Vol. VIII Issue 1
(July-December 2024)

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

UGC Care Listed

Caraivéti

Démarche de sagesse

Peer Reviewed and Refereed Biannual International Journal

Department of French Studies

Banaras Hindu University

Varanasi

Website: www.caraiveti.com

Langers
Books for Foreign Languages

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

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

Printed at:
Langers International

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

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

© Author

ISSN : 2456-9690

RNI No : UPBIL/2017/73008

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

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

Vol. VIII Issue 1 July-December 2024

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

—Editorial Board

Advisory Board

- **Prof. Devendra Kumar Singh,** Department of French Studies, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India. E-mail: dksingh15@rediffmail.com
- **Prof. Ashok Singh,** Department of Hindi, Faculty of Arts, Banaras Hindu University Varanasi-221005, India. E-mail: ashoksinghh55@gmail.com
- **Prof. Anita Singh,** Department of English, Faculty of Arts, Banaras Hindu University Varanasi-221005, India. E-mail: E-mail: anitasinghh@gmail.com
- **Prof. Siddharth Singh,** Department of Pali and Buddhist Studies, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India. E-mail: ssinghbhu@gmail.com
- **Prof. Nisar A. Barua,** Department of Economics, Gauhati University, Guwahati-781014, Assam, India. E-mail: nissar12@gmail.com
- **Prof. Vinodanand Tiwari,** Department of Foreign Languages, Faculty of Arts, Banaras Hindu University Varanasi-221005, India. E-mail: vinodanand.bhu@gmail.com
- **Prof. Sadanand Shahi,** Department of Hindi, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India. E-mail: sadanandshahi@gmail.com
- **Prof. Ajai Kumar Singh,** Department of History of Arts, Faculty of Arts, Banaras Hindu University Varanasi-221005, India. E-mail: ajay.vns@gmail.com
- **Prof. Ajit Kumar Pandey,** Department of Sociology, Faculty of Social Sciences, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India. E-mail: kumarajitpandey2000@yahoo.com
- **Prof. Sadashiv Kumar Dwivedi,** Department of Sanskrit, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India. E-mail: sadashivdwi@yahoo.co.in
- **Prof. Deepanwita Srivastava,** Director, School of Foreign Languages, Indira Gandhi National Open University, New Delhi-110068, India, E-mail: deepan@ignou.ac.in, (M) +91-9871435641
- **Dr. Amalendu Chakraborty,** Department of French, Assam Central University, Silchar-788011, Assam, India. E-mail: ac1259@gmail.com, (M) +91-9435231742

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 Ne○hru University, New Delhi-110067, India. E-mail: chotkun@hotmail.com, (M) +91-9868235267
- **Prof. Abhay Kumar Lal,** Department of English & Modern European Languages, University of Lucknow, Lucknow-226025, India. E-mail: aklal61@gmail.com, (M) +91-9452903269
- **Prof. Nilanjan Chakrabarty,** Centre for Modern European Languages, Literatures and Culture Studies, Bhasha-Bhavana, Visva- Bharati University, Santiniktan-731235, West Bengal, India. E-mail: dhitang2003@yahoo.co.in, (M) +91-9434585294
- **Prof. Sushant Kumar Mishra,** Centre for French and Francophone Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi-110067, India. E-mail: sushantjnu@gmail.com, (M) +91-9310071949
- **Prof. Anuradha Wagle,** Discipline of French and Francophone Studies, Shenoi Goembab School of Languages and Literature, Goa University, Goa-403206, E-mail: anuradha@unigoa.ac.in, (M) +91-9822165597
- **Prof. C.T. Thirumurugan,** Department of French, School of Humanities, Pondicherry University, Puducherry-605014, India. Email: frenchmurgan@yahoo.co.in, (M) +91-9442787609
- **Prof. Deepanwita Srivastava,** Director, School of Foreign Languages, Indira Gandhi National Open University, New Delhi- 110068, India, E-mail: deepan@ignou.ac.in, (M) +91-9871435641
- **Dr. Sanjay Kumar,** Department of French and Francophone Studies, The English and Foreign Languages University, Hyderabad-500007, India. E-mail: sanjaycoumar@gmail.com, (M) +91-9246261562
- **Dr. Nidhi Raisinghani,** Department of European Languages, Literature and Culture Studies, University of Rajasthan, Jaipur, Jaipur-302004, India. E-mail: nidhiraisinghani@gmail.com, (M) +91-9636381111
- **Dr. Sawan Kumar Singh,** Department of Foreign Languages, Faculty of International Studies, Aligarh Muslim University, Aligarh- 202002, India. E-mail: sawansingh2@gmail.com, (M) +91-8318059607

Sommaire

- **Dr. Akhailiu Rimai,** Department of Germanic and Romance Studies, Faculty of Arts, University of Delhi, New Delhi -110007, India.
- **Ms. Anjali Ojha,** Department of Geography, Institute of Science, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India.
- **Mr. Bikash Sharma,** Department of English, School of Languages and Literature, Sikkim University, Gangtok-737102, India.
- **Dr. Bindu Singh,** English Section, Mahila Maha Vidyalaya, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India.
- **Dr. Dhiren Paliwal,** Amity School of Languages, Amity University Rajasthan, Jaipur-303002, India.
- **Mr. Eshwar N,** Department of French, Pondicherry University, Puducherry-605014, India.
- **Ms. Hina Nahta,** Department of European Languages, Literature and Culture Studies, University of Rajasthan, Jaipur-302004, India.
- **Prof. Jai Shankar Shukla,** Department of Commerce, Kamla Nehru Institute of Physical & Social Sciences, Sultanpur-228171, affiliated to Nam Manohar Lohia Awadh University Ayodhya, India. India.
- **Dr. Jayapal Sharmili,** Department of French, Pondicherry University, Puducherry-605014, India.
- **Ms. Kshama D. Dharwadkar,** Discipline of French and Francophone Studies, Shenoi Goembab School of Languages & Literature Goa University, Goa -403206, India.
- **Ms. Laghima Joshi,** Department of English, Kumaon University, Nainital -263001, Uttarakhand, India.
- **Mr. Madhavan K.,** Centre for French and Francophone Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi-110067, India.
- **Ms. Madhulika Singh,** Department of Commerce, Kamla Nehru Institute of Physical & Social Sciences, Sultanpur-228171, affiliated to Ram Manohar Lohia Awadh University Ayodhya, India.
- **Ms. Marie Virginie Sharmila,** Department of French, School of English and Foreign Languages, Madurai Kamaraj University, Madurai-625021, India.
- **Dr. Mohit Chandna,** Department of French and Francophone Studies, The English and Foreign Languages University, Hyderabad-500007, India.
- **Prof. Monika Sharma,** School of Humanities and Liberal Arts, Cluster University of Jammu, Jammu-180006, India.
- **Ms. Munmi Bora,** Department of Foreign Languages, Gauhati University, Guwahati-781014, India.
- **Dr. Nimisha Joshi,** Department of French and Francophone Studies, The English and Foreign Languages University, Hyderabad-500007, India.
- **Dr. Nishant,** Department of History of Arts, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India.

- **Ms. Nishtha Sharma,** School of Foreign Languages, Indira Gandhi National Open University, New Delhi-110068, India.
- **Dr. Om Prakash,** Department of History of German Studies, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India.
- **Ms. Pakhi Pande,** Department of English, Kumaon University, Nainital -263001, Uttarakhand, India.
- **Dr. Rahul Kumar Maurya,** Department of Philosophy and Religion, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India.
- **Ms. Raveena Dhingra,** Department of Germanic and Romance Studies, Faculty of Arts, University of Delhi, New Delhi -110007, India.
- **Dr. Reena Salaria,** Department of Linguistics and Literature,, School of Humanities and Liberal Arts, Cluster University of Jammu, Jammu-180006, India.
- **Prof. Rosy Chamling,** Department of English, School of Languages and Literature, Sikkim University, Gangtok-737102, India.
- **Dr. Rounak Mahtab,** Department of Foreign Languages, Gauhati University, Guwahati-781014, India.
- **Dr. Sandeep Kumar Pandey,** Department of French, Vasanta College for women, Rajghat , Varanasi -221001, India.
- **Dr. Sanjay Kumar,** Department of French and Francophone Studies, The English and Foreign Languages University, Hyderabad-500007, India.
- **Dr. Satya Prakash,** Department of History of German Studies, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India.
- **Dr. Sawan Kumar Singh,** Department of Foreign Languages, Faculty of International Studies, Aligarh Muslim University, Aligarh-202001, India.
- **Ms. Sheetal Panwar,** Centre for French and Francophone Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi-110067, India.
- **Ms. Shubhankshi Rajawat,** Department of Liberal Arts and Social Sciences, School of Arts, Faculty of Management, Commerce and Arts, Manipal University, Jaipur-303007, Rajasthan, India.
- **Prof. Sushant Kumar Mishra,** Centre for French and Francophone Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi-110067, India.
- **Dr. Tanuja Yadav,** Department of Liberal Arts and Social Sciences, School of Arts, Faculty of Management, Commerce and Arts, Manipal University, Jaipur-303007, Rajasthan, India.
- **Ms. Tessie Nazareth,** Department of French, Government Arts College, Thiruvananthapuram-695014, India.
- **Dr. Uma Damodar Sridhar,** Department of French and Francophone Studies, The English and Foreign Languages University, Hyderabad-500007, India.
- **Dr. Vishwa Pal Bhargava,** Department of French and Francophone Studies, The English and Foreign Languages University, Hyderabad-500007, India.
- **Ms. Vrinda Vaz,** VM Salgaocar Institute of International Hospitality Management, Goa University, Goa-403720, India.

TABLE DES MATIÈRES

1. Nineteenth Century French Poetry: Subtle Nuances from World Literary Cultures **11**
   – *Sushant Kumar Mishra*
2. Parler cuisine dans *mãn* de Kim Thúy **18**
   – *Sanjay Kumar*
3. L'enseignant de FLE en tant que médiateur interculturel : enjeux pratiques et défis **26**
   – *Uma Damodar Sridhar*
4. La représentation du thème de l'oppression dans le roman « Le Testament Russe » de Shumona Sinha **36**
   – *Jayapal Sharmili*
5. De la marge au manoir : Repenser la binarité banlieue-ville dans *La Haine* et *Intouchables* **42**
   – *Vishwa Pal Bhargava*
6. The Ganga Jamuni Tapestry: Hyder's Vision of Cultural and Historical Syncretism **49**
   – *Monika Sharma*
7. The Art of Ambiguity: Hindi Humor and the Subversion of Gricean Maxims **56**
   – *Reena Salaria*
8. Temps, espace et circularité postcoloniale dans *La Lézarde* d'Édouard Glissant **64**
   – *Mohit Chandna*
9. Spiritualité et pouvoir au féminin: lecture féministe du roman *Une si longue lettre* de Mariama Bâ **74**
   – *Rounak Mahtab & Munmi Bora*
10. L'Identité Négociée dans *Ru* de Kim Thúy **81**
    – *Akhailiu Rimai*
11. French Existential Thought in the Poems of Rajendra Bhandari **88**
    – *Bikash Sharma & Rosy Chamling*
12. Digital Currents: Trends, Triumphs, and Tensions in the World of Payments **97**
    – *Madhulika Singh & Jai Shanker Shukla*
13. Voicing the Silenced: French Feminism and Literary Exploration of Gendered Identity **109**
    – *Sawan Kumar Singh*

14. Fun, Frolics and Freedom: Lonely Adolescence in Phanishwar Nath Renu's 'Azad Parinde' **121**
– *Bindu Singh*

15. Realism and Its Philosophical Challenges **127**
– *Rahul Kumar Maurya*

16. The evolution of hermeneutics as a tool for analyzing literary texts **133**
– *Satya Prakash & Om Prakash*

17. Crafting Tradition and Ritual: The Potters in the Mithila Region **140**
– *Nishant*

18. Le terrorisme et les droit de l'homme : à travers le prisme de la littérature **147**
– *Sandeep Kumar Pandey*

19. Traduire les richesses culturelles : Le Thinnai d'Ari Gautier en traduction **152**
– *Kshama D. Dharwadkar & Vrinda V. Vaz*

20. Aesthetics of Resistance: Multilingualism in the Works of Ananda Devi **158**
– *Nimisha Joshi*

21. A Three-Decadal Trend of Immigration to India Specific to its States **165**
– *Anjali Ojha*

22. Identités et traumatismes : une analyse décoloniale de la mémoire communicative dans *39 rue de Berne* de Max Lobe **177**
– *Eswar N*

23. Visualising india through the european lens: caste and gender oppression in claire fauvel's phoolan devi: bandit queen **184**
– *Hina Nahta*

24. La littérature, le bien-être et l'épanouissement de soi dans *Mes Hommes* par Malika Mokeddem **192**
– *Sheetal Panwar*

25. Autocensure dans la traduction des œuvres littéraires françaises en tamoul au XXI^{e} siècle **199**
– *Madhavan K.*

26. Matrilineal Threads: Women as Custodians of Tradition in Kumauni Weddings **207**
– *Laghima Joshi & Pakhi Pande*

27. La force intérieure : Analyse du personnage Yûko du roman *Tsukushi* d'Aki Shimazaki **217**
– *Marie Virginie Sharmila*

28. Le décalage de la pensée : analyse des films 'Le Bonheur' d'Agnès Varda et 'The Great Indian Kitchen' de Jeo Baby **226**
– Tessie Nazareth

29. Une analyse critique des facteurs influençant l'identité culturelle des enseignants indiens de la langue française dans les écoles CBSE **233**
– Shubhankshi Rajawat & Tanuja Yadav

30. L'Importance de l'enseignement du Français Langue Étrangère (FLE) par les outils d'Intelligence Artificielle dans le contexte indien sujourd'hui **241**
– Nishtha Sharma

31. Shekhawati : Paradis des fresques et des peintures murales **245**
– Dhiren Paliwal

32. Voix Étouffées, Silences Révélateurs : La Réappropriation de la Parole Féminine dans les Nouvelles Algériennes des années 1990 **252**
– Raveena Dhingra

Nineteenth Century French Poetry: Subtle Nuances from World Literary Cultures

Sushant Kumar Mishra

Abstract

French literature of the nineteenth century is known to have influenced the literary forms and ideas across the world. Several great writers and poets have contributed to the nineteenth century French literature. In this article, we will explore the international and Indic origin ideas that have influenced the French literature of the nineteenth century. The articles focuses mainly on the study of poetry to understand these influences. In the process, the history of the nineteenth century is studied through the poetry of some marginalized French poets by placing them equal to the poets canonized in the writings on history of French literature.

Key Words: Nineteenth Century French Literature, Poetry, International influences, Indic influences, Marginal and Canonized French Poets.

Poetry literally means 'creation'. In every period of history, we find the poets creating the world view of that particular epoch for us in their words. Poetic expressions are adorned with embellishments suitable to the thought process of that age. In France, the nineteenth century poetic creativity exhibits the post- French Revolution turmoil along with the international vision that the French intellectuals were exposed to in this period. One may note that in France Romanticism happened later than in Germany and in England. In France, the Romantic thoughts can be traced in the French Revolution thinkers like Rousseau and Montesquieu. Rousseau is sometimes even known as the father of Romanticism. However, these thinkers who conceptualized several ideas of Romanticism contributed more in the prose forms of writing. The Romanticism appeared in poetry in the first half of the nineteenth century. Along with this, there were several other movements that started appearing. The nineteenth century French poetry exhibited the international consciousness acquired by the French intellectual movements in the aftermath of their interactions with the literary forms and intellectual traditions across the world. For the first time, they had crossed the immediate boundary of Europe venturing beyond Persia. This may be a reason for various movements in the poetic creativity of France along the nineteenth century. During this century, they traversed the long epoch from 'recreated antiquity' to the 'living examples of pantheistic antiquity'. This paper will discuss about various movements of the nineteenth century French poetry. We will discuss first the advent of Romanticism in the French poetry. Then we will study the succeeding movements like Parnassians, Symbolism, and Decadents while exploring the possible international influences on the French poetry in the nineteenth century.

In France, the nineteenth century opened up with the events of the Napoleon 1st deposition from the throne as he lost the battle of Waterloo in 1815. This was followed by the Restoration of the monarchy of Louis XVIII and then of Charles X. However, there existed a social tension as the supporters of the ideas of the French Revolution and the supporters of the Monarchic tendencies remained in disagreements. The events of 1830, known as the 2nd Revolution of

France, established the Monarchy of Charles X. The social tension continued and after about two decades, in 1848, another Revolution happened which established Republican form of the government. The events of 1848 are also known widely in the context of the Marx's introduction of *Communist Manifesto* as an important declaration of the events of 1848. By 1852, once again the Republican form of the government failed and an Empirical form of government was established. This continued till 1870 in form of the Second Empire with Napoleon III as the monarch until he was defeated in the Franco-Prussian war. In 1871, a socialist revolutionary government was established which is known as Paris Commune. Paris Commune and the confusing state of governance in France saw a lot of intellectuals taking part in the events that took place during this period. By 1875, the monarchic tendencies were almost routed with the formation of the Third Republic.

Another major event of this century in France is social transformation due to the Industrial Revolution which had started in England in the previous century. The lived experiences of the industrialization and technological advancements required new forms of responses from the literary sensibilities of people. Along with this, there was an opening of the social horizon due to the colonization of various territories by France. There were new markets, new ways of living, and new ways of responses for the French thinkers and litterateurs who were already challenged by the loss of faith in the established values of Christianity. There was direct interaction with India also as part of the efforts of colonization and intellectual interactions with the Indian scholars. In this situation, the literary scenario of the nineteenth century France became very intriguing and saw various literary movements as responses to the fleeting political and social happenings across the century. We may consider the four important periods in the nineteenth century literature of France:

1. **1800 – 1820 :** An introspective period which followed the legacy of the French Revolution.
2. **1820 – 1850 :** Romanticism.
3. **1850 – 1880 :** Realism.
4. **1880 – 1900 :** Idealism.

In this simplistic classification (which is in the context of literature in general and not specific to poetry), the first two decades were mainly the formative period of the nineteenth century in relation to the trends of the previous century. In terms of the poetic creativity, this phase was not fruitful with the exception of Chateaubriand. During the Napoleonic rule of absolute dictatorship, there was a very severe censure on the political ideas and its expression in any form. During this period, there was an interest in the German literature and some influences were received from Germany which fructified later in the poets of Romanticism. However, François-René de Chateaubriand (1768-1848) excelled as he engaged into the poetic expressions of several ideas of thinkers like Rousseau. He had lived through the events of the French Revolution of 1789 and due to political reasons, he had to live in England and America. He kept on frequenting Paris where he visited the salons. He wrote poems and also novels. His defense of Christianity raised important debates during his time as it was against the spirit of the eighteenth century spirit of Enlightenment in France. However, he forms the bridge of the late eighteenth century literature and the early nineteenth century literature, thus being one of the founders of the Romantic Movement

in the French literature. His defense of Christianity is supposed to have led the French intellectual mind from scientific enquiry towards the sentimental and emotional eruptions, an essential element of the Romantic age poetry. The language of his poems also reflected this kind of emotional attachment to the souvenir of the past. For example, in his poem "Les Adieux", the opening verse is "Le temps m'appelle : il faut finir ces vers" [The time calls me : these verses must be finished], you may see the sentiments erupting as the poet moves to his inner self. Later in the poem, 'nature' is present as he describes his 'souvenir' related to the nature surrounding him. In one of his poems, 'La mer' ['The Sea'], Chateaubriand finished by writing, "Je m'abandonne aux songes de mon Coeur". [I abandon myself to the dreams of my heart]. Such expressions in the poems help establish the Romantic spirit in the French literature. He is seen attached to his country, along with a sense of souvenir and loss, in his poem 'Souvenirs du pays de France' [Souvenirs of the countryside of France] as he remembers his mother while he writes the poem addressing his sister. This is a poem of five stanzas and in each stanza the poet uses the word 'souvenir' or its grammatical derivative. The poet expresses his love for the countryside where he grew up and remembers his early days around his mother. This emotional attachment to France is part of the Napoleonic times also. This is where Chateaubriand bridges the Revolutionary thoughts which appeared to be universal in nature, yet he foregrounds this universal love to his childhood memories. He brings the thoughts of Rousseau to his literary creativity and opens up the nineteenth century Romanticism in the French literature. With his travels across lands, to east and to west of France, he opens up the vista of the nineteenth century poetic canvas to lived experiences of various cultures. The 'reason' is established in the eighteenth century and once again the emotional expressions along with an equitable social existence is being brought back in the writings of Chateaubriand. He is supposed to have brought back religiosity of the Medieval Ages in France of his times in such a way that French Romanticism emerged as a literary movement. He brings the two important themes to the French Romanticism – melancholy and passion. In his poems, along with other writings, he creates a new style which is musical, rhythmic and solemn in its expression. This style remains a characteristic feature of the French Romantic poets all along the nineteenth century.

As we proceed further in the nineteenth century we find that after 1820s, the doctrine of Classicism was gradually being challenged by other poets. These new poets reject the rules of writing as followed in the earlier centuries and establish new kind of versification which does not follow any rules, yet remains rhythmic, musical, solemn and coloured. The reign of the 'Reason', as was established in the eighteenth century is gradually replaced by the dominance of 'Imagination' and 'Sensibility'. General characteristics as found across genres of this Romantic literature are – 'unfortunate love' (symbolized by ruins, cemeteries etc), God and its representation (symbolized by the 'unknown lands', and 'Orient'), the presence of 'Moi' or 'Self' (symbolized by the 'local colour' or the 'personal elements') and 'solitude'. Apart from these four elements, we find also 'melancholy' [sadness without reasons]. Rousseau and Chateaubriand had directed influenced the nineteenth century French Romantic Movement along with other influences from other countries of Europe, namely England, Germany, Spain and Italy.

Along with Romanticism, Symbolism and Parnassianism were other important poetic movements in the nineteenth century French Literature. Parnassians were influenced by the Realism which got manifested mainly in the writings of the Novels. We may call

Parnassians as those poets who represented the Realism in poetic expressions of France. This movement begins around 1850 and is represented by the three main poets Theophile Gautier, Leconte de Lisle and Jose Maria de Heredia. Leconte de Lisle is considered as the founder of Parnassianism. Parnassians owe their name to a literary journal (later considered as anthologies) called *Le Parnasse contemporain* in which they published their poems initially. As such Parnasse is a mountain in Greece which was dedicated to Apollon and Muses in the Ancient Greece. But these poets get their name from the revue in which they published first and hence they are called Parnassians. They were influenced mainly by the Realism and the principle of 'Art for Art' as elaborated by Theophile Gautier and Theodore de Banville. They wanted to write descriptive poems devoid of 'sentiments' which is a kind of 'impassibility' or 'emotional detachment'. They want to be 'exact in their description of details' which represents their 'scientific temperament' in poetic expressions. In their versification, they were rhythmic, sonorous using 'rimes riches' with rich emotional imagery. Though this movement was short lived, it did have considerable influence in the French poetry of the nineteenth century and had its adherents outside France also. Arthur Schopenhauer's ideas were one of the important influences on the Parnassians.

The next important movement in the French poetry of the nineteenth century is Symbolism. The movement is supposed to have taken concrete form with the publication of the anthology *Les Fleurs du mal* (The Flowers of Evil) in 1957. This book is dedicated by Charles Baudelaire to Theophile Gautier who was a well-established poet and thinker mainly related to the Parnassian movement. The two main thinkers among the Parnassians, Theophile Gautier and Theodore de Banville, remained important influences for the symbolist movement in poetry. The Symbolist movement dominated the entire latter half of the nineteenth century French poetry. Some important poets of this movement are Charles Baudelaire, Stephane Mallarmé, Paul Valéry, Arthur Rimbaud, and Jules Laforgue among many others. The overall trend inspired by this movement is also known as the Decadent. The poets and thinkers who adhere to this literary movement of the late nineteenth century are also referred generally as the 'decadents', reflecting their philosophical moorings which are supposed to have rejected the morally and politically established norms. The overall changes in the society resulting from the establishment of the Industrial Society, a consequence of the technological advancements of previous decades and centuries, had brought about new aesthetic norms which reflected the Industrial society in various ways. More specifically, the decadent movement is confined to the last two decades of the nineteenth century. We may note here that the "The Symbolist Manifesto", written by Jean Moréas (a Greek by origin), was published in 1886. Though the Symbolist movement had started in 1857 with the publication of *Les Fleurs du mal* in 1857, a proper theorization in forms of a manifesto took place in 1886, almost three decades later. This was period of important political and social changes in France. An important aspect of this period was the opening of France to the world in terms of intellectual and social exchanges. Hitherto, France was more engaged with the world as a colonial power with military adventurism along with some trade interests. However, now the intellectual opening up of France started happening in a great way – the process that had started in Europe since the beginning of the eighteenth century was bringing about some concrete results in the poetic processes. An example of this new interest in the world is the pseudonym taken by a French poet Henri Cazalis – he wrote with the pen name Jean Lahor with 'Lahor' referring to the city in India in nineteenth century (now in Pakistan).

In the French poetry of the nineteenth century, we see three main phases – the earliest phase established the Romanticism; the second phase shows the Parnassians taking up some new theoretical propositions out of which the Symbolist poetry emerged in the third phase. The Symbolist Poetry grew to its maturity towards the last two decades of the century. In the Symbolist movement, initially we find the poetic expressions emerging out of theoretical foundations of the Parnassians and about thirty years later, we find the attempts to theorise the symbolist poetic processes. In all these three phrases, Victor Hugo (1802-1885) contributed as an important Romantic poet who was good in writing in other literary genres also. With his plays, political ideas and poetic genius, Hugo dominated the Romantic movement of the French literature. He remained active on the literary scene till his death and contributed a lot in the literary movements of the nineteenth century. *The Contemplations* (published in 1956) and *The Legend of the Ages* (last edition published in 1883) are the two well-known anthologies of Hugo's poems. The poems in *The Contemplations* are lyrical with plenty of literary figures of speech like anti-thesis and oxymoron. Exclamatory expressions and interjections in the verses express the emotional spontaneity in the poems. Through the personal emotions, Hugo rises to the level of the thoughtful universality. In the preface, the poet defines 'contemplation' as the 'memory of the soul'. He proposes that the book has to be read as the 'book of dead'. The notion of the 'book of dead' comes from the Ancient Egyptian Civilisation. The poet writes about his experiences of about twenty five years of his life. The major themes in this collection of poems are serene and joyful nature, mysticism, love in various shades (love for nature, for God, youthful love and filial love), mourning (some poems are written on the death of the Hugo's daughter Léopoldine by drowning in the river Seine) and miseries of poverty and life. In expressing the miseries of poverty and life, this collection appears to reflect the theme of Hugo's famous novel *Les Misérable*.

France after the Revolution appears to be a melting pot of ideas from severally newly known societies. The phase of 1820 commenced under the influences of the previous century and the international influences. In the nineteenth century, the influences received from various parts of the world gradually got expressions in various forms. Poets like Rimbaud and Jules Laforgue used poetic expressions which were important in the later creativity of the entire European and American poetic creations. We may see some Indian influences here on the poem *Petites misères de mai* by Jules Laforgue. The first four lines are cited here:

> On dit : l'Express
>
> Pour Bénarès!
>
> La Basilique
>
> Des gens cosmiques!...
>
> [One says : The Express
>
> For Bénarès !
>
> The Basilica
>
> Of the cosmic people!...] (http://www.laforgue.org/fleur39.htm English translation of the lines are by the author)

This is just an example how a Uruguay born French poet writes with some inputs from Indian thought systems. The poem continues to explore several Indian thought processes using the Christian terms, as in these lines, like 'Basilique'. However, the notion of the

'cosmic people' comes close to the concepts from India. Such influences were received in France through travelers since seventeenth century onwards, if not earlier. And in the poems of the Decadents, they are present in various forms. The earlier example of using 'Lahore' as a pen-name is just another example of the Indian influences. The nineteenth century poetry of France is known to have lots of influences across the world. T.S. Eliot is supposed to have been influenced in his versification, metaphors and poetic symbols by the French symbolist and decadent poets. The influences on the French Decadents from India form another interesting topic for further investigations in the Indian context as it broadens our vision of the French and the Euro-American traditions of poetic creativity.

The French poetry of the nineteenth century comes in a tradition of great poets of France, Europe, and Antiquity with an opening to all the knowledge received from various new peoples known across the world. The Enlightenment Project of Europe had opened the new possibilities and along with that new ideas and novel responses to the basic requirements emerged. This lead to new expressions of the finer emotions of human values and human instincts – the French poets of the nineteenth century evolved a phraseology and metaphorical patterns that embellished their poetry with avant-garde neoteric creativity. The different phases of the nineteenth century French poetry exhibit different characteristics and an evolution in the literary movements. The French poets of the nineteenth century received the international ideas and enthused other cultures with their own originality of form and content. A study of the nineteenth century French poetry with this lens of amalgamation of new ideas from all over the world provides us a deconstructed image placing the marginalized poets like Cazali and Laforgue in forefront, while it does not diminish the canonized status of great names like Baudelaire and Rimbaud. Rimbaud presents his own experiences from various cultures in his poems and his *Les Illuminations* is certainly a repository evidencing his intimacy with cultural mores across continents.

References

1. Baudelaire, Charles, *Fleurs du mal*, https://www.gutenberg.org/cache/epub/6099/pg6099-images.html
2. Bradley, William Aspenwall, 1910, « Jean Moreas », *The North American Review*, https://www.jstor.org/stable/25106688
3. Cazalis, Henry, https://allpoetry.com/Henri-Cazalis
4. Castex et Surer, 1974, Histoire de la littérature française, Hachette, Paris.
5. Chateaubriands, https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Chateaubriand/ChateaubriandAbencerraje.php
6. Chateaubriands https://www.poesies.net/chateaubriandpoemesocenaniques.txt
7. Contemplations, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86171344/f16.image
8. Deo Saudamini & Charlier Philippe, https://scroll.in/article/915168/a-brief-journey-through-india-as-seen-by-the-french-poetic-imagination-of-the-19th-century
9. Fiches de lecture on *Contemplation* https://commentairecompose.fr/les-contemplations-victor-hugo/

10. Hugo, Victor, 1858, *Les Contemplations*, Librairie L. Hachette et Cie, Paris https://www.gutenberg.org/cache/epub/29844/pg29844-images.html

11. Grant, Elliott M., 1932, *French Poetry of the Nineteenth Century*, The Macmillan Company, New York.

12. Laforgue Jules, https://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/Poemes/jules_laforgue/petites_miseres_de_mai

13. Laforgue, Jules, http://www.laforgue.org/fleur39.htm

14. Laforgue, Jules https://newcriterion.com/issues/1996/9/two-poems-by-jules-laforgue

15. Laforgue, Jules http://www.paradis-des-albatros.fr/?poeme=laforgue/petites-miseres-de-mai

16. Lagarde et Michard, *XIXe siècle : les grands auteurs français du programme :anthologie et histoire littéraire*, Bordas, 1985 https://archive.org/details/xixesieclelesgra00laga

17. Marx, Karl, 1848, *Communist Manifesto*, https://www.marxists.org/archive/marx/works/1848/communist-manifesto/

18. Moreas, Jean, *Moréas Symbolist Manifesto* (translated by C. Liszt) https://literarymovementsmanifesto.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/08/symbolist-manifest-morecc81as.pdf

19. Poems by Victor Hugo, https://www.gutenberg.org/files/8775/8775-h/8775-h.htm#link2H_4_0001

Parler cuisine dans *mãn* de Kim Thúy

Sanjay Kumar

Résumé

L'acte de manger dépasse largement la fonction nutritionnelle : il s'impose comme un geste profondément symbolique, porteur de significations culturelles, sociales et identitaires. Il n'est donc guère surprenant que les pratiques alimentaires soient fréquemment investies de discours passionnés et souvent polémiques. Dans le roman mãn de Kim Thúy, autrice québécoise d'origine vietnamienne née en 1968, la nourriture constitue un élément fondamental de la narration et participe activement à la construction identitaire des personnages.

Le récit, centré sur une protagoniste vietnamienne immigrée à Montréal après son mariage, explore son insertion progressive dans le tissu social et affectif canadien à travers sa fonction de cheffe dans le restaurant de son époux. Ce lieu, espace à la fois concret et symbolique, devient le théâtre de sa créativité culinaire et de son expression personnelle. L'établissement culinaire n'est pas seulement un cadre professionnel mais également un dispositif narratif à travers lequel le sujet féminin négocie son passé, ses émotions, et ses relations avec autrui.

Cet article s'inscrit dans une perspective gastrocritique, approche multidisciplinaire proposée par Ronald Tobin, qui s'attache à analyser la place de l'alimentation dans les textes littéraires comme vecteur de sens, de mémoire et d'identité. Loin d'être une pratique routinière ou insignifiante, la cuisine chez Kim Thúy se révèle être un espace de réminiscences, de partages intimes, et de réaffirmation identitaire.

Mots-clés : Kim Thúy, *mãn*, nourriture, gastrocritique, Ronald Tobin.

Dans son ouvrage, *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes classe les romans selon leur « franchise de l'allusion alimentaire », (129) c'est-à-dire selon l'ampleur des informations transmises sur la consommation alimentaire des personnages. Tous les écrivains ne s'intéressent pas également à ce que mangent les personnages. Proust, Zola et Flaubert, selon Barthes, sont plus attentifs aux habitudes alimentaires de leurs personnages que Fromentin, Laclos et Stendhal. Manger n'est pas seulement un besoin nutritionnel mais aussi un acte hautement symbolique, « un système de communication » comme Barthes déclare dans son article en 1961, « Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine ». (979) Terry Eagleton constate : « S'il y a une chose sûre en matière de nourriture, c'est que ce n'est jamais juste la nourriture. Comme le texte post-structuraliste, la nourriture est infiniment interprétable, comme don, menace, poison, récompense, troc, séduction, solidarité, suffocation. » [la version traduite] « If there is one sure thing about food, it is that it is never just food. Like the post-structuralist text, food is endlessly interpretable, as gift, threat, poison, recompense, barter, seduction, solidarity, suffocation. » [le texte original] Dans une interview avec Brigid Delaney, Kim Thúy fait écho aux propos de Terry Eagleton en attribuant à l'alimentation de nombreuses significations: « J'ai appris que la nourriture n'est jamais simplement de la nourriture. » [la version traduite] « I have learnt that food is never simply food. » [la version originale] Il n'est donc pas étonnant que l'alimentation

soit un sujet qui suscite ces jours-ci une vive polémique. Les émissions culinaires se sont multipliées depuis quelques années. Le 30 novembre 2022, l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) a annoncé que la baguette française est inscrite sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Il n'y a aucun doute que les aliments et les boissons sont des marqueurs culturels.

Se nourrir occupe une place fondamentale dans le roman *m*ãn de Kim Thúy, née en 1968, autrice québécoise d'origine vietnamienne. L'histoire de ce roman savoureux se déroule autour d'une femme vietnamienne qui vient s'installer à Montréal après le mariage et devient le chef dans le restaurant de son mari. Ce restaurant est un espace matériel pour donner libre cours à son imagination et sa créativité. Cette recherche se propose de savourer la richesse intérieure des personnages de cet ouvrage à travers une lecture gastrocritique. La gastrocritique, un terme inventé par Ronald Tobin, est une approche multidisciplinaire qui permet d'étudier la signification de la présence de l'alimentation dans les textes littéraires. Quel est le rapport entre la cuisine et les personnages dans le roman *m*ãn ? Ici, la cuisine n'est pas une activité routinière et ennuyeuse. Parler cuisine chez Kim Thúy c'est l'occasion d'échanger des souvenirs, revisiter notre passé, renforcer notre sentiment d'appartenance et se reconnecter à notre intimité. En ce qui concerne les personnages, trois dimensions de l'alimentation sont abordées dans ce parcours : la redécouverte de l'identité, le rapport au corps et au plaisir, et le lien avec les autres.

I. La dynamique identitaire

Mãn, le personnage principal est une orpheline qui a été abandonnée par sa mère biologique et cueillie plus tard par sa deuxième mère dans un potager au milieu des plants d'okra. Sa troisième mère est enseignante et marchande de banane glacée. L'identité de ces deux personnages est donc intimement liée à l'aliment. L'arrivée de Mãn au Canada donne un nouvel élan au restaurant parce qu'elle y ajoute de nouvelles recettes. Grâce à ses efforts, le restaurant grandit en réputation en attirant de plus en plus de clients. Elle témoigne de sa créativité et de son innovation en y ajoutant des plats variés. Elle façonne une nouvelle identité pour le restaurant de sorte à maximiser ses chances de réussite.

Lors de sa première rencontre avec Luc, Mãn exprime son sentiment amoureux en s'identifiant à une « pomme rattrapée par une main au milieu de sa chute ». (109) C'est une image qui lui vient à l'esprit en pensant aux vers de Rumi, le poète persan qu'elle cite dans le roman. Une pomme est mature lorsqu'elle atteint sur l'arbre un stade particulier de son développement. Il faut la récolter au bon moment. La première rencontre de Mãn avec Luc est comme un choc violent, comme une pierre lancée qui détache une pomme mature de sa branche. La sensation qui présente un mélange de bonheur et de souffrance chez Mãn se compare à la situation de la pomme tombante attrapée au milieu avant sa chute. La restauratrice compare son futur mari « à ces limes brunes marinées dans le sel, chauffées au soleil et dénaturées par le temps ». (21) Le « maïs soufflé » (53) représente la bonne humeur d'un jeune homme vietnamien engagé dans le restaurant pour laver les assiettes. Les longanes aux noyaux ronds et brillants servent de référence pour décrire les pupilles d'une belle fille. L'analogie alimentaire donc fait une partie intégrante de l'écriture de Kim Thúy. La figure d'analogie employée ici s'appelle la réification ou la chosification parce qu'il y a une transformation du comparé en une chose concrète qui n'est ni humain ni animal. Il y a aussi des exemples

de personnification dans le roman où le comparé est attribué de caractéristiques humaines. La sauce de poisson s'accorde tellement avec le sirop d'érable dans la marinade des côtes levées qu'ils sont présentés « comme deux amis de longue date ». (99)

Les clients amis de son mari sont contents de consommer les boulettes de porc haché enveloppant un petit morceau de côte levée, cuites à la vapeur dans un mince filet de sauce tomate. Les habitudes de consommation varient selon la région dans laquelle on vit. La narratrice nous parle du Japon où chaque ville garde sa spécialité de gâteau. L'un des clients d'origine vietnamienne est particulièrement ému par une soupe-repas au poisson poché avec des vermicelles, rehaussée de porc et de crevettes caramélisés dans les œufs de crevettes. Cette soupe est une spécialité de la ville côtière de Rach Giá d'où il vient. C'est une soupe qui parle de ses origines, de ses racines, de son appartenance à une région. Cette soupe lui permet de cultiver la mémoire de son pays, revisiter son passé à table, libérer un flot d'émotions :

> Des larmes ont coulé sur sa joue lorsque j'ai arrosé son bol d'une petite cuillère d'ail mariné au vinaigre. En mangeant cette soupe, il m'a susurré qu'il avait gouté sa terre, la terre où il avait grandi, où il était aimé. (50-51)

Ce qui fait couler ses larmes c'est la joie de retrouver les odeurs et les saveurs de ce plat traditionnel après longtemps. Un peu comme l'effet madeleine de Proust, cette pratique alimentaire devient la source du renforcement de son identité migrante. Dans les saveurs, ce client découvre son histoire affective qui lui permet de résister au choc de la transplantation. Pour Leyla Seyidova c'est le « pouvoir thérapeutique de la nourriture » (3) dans le roman de Kim Thúy. De la même manière, la photo de couverture de *La Palanche*, l'ouvrage de Mãn, est un phénomène déclencheur d'une impression de réminiscence chez Francine. L'image d'une darne de poisson caramélisée évoque l'odeur de la sauce de poisson qui fait resurgir à son tour le coin cuisine de l'orphelinat que Francine tenait au Vietnam. Elle devait quitter la ville de Saigon en toute hâte quand le Sud perd la guerre contre le Nord en 1975. « Il va de soi que certains goûts sont exclusifs et tracent une frontière identitaire. » (98-99) dit la narratrice. Elle signale la répartition spatiale de l'attirance pour la saveur particulière. L'alimentation nous rassemble mais elle nous divise aussi.

La seule façon de réactiver la mémoire de son père, pour Hông, est de préparer et consommer une soupe aux tomates une fois par semaine. C'est une sorte d'eau tomatée qu'elle avait servie à son père discrètement pendant sa fuite du Vietnam à l'âge de neuf ans. Elle faisait partie des réfugiés vietnamiens surnommés les « boat people » fuyant un régime oppressif communiste. L'histoire de cette fuite est racontée dans son ouvrage *La Palanche*, que Mãn a rédigé. Grâce à ce livre, elle participe au Salon du livre de Paris où elle rencontre Francine, la sœur de Luc. Ce livre est très médiatisé et considéré comme une référence culturelle et finalement, elle devient le porte-parole. Les lecteurs sont très intéressés par les anecdotes qui accompagnent les recettes. Mãn avoue que l'histoire de la fuite de Hông « expliquait mieux le goût de la soupe aux tomates et au persil que l'image qui accompagnait la recette ». (95) Ronald Tobin établit non seulement les parallèles entre gastronomie et littérature mais déclare aussi que la cuisine est lieu de transformation :

> Le chef et le poète tous deux sont des bricoleurs, et grâce à un procédé de sélection, de rénovation et d'imagination, ils initient un acte sacré et éminemment créateur qui engendre des produits originaux et complexes, dotés du pouvoir de transformer le consommateur sur les plans physique, émotionnel et intellectuel. (625)

Ronald Tobin essaie d'établir un rapport entre mots et mets. La cuisine est un acte aussi créatif que la poésie puisque les deux domaines exigent une sélection et une combinaison sophistiquées afin de transformer leurs consommateurs. Mãn offre une chanson populaire traditionnelle avec ses plats à ses clients qui y viennent écrire et lire leurs textes. Ce n'est pas une coïncidence si le personnage principal passe de la cuisine à l'écriture. Elle ressent autant de plaisir en concoctant ses recettes qu'en écrivant un livre de recettes savoureuses.

II. Le rapport au corps et au plaisir

La clé de notre beauté réside-t-elle dans notre alimentation ? Certaines croyances peuvent influencer fortement le comportement alimentaire. La marchande de noix de coco matures, chez laquelle Mãn fait ses courses avec sa mère, pense que les lèvres rouges de Mãn sont fruits d'un aliment particulier. La mère de Mãn pense qu'en enveloppant sa fille d'une crêpe particulière pendant sa sieste elle met la peau de sa fille comme le reflet de la neige et l'éclat de la porcelaine. Notre beauté se travaille de l'intérieur et de l'extérieur. Le roman mentionne une soupe aux nids d'hirondelle comme produit de luxe en Chine et au Vietnam. Une espèce d'hirondelle régurgite sa salive qui, avec le passage du temps, sèche au contact de l'air pour se durcir et devenir un nid pour ses petits. Ces nids, selon une croyance, représentent l'amour parental et donc leur consommation booste la fertilité. On manque de preuves scientifiques qui permettent de prouver ces effets bénéfiques. Fondées ou erronées, ces croyances alimentaires conditionnent nos comportements de génération en génération. La narratrice nous informe :

> Selon les croyances, une portion de l'éternité est retenue dans le lotus alors que le ginko fortifie les neurones car ses feuilles ont la forme du cerveau. Quant aux gojis, leurs vertus médicinales sont attestées dans les livres depuis le temps des empereurs et des princesses. Les bienfaits de ce plat doivent probablement provenir aussi de l'attention consacrée à la préparation. (46)

Quand son mari tombe malade, Mãn se sert de l'alimentation comme un outil thérapeutique. Elle prépare un plat qui exige une cuisson douce du poulet avec des graines de lotus, des noix de ginko et des baies de goji séchées. L'alimentation, pour cette restauratrice, est le premier médicament qui participe directement à l'amélioration de l'état du malade. Nous sommes aussi tenus au courant de la notion de froid et de chaud dans la nourriture. Certains aliments nous donnent une sensation de fraîcheur tandis que d'autres brûlent la langue et nous enflamment. C'est pourquoi, les gens choisissent leur alimentation en accord avec les saisons et leurs besoins.

Offrir sa cuisine, c'est offrir son intimité. Confectionner une alimentation savoureuse est une façon de signifier notre affection, de nous rendre irrésistible. La narratrice du roman de Kim Thúy nous signale qu'une mère vietnamienne croit que savoir cuisiner est un véritable facteur de séduction. Elle transmet le savoir ancestral des recettes et de la décoration alimentaire en secret à sa fille pour qu'elle séduise à son tour son mari, booste sa libido. Cela nous fait penser immédiatement à l'ouvrage *Comment cuisiner son mari à l'africaine* de Calixthe Beyala où Aïssatou, le personnage principal suit les leçons de séduction données par sa mère pour séduire son voisin Monsieur Bolobolo, un malien. Ce roman présente le jus de gingembre comme une boisson aphrodisiaque qui « permet aux femmes de sonder les folies des hommes et d'exalter leur sauvagerie ». La bouffe sert de prétexte pour se

rapprocher de cet homme. Le futur mari de Mãn choisit son épouse quand celle-ci lui sert du thé pendant la rencontre organisée par une marieuse et la mère de Mãn. Là aussi, le thé n'est qu'un prétexte pour rapprocher ces deux personnes avant leur mariage arrangé. Lors d'une troisième visite, la mère de Mãn lui demande de servir à son futur mari un verre de limonade à la lime salée. C'est un moment-clé, au cours duquel, le couple entame une conversation concernant leur avenir, décide de se marier. Hông rencontre son futur mari québécois dans un café à Saïgon où elle travaille comme serveuse. Son mari est tombé amoureux du Vietnam, de cette serveuse et des plats qu'elle servait. Son voyage au Vietnam est une tentative de sortir de son isolement affectif. Le dîner qui débute à table se termine au lit. Le jeune homme engagé dans le restaurant appelé par la narratrice comme « frère-soleil » (56) séduit sa future femme en lui apportant les plats de ce restaurant. Y a-t-il vraiment un lien entre sensualité et cuisine comme le terme « gastrosexualité » suggère ? Le homard, par exemple, est étroitement associé au plaisir érotique. *Le Téléphone aphrodisiaque* ou *Le Téléphone Homard* qui montre un téléphone noir avec un homard posé sur son combiné est une sculpture crée par Salvador Dali, l'artiste surréaliste en 1936. À travers cette œuvre stupéfiante, Dali voulait conjuguer plaisirs de la table et ceux de la chair. Sans doute, la bouche n'est pas seulement une ouverture par laquelle la nourriture entre dans le corps mais aussi l'organe érotique par excellence. Terry Eagleton dira : « La nourriture est tout autant une émotion matérialisée qu'un poème d'amour, bien que les deux puissent aussi remplacer l'article authentique. » [la version traduite] « Food is just as much materialized emotion as a love lyric, though both can also be substitutes for the genuine article. » [la version originale] La cuisine donc permet d'exprimer ses émotions au même titre qu'un poème d'amour. On choisit un poème ou un plat selon le sentiment à transmettre. Dans une interview avec Brigid Delaney, Kim Thúy révèle :

> Les Vietnamiens ne verbalisent généralement pas leurs émotions – bonnes ou mauvaises. Ils expriment leur amour par la nourriture. Dès que vous franchissez la porte de la maison de quelqu'un, ils vous demanderont si vous avez mangé. Ils vous servent de la nourriture sans écouter votre réponse et vos souhaits. Quand je refuse la nourriture de mes parents, je ressens la culpabilité de quelqu'un qui rejette une déclaration d'amour. [la version traduite]
>
> Vietnamese don't usually verbalise their emotions – good or bad. They express their love through food. As soon as you step through the door of someone's home, they will ask you if you have eaten. They serve you food without listening to your answer and your wishes. When I refuse my parents' food, I feel the guilt of someone who rejects a love declaration. [la version originale]

C'est ce que nous voyons exactement dans le cas de Mãn. Quand les mots lui manquent elle se sert de la cuisine. Mãn éprouve de la gratitude envers Julie et ressent le besoin de l'extérioriser :

> J'ai parfois tenté de verbaliser toute ma reconnaissance envers Julie, mais je n'ai pas vraiment réussi. Je ne pouvais que lui démontrer mon affection à travers les gestes du quotidien, en lui préparant pendant ses nombreux rendez-vous, avant même qu'elle en ressente l'envie, le soda-lime qu'elle adore […] (89)

Offrir le soda-lime donc devient une expression non-verbale de la gratitude de Mãn envers Julie. Quand les mots échouent la boisson parle. D'un côté, l'alimentation se trouve au cœur des relations à soi et d'un autre côté, elle nous permet de tisser un lien avec ceux qui nous entourent.

III. Le lien avec les autres

La vie des personnages principaux dans ce roman gravite autour du restaurant. Les bribes de conversation entendues par Mãn dans la salle à manger sont instructives. Cette salle lui donne accès au monde extérieur. C'est dans cette salle à manger que les discussions sur le mariage du « frère-soleil » de la narratrice ont lieu. Julie y vient avec ses invités pour fêter l'anniversaire de naissance et de mariage. Elle y organise par mois ses rencontres de club de lecture. Elle construit, au fond de la salle, une bibliothèque pour y ranger des livres de cuisine et de photographie. C'est là où Mãn monte, sur les conseils de Julie, un programme de cours de cuisine vietnamienne avec dégustation. Ce restaurant apparaît, dans le roman, comme lieu privilégié de rencontre et de convivialité non seulement pour les clients mais aussi pour Mãn qui se lie d'amitié avec Julie qui lui fait découvrir la ville de New York. C'est dans cette ville que Mãn trouve une librairie gigantesque avec des centaines de livres de cuisine. Elle goûte plusieurs plats dans différents restaurants en l'espace de deux jours. Ce voyage devient, pour elle, un moment de découverte culinaire. Grâce à cette amitié, elle est capable d'élargir ses horizons, vivre pleinement. Quand Julie donne des conseils à Mãn pour son épanouissement personnel, elle emprunte des images au champ de la nourriture afin d'évoquer la joie de vivre : « Mords dans la pomme », « Mords comme la lime mord le métal » et « Mords à pleines dents ». (78) Ce conseil se réfère au récit de la Génèse dans la Bible où la pomme symbolise le péché originel, le fruit défendu de l'arbre de la connaissance. Un appel à croquer la pomme signifie un désir d'ailleurs, une invitation à explorer un espace de liberté, transgresser l'interdit. En fait, la narratrice nous informe que Mãn en vietnamien veut dire « parfaitement comblée » ou « qu'il ne reste plus rien à désirer » ou « que tous les vœux ont été exaucés » (41). Selon sa propre confession, elle n'a aucun rêve. Alors, comment se fait-il qu'elle se lance dans une aventure extra-conjugale ? Cette liaison est-elle une tentative de trouver ailleurs ce qu'elle lui manque dans le couple ou c'est un moyen de se donner du plaisir autrement ? De toute façon, son nom nous semble ironique. Le roman explore la passion amoureuse entre deux personnages qui partagent la profession : Mãn et Luc. Le premier rendez-vous aura lieu dans le restaurant de Luc, le cuisiner parisien. Ce sont les deux êtres qui partagent la même passion pour la cuisine et le Vietnam. Les deux sont nés au Vietnam même si Mãn s'installe à Montréal et Luc habite à Paris. Luc a déjà lu l'ouvrage de Mãn avant cette rencontre et donc il est impressionné.

C'est Julie qui engage Philippe, un chef pâtissier, pour préparer des desserts qui marient la société de départ et la société d'accueil, le lointain et le proche, l'Est et l'Ouest. Grâce à ses expérimentations, Philippe réinvente les desserts vietnamiens qui se limitaient auparavant à quelques recettes rudimentaires. Il impressionne Mãn par son thermomètre pour vérifier la répartition de la chaleur, son chronomètre et ses cuillères à mesurer. Pour conquérir le palais de ses consommateurs, il transforme le gâteau aux bananes à la vietnamienne en l'attendrissant avec une écume de caramel au sucre de canne brut. C'est un bel exemple de métissage gastronomique qui répond aux goûts et aux besoins des consommateurs locaux. La recette de Philippe annonce un renouvellement des pratiques alimentaires à Montréal.

Le restaurant devient un point de repère pour mesurer le développement dans la vie personnelle des personnages. Pour Mãn, c'est le nombre de commandes insérées dans la fente de la barre de métal qui permet de déterminer la durée écoulée et non l'horloge. La narratrice compare la vitesse de l'arrivée de sa fille avec la vitesse de la commande de

son service de traiteur pour des soirées privées ou d'entreprise. Terry Eagleton souligne l'importance de l'autre et son lien avec l'alimentation :

> Le langage est à la fois un fait matériel et une communication rhétorique, tout comme l'alimentation combine nécessité biologique et signification culturelle. […] Prendre un repas seul a le même rapport avec manger en compagnie que parler à soi-même à la conversation.
>
> Language is at once material fact and rhetorical communication, just as eating combines biological necessity with cultural significance. […] Snatching a meal alone bears the same relation to eating in company as talking to yourself does to conversation. [la version originale]

La nourriture est un langage que nous parlons tous. De nombreuses études récentes prouvent que le fait de manger entre famille ou entre amis nous offre de nombreux bénéfices. S'isoler pour prendre le repas, c'est rater une occasion d'échanger des idées, de discuter. Nous savons que le philosophe des Lumières, Emmanuel Kant, mangeait toujours en compagnie d'amis. Il ne veut pas que l'alimentation se réduise à une simple satisfaction du besoin primaire. Il nous conseil de ne pas déguster en solitaire pour la raison suivante :

> Manger seul (*solipsismus convictorii*) est malsain pour un savant qui philosophe ; ce n'est pas une restauration, c'est plutôt (surtout s'il y a débauche solitaire) épuisement ; c'est un travail qui achève, et non un jeu qui ravive les pensées.

En effet, échanger autour d'un repas nous permet de faire travailler notre matière grise.

Il est essentiel que le repas ne se réduise pas à un devoir obligatoire mais une activité ludique. La question de l'alimentation se trouve au cœur du processus de socialisation. Dans le roman de Kim Thúy, les clients viennent en group une fois qu'ils commencent à apprécier les plats. En partageant le repas, ils créent le souvenir de leurs plats préférés.

L'alimentation, chez Kim Thúy, dépasse sa fonction biologique de préservation de la santé pour construire l'identité individuelle et collective des personnages. La nostalgie des mets du pays est une préoccupation majeure pour certains clients qui se réunissent dans le restaurant de Mãn pour redécouvrir leur identité. L'alimentation, dans le roman étudié, sert de prétexte pour aborder toutes les questions liées au corps et au plaisir. La cuisine influence les relations amoureuses des personnages de Thúy. Ce roman montre aussi la capacité de la nourriture à s'ouvrir à l'autre. En ce qui concerne le restaurant, c'est l'espace le plus important dans le roman. Mãn sait optimiser cet espace disponible pour développer sa créativité. Ensuite, c'est dans cet espace qu'elle apprend à sortir des sentiers battus et réaliser ses rêves.

En 2017, Kim Thúy a fait paraître un livre de recette de son pays natal, *Le secrets des vietnamiennes*. Dans un roman comme *mãn,* elle parle de cuisine et à travers cela, elle parle d'amour. Alors, dans un livre de recette tel qu'elle a publié, qu'est-ce qu'elle fait ? C'est une question intéressante à poser et à laquelle, il faudrait trouver une réponse.

Références

1. Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*.
2. Barthes, Roland. « Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine », in *Annales*, 1961.
3. Beyala, Calixthe. *Comment cuisiner son mari à l'africaine*.

4. Eagleton, Terry. « Edible écriture », 1997.

5. Kant, Emmanuel. *Athropologie d'un point de vue pragmatique*. Traduction de l'allemand par Tissot, J. Paris : Librarie philosophique de Ladrange, 1863.

6. Seyidova, Leyla. « Le pouvoir thérapeutique de la nourriture dans le roman de Kim Thúy, *mãn* » in McEwan e-journal. McEwan University. 2019.

7. Thúy, Kim. *m*ãn. Paris : Éditions Liana Levi, 2013.

8. Thúy, Kim. Propos recueillis par Delaney, Brigid. *Guardian*. 20 mai 2015.

9. Tobin W., Ronald. « Qu'est-ce que la gastrocritique ? » in *Dix-septième siècle*, no. 217. Paris : Presses Universitaires de France, 2002. Qu'est-ce que la gastrocritique ? | Cairn.info

L'enseignant de FLE en tant que médiateur interculturel : enjeux pratiques et défis

Uma Damodar Sridhar

Résumé

Cet article explore le rôle central de la médiation interculturelle dans l'enseignement du français langue étrangère (FLE), en s'appuyant sur les apports du Cadre européen commun de référence pour les langues (CECRL) et son Volume complémentaire. L'objectif est de comprendre comment les enseignants peuvent devenir des médiateurs efficaces, capables de faciliter à la fois les apprentissages linguistiques et les interactions interculturelles. Dans cet article, nous analyserons les fondements théoriques de la médiation, et des exemples pratiques en contexte indien pour mettre en lumière les compétences requises, les défis rencontrés, et les pistes de formation. Nous soutenons une intégration consciente et systématique de la médiation interculturelle dans les pratiques pédagogiques quotidiennes, au service d'une éducation plurilingue, inclusive et critique.

Mots-clés : médiation interculturelle, CECRL, interculturalité, représentations, formation des enseignants.

Introduction

La notion de médiation a été introduite par le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues (CECRL) dès 2001, dans sa description de la compétence de communication, en déclinant les activités langagières liées à la réception, la production, l'interaction et la médiation. Cela constitue une avance par rapport à l'approche communicative, qui ne prenait en compte que les compétences de la compréhension écrite et orale, et de production écrite et orale.

Selon ce document qui s'impose désormais comme une référence incontournable dans le domaine de l'enseignement des langues, la médiation est définie comme suit :

> « Participant à la fois de la réception et de la production, les activités écrites et/ou orales de médiation, permettent, par la traduction ou l'interprétariat, le résumé ou le compte rendu, de produire à l'intention d'un tiers, une (re)formulation accessible d'un texte premier auquel ce tiers n'a pas d'abord accès direct. Les activités langagières de médiation, (re)traitant un texte déjà là, tiennent une place considérable dans le fonctionnement langagier ordinaire de nos sociétés.' (CECR, 2001, p. 18)

Selon le CECRL, la médiation mobilise des compétences intégrées de réception et de production, sans accorder la primauté à l'une ou l'autre. Ces relations sont schématisées ainsi (CECRL, 2018, p. 33) :

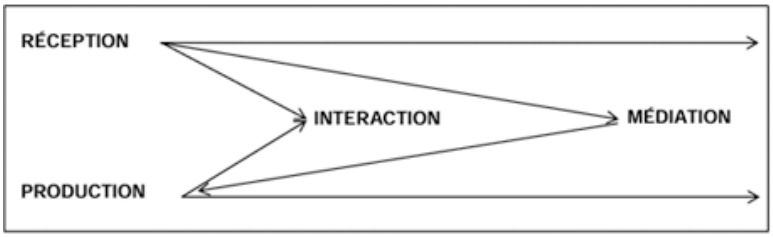

Fig. Le modélisation de la médiation

Or, cette notion a été peu développé dans cet ouvrage, et puisque la définition évoquait le traitement de texte, elle a été réduite à l'interprétation et la traduction. Elle a cependant été considérablement approfondie par la suite dans le *Volume Complémentaire*, mise en ligne par le CECRL en 2018, qui propose plusieurs éclaircissements sur une notion encore peu maîtrisée que les enseignants ignorent ou ont du mal à intégrer dans leurs pratiques pédagogiques.

Nous proposons dans cet article d'examiner cette notion - du point de vue de l'apprenant mais surtout celui de l'enseignant - et son développement, en suggérant quelques pistes pour son intégration dans les stratégies pédagogiques. La problématique que nous étudierons est la suivante :

> Qu'est-ce que la médiation plurilingue et interculturelle et comment les enseignants de FLE en Inde peuvent-ils l'intégrer efficacement dans leurs pratiques pédagogiques ?

Dans la partie qui suit, nous explorerons d'abord le concept de médiation, puis les pratiques concrètes en classe, avant d'analyser les enjeux et les limites de cette approche.

La médiation dans le contexte pédagogique

Le mot médiation vient du latin *mediare* qui signifie « s'interposer » ou « être au milieu ». L'acception courante de ce terme se réfère plutôt au fait de servir d'intermédiaire ou à la résolution de conflits collectifs et internationaux. À première vue, il peut donc sembler éloigné des préoccupations pédagogiques.

Or, dans le monde traversé par les tensions, les malentendus et les conflits, la médiation s'impose comme une compétence essentielle, tant dans la vie sociale que dans le domaine de l'apprentissage. La salle de classe n'est pas à l'abri non plus de quiproquos ou de différends qui peuvent survenir entre les élèves ou entre les élèves et les enseignants, ou encore dans la perception de la culture étrangère par les élèves. C'est en reconnaissance de cette réalité que le CECRL a intégré la médiation parmi les compétences clés à développer pour une communication réussie, relevant la dimension sociale de l'interaction, autre compétence mise en valeur par le CECRL.

Regardons brièvement l'historique du terme avant de considérer les précisions ultérieures du CECRL dans le domaine de la didactique.

Plusieurs chercheurs se sont penchés sur l'élaboration de cette notion dans le contexte pédagogique. Cuq et Gruca (2005, p. 123) définissent la notion de l'enseignement même

comme « *une tentative de médiation organisée entre l'objet d'apprentissage et l'apprenant* ». Piccardo (2012) trace l'historique du terme de médiation en comparant la première version du CECRL en 1998 à celle de 2001 pour expliquer que la médiation a été quelque peu éclipsée dans la version finale, notamment par l'introduction des échelles de descripteurs de niveaux de compétence. Elle constate qu'il est temps d'accorder une plus grande attention à cette notion pour mieux comprendre son utilisation dans le contexte pédagogique.

Coste et Cavalli (2015) propose un modèle conceptuel visant à repenser les politiques linguistiques éducatives en Europe, en mettant l'accent sur la médiation, la mobilité sociale et la rencontre de l'altérité. Ils examinent comment ces concepts se manifestent à différents niveaux du système éducatif, et montrent que l'école doit être un lieu où les élèves apprennent à naviguer entre différentes cultures et à développer des compétences interculturelles.

Enfin, Beacco et al. (2016, p. 10) définissent la médiation comme une activité visant à réduire la distance entre deux pôles, deux altérités. Selon ces chercheurs, le développement de la capacité à créer des passerelles ou à réduire la distance entre différents contextes, personnes ou communautés relève de la mission de tout système éducatif. Ils insistent également sur la dimension interculturelle qui est au cœur de la médiation, en particulier en milieu scolaire, où elle consiste au moins autant à identifier les obstacles d'ordre culturel à une compréhension juste d'un comportement ou d'un texte qu'à respecter la dimension linguistique d'un message (2016, p. 60-61).

L'apport du *Volume complémentaire* du CECRL

La médiation est envisagée dans le *Volume complémentaire* comme une sorte de *languaging* ou de mise en langage pour parler de ses idées ou à favoriser la compréhension mutuelle et la communication (2018, 34). Elle ne se limite pas à la communication inter linguistique, mais englobe les dimensions cognitives, pédagogiques, sociales et culturelles. Elle comprend aussi l'exploitation des répertoires plurilingues et pluriculturelles des apprenants. Les dimensions plurilingues et pluriculturelles de l'apprentissages sont ainsi étroitement liées à celle de la médiation car, selon le CECRL, les frontières entre la connaissance du monde, le savoir socioculturel, et la conscience interculturelle sont parfois floues (2018, p. 55). La médiation devient alors un espace d'interaction, dans lequel les apprenants mobilisent des répertoires linguistiques et culturels variés.

La nouvelle définition de la médiation formulée dans le *Volume Complémentaire* est la suivante : « Dans la médiation, l'utilisateur/apprenant agit comme un acteur social créant des passerelles et des outils pour construire et transmettre du sens soit dans la même langue, soit d'une langue à une autre (médiation interlangues) » (2018, p. 106).

Cette médiation peut se dérouler dans des contextes variés : social, pédagogique, linguistique ou professionnel.

Les activités de médiation sont réparties en trois catégories : médiation de textes, de concepts et de communication. Il est important de noter que dans ce processus, le but n'est pas tant l'expression de ses propres idées, besoins ou émotions, que la facilitation de la compréhension entre les parties pour lesquelles on médie. Ainsi, une personne qui s'engage dans la médiation doit faire preuve de l'empathie, posséder une bonne intelligence émotionnelle, et de compétences culturelles et sociales comme la coopération, la négociation et de communication et la co-construction du sens.

Nous nous intéressons plus spécifiquement à la dimension que le *Volume Complémentaire* ne précise pas de manière explicite, mais qui constitue un élément essentiel de la médiation. Il s'agit de la médiation pédagogique, car les enseignants sont placés au cœur de la transmission, en tant que médiateurs des connaissances, des concepts et de la pensée cognitive relationnelle. Par ailleurs, Beacco et al., (2016) avait déjà mis l'accent sur l'apprentissage de la médiation. Ils précisent que « la médiation est omniprésente et au cœur de l'action de l'enseignant » (2016, p. 57) qui doit veiller à ce qu'il y ait de la communication inter linguistique ainsi qu'intralinguistique.

De la médiation cognitive à la médiation interculturelle

L'examen des formes de médiation nous permettra de mieux comprendre leur place dans les pratiques pédagogiques contemporaines. On distingue trois types de médiation :

- La médiation cognitive, axée sur l'aide à la compréhension et à la construction du sens à travers le travail sur les concepts et les textes ;
- La médiation pédagogique, centrée sur la transmission des connaissances et la facilitation de l'apprentissage, rôle primordial des enseignants ;
- La médiation interculturelle, orientée vers un dialogue entre cultures différentes, et le développement de la tolérance, de la prise de conscience critique et de la coopération interculturelle en classe.

La dimension culturelle de l'enseignement des langues étrangères s'élargit donc : il ne s'agit plus seulement de découvrir les faits culturels majeurs de l'aire concernée par la langue apprise mais de penser ceux-ci en rapport avec les identités culturelles des apprenants (Beacco et al., 2016, p. 61).

En introduisant dans la réflexion demandée aux apprenants une distanciation par rapport à leurs propres repères, l'inscription de la médiation dans le curriculum de l'enseignement des langues vivantes prend un sens tout particulier.

Ces dimensions sont souvent imbriquées dans la pratique pédagogique, notamment en contexte plurilingue et pluriculturel, comme en classe de FLE. La médiation pédagogique, initialement centrée sur la transmission de connaissances et la facilitation de la compréhension, ne peut être envisagée aujourd'hui sans inclure des dimensions interculturelles. Cette évolution reflète une reconnaissance croissante de la diversité linguistique et culturelle des apprenants dans les classes de FLE.

Comme nous l'avons vu plus haut, plusieurs chercheurs ont souligné la nécessité d'intégrer la médiation interculturelle dans la formation des enseignants, car elle intervient dans toutes les situations d'apprentissage ainsi que d'aspects différents de la vie sociale et pour cette raison prend une place importante dans une éducation plurilingue et interculturelle.

L'enseignant devient alors un médiateur interculturel. Il assume la tâche délicate de naviguer entre les référents culturels variés, en facilitant la compréhension mutuelle et en encourageant le respect des différences. Il doit être aussi un adepte dans la gestion de groupes d'apprenants hétérogènes. Il lui faut non seulement une maîtrise linguistique solide, mais aussi une connaissance réflexive de la culture française, au-delà des stéréotypes véhiculés par les manuels.

La compétence interculturelle aide également à transformer les apprenants en « médiateurs interculturels » (CECR, 2005, p. 40), capables de s'engager dans une relation avec des identités multiples et sachant éviter de stéréotyper les autres. Elle les aide à accepter et comprendre les gens appartenant à d'autres cultures en tant qu'individus ayant d'autres perspectives, valeurs et comportements. Cela mène au développement d'une prise de conscience des deux cultures, celle de l'autre et aussi de soi, ainsi que la reconnaissance de la diversité existant dans les deux cultures, introduisant une intersubjectivité dans la médiation.

Le concept a été déclin**é** en plusieurs facettes par des chercheurs, comprenant **:**

- La décentration (Porcher, 2004, p. 115) ;
- Les attitudes, traits et compétences sociales de l'interlocuteur, un manque d'ethnocentrisme et la suspension de jugement (Brislin, 1981, p. 40) ;
- La tolérance, critère important de l'interaction interculturelle, illustrée par l'ouverture d'esprit (*open-mindedness*) (Brislin, 1981, p. 57) ;
- Et enfin, la conscience culturelle critique (*critical cultural awareness*), définie par Byram (1997) comme « la capacité de l'apprenant de regarder /examiner d'une manière critique les textes produits dans la culture étrangère ainsi que dans la sienne » (1997, p. 36).

Les apprenants manifestent leurs idées et leurs opinions sur la culture étrangère à travers leurs représentations, qui émergent à différents moments en classe. Ces représentations peuvent parfois contenir des préjugés et des stéréotypes, que le professeur est alors amené à déconstruire. Pour être dotée de la compétence interculturelle, les apprenants doivent aussi présenter un certain degré de tolérance et une ouverture vers le monde - signes d'un *savoir-**être***), se gardant ainsi des jugements de valeur face aux pratiques culturelles parfois très différentes des leurs. Cela peut conduire à une transformation dans leurs propres attitudes vers le monde et vers eux-mêmes, notamment lors qu'ils sont amenés à développer une compétence critique vers les documents qu'ils étudient lors de leur apprentissage.

Byram définit la compétence critique comme le *savoir s'engager*, c'est-à-dire, la capacité à analyser, de manière objective et critique, les manifestations culturelles dans les deux contextes : celui du sien et de l'autre (1997, p. 34). Il s'agit ici de sa disposition personnelle de prendre en compte l'essence de la culture étrangère sans se laisser colorer par ses préjugés et ses stéréotypes. De la même manière, l'apprenant atteint ce niveau en mobilisant sa connaissance sur la culture étrangère, tout autant que sur sa propre culture. Ceci se manifeste sous forme de la *connaissance critique* ou d'engagement, découlant des savoirs qui lui permettent d'évaluer les informations qu'il reçoit sur la culture étrangère.`

Mais comment l'enseignant peut-il véritablement mettre en **œuvre** une telle médiation, qui ne fait pas toujours partie de sa formation pédagogique, lorsqu'il y en a une, et quels sont les obstacles auxquels il peut être confronté dans sa tentative ?

Exemple de médiation plurilingues et interculturelles en classe de FLE en Inde

Trop souvent, le temps limité dont dispose l'enseignant de FLE l'oblige à se concentrer en priorité sur les aspects linguistiques, notamment l'acquisition morphosyntaxique, ainsi

que sur les compétences orales et écrites, telles que la prononciation, l'expression orale et les pratiques scripturales. La compétence culturelle vient ensuite. Grâce aux nombreux documents authentiques fournis dans les manuels, les apprenants sont exposés à des éléments de la culture françaises tels que les modes de vie, les pratiques culturelles, la composition familiale et sociale, l'organisation scolaire et de la société de travail, etc.

Dans ce contexte, l'enseignant n'a guère le temps, ni parfois l'envie d'amener les apprenants à se questionner ou d'apporter un regard critique sur leurs représentations de la langue et la culture étrangère. En revanche, un travail de comparaison entre cultures est souvent entrepris, ce qui peut s'avérer une source de jugements de valeurs, de malentendus accrus et de méfiance potentielle envers les aspects culturels inconnus ou mal inexpliqués.

Byram (1997) avait souligné, dans sa définition de la compétence interculturelle, l'importance capitale de développer chez l'apprenant une compétence critique tout au long de sa formation. Cela consiste à l'amener à questionner ses représentations de la culture étrangère ainsi que de sa propre culture. Autrement dit, il s'agit de développer le *savoir-être* des apprenants.

Sur la base de ces apports théoriques, nous avons proposé un modèle de la compétence interculturelle prenant en compte :

- Le degré de tolérance ou d'absence de jugement manifesté par l'apprenant à l'égard de la culture étrangère,
- Sa capacité critique vis-à-vis des événements de sa propre culture,
- Et, quoique de manière moins évidente, de son ouverture au monde.

Notre modèle est schématisé ci-dessous (Sridhar, 2019, p. 142).

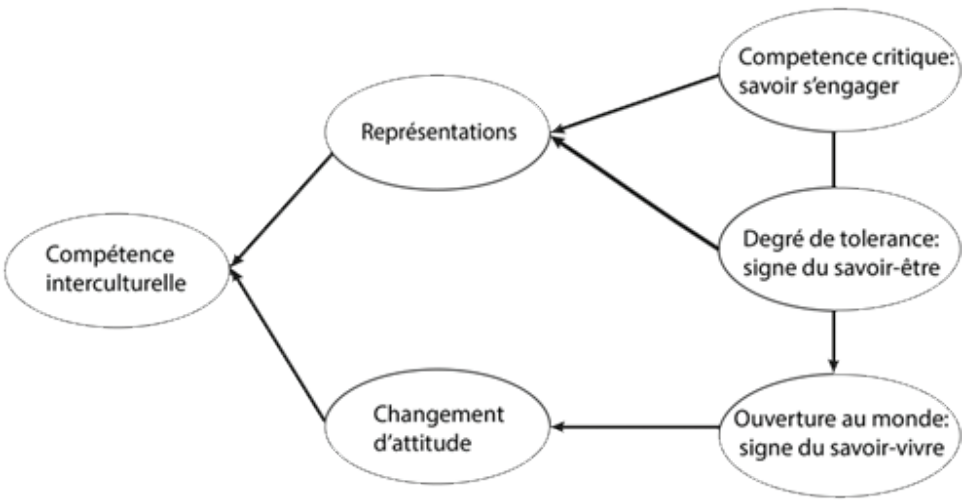

Fig. Un modèle de la compétence interculturelle

Il est naturel pour l'apprenant d'apprécier les éléments de la culture dont il affiche l'appartenance. Or, prendre une position critique vers sa propre culture implique une prise de conscience des rapports de pouvoirs y existants, lui permettant de garder de la distance,

et de l'objectivité. De la même manière, la marque de la personne interculturelle serait de se réserver de passer des jugements de valeur face à la culture étrangère comportant, elle, des « anomalies » par rapport à sa propre culture. En d'autres termes, c'est développer une attitude de tolérance et d'acceptation. Ces prises de conscience vers la culture française et indienne seront atteintes seulement quand l'apprenant aura acquis des savoirs critiques et une compréhension des pratiques existantes des deux cultures, au-delà des premiers stéréotypes venus. Ces prises de conscience résulteront à un changement dans les schèmes culturels de l'apprenant, menant au développement de son savoir-être : il s'agit d'une attitude d'ouverture vers le monde, marqué par une assimilation et une acculturation des aspects positifs de la culture étrangère.

Le travail sur les représentations des apprenants aide l'enseignant à apprécier ou à évaluer les partis pris et les préjugés dont celles-ci sont issues. Il s'agit ici d'une véritable médiation interculturelle, qui constitue une part essentielle du rôle d'éducateur que peut assumer l'enseignement du FLE - trop souvent réduit, dans les établissements, à l'acquisition des savoirs et des savoir-faire.

À titre d'illustrations, nous présentons une activité que nous menons régulièrement en classe, notamment aux niveaux intermédiaires, et qui porte sur les représentations et les chocs culturels des apprenants. Ils sont invités à noter sur papier, ce qu'ils trouvent agréable, surprenant, voire choquant dans la culture française, puis à effectuer le même exercice à propos de leur propre culture indienne. Il a été remarqué que les étudiants mentionnent presque toujours des éléments liés aux valeurs culturelles des deux pays : démocratie, pratiques alimentaires, règles de politesse, diversité de la population, arts, statut des femmes, vie familiale, égalité ou inégalité sociale, etc.

Les résultats sont mis en commun au sein du groupe-classe et les étudiants sont encouragés à vérifier et justifier la validité de certaines de leurs représentations, en effectuant des recherches sur internet si nécessaire. Cela devient une occasion également de discuter sur la fiabilité des sources et des sites consultés. L'enseignant ne se contente pas de « fournir » des informations, mais adopte un véritable rôle de médiateur, en guidant les recherches des étudiants, et surtout en veillant à ce que les diverses discussions se déroulent dans le respect et dans l'écoute de l'autre.

L'objectif d'un tel exercice est de donner l'occasion aux étudiants de s'exprimer mais aussi de développer une attitude critique vis-à-vis de leurs propres représentations, en les confrontant à celles de leurs camarades et en les vérifiant à l'aide de sources fiables. Il s'agit d'un travail sur le savoir-être, les fournissant une ouverture sur le monde et un approfondissement de leurs connaissances sur différents sujets, menant vers le développement d'une personnalité interculturelle.

En Inde, la diversité linguistique offre également un terrain fertile pour la mise en œuvre de la médiation en classe de FLE. Le plurilinguisme dans la classe est à exploiter comme un levier pédagogique, en encourageant les apprenants à parler de leurs propres langues, soit dans des activités d'éveil linguistique, et dans un effort de valoriser et de découvrir de nouvelles langues indiennes. Cela peut se faire à travers des mises en commun des particularités linguistiques pour découvrir les nouveautés lexicales ou des tournures de phrases, permettant de mieux explorer les nuances en français.

Par ailleurs, des projets collaboratifs impliquant des apprenants de différentes origines culturelles - car en Inde, toute classe de langue est lieu de rencontre linguistique et culturelle - peuvent être mis en place, favorisant l'échange interculturel et le développement de compétences en médiation. Ces activités permettent aux apprenants de développer une conscience interculturelle et d'améliorer leurs compétences linguistiques dans de contextes concrets et significatifs, et d'atteindre une vraie ouverture au monde, ainsi que de compétences critiques et d'acceptance de l'autre.

Qualités requises pour l'enseignant médiateur plurilingue et pluriculturel

Narcy-Combes (2005, p. 76) avait signalé qu'une formation en communication interculturelle devrait permettre aux étudiants d'être capables de « reconnaître et analyser les différences culturelles, de développer le recul, et de mettre en œuvre des capacités linguistiques et comportementales adaptées au contexte culturel du domaine adaptées au contexte culturel de leur domaine d'expertise ». Cela suppose de compétences spécifiques chez l'enseignant, alliant les talents de médiateur, de négociateur, et de psychologue.

Pour résumer, afin de devenir de bons médiateurs plurilingues et interculturels, les enseignants doivent développer une sensibilité interculturelle et une ouverture d'esprit pour mieux comprendre, respecter et valoriser les différences culturelles des apprenants. Ils doivent concevoir des activités pédagogiques qui intègrent des tâches de médiation adaptées aux niveaux et aux profils plurilingues des élèves et encourager la réflexion critique des apprenants sur leurs propres représentations culturelles, favorisant ainsi le développement d'un savoir-être tolérant et ouvert.

Pour ce faire, il est important qu'ils acquièrent des compétences en communication et gestion de groupe en suivant une formation continue axée sur la médiation interculturelle, incluant des ateliers pratiques pour partager des stratégies efficaces.

À ce propos, nous souhaitons également rappeler les propos de Verbunt (2005/4, p. 415), qui préconise le développement de ce qu'il appelle le « réflexe interculturel » chez l'enseignant, c'est-à-dire la capacité à être attentif aux moindres signes d'incompréhension ou de malentendu culturels chez les apprenants et chez lui-même. L'enseignant doit savoir saisir les moments propices qui émergent spontanément en classe et qui nécessitent une intervention de médiation interculturelle, comme nous l'avons évoqué dans la section précédente.

Défis de la mise en œuvre des activités de médiation

L'intégration de la médiation dans la pratique pédagogique présente plusieurs défis.

Tout d'abord, la conception de tâches de médiation adaptées aux différents niveaux de compétence des apprenants constitue un défi important. Ces tâches doivent favoriser l'interaction, la réflexion et la collaboration entre les apprenants, tout en prenant en compte leurs compétences linguistiques et culturelles. Nous avons fourni un exemple de travail sur les représentations des apprenants. Il est possible d'en envisager d'autres, basés sur les activités de production orales et écrites. Il convient toutefois de rester vigilant face à l'expression des jugements et des partis pris des apprenants, et d'assurer le respect des avis et des opinions divergents pouvant surgir au cours des débats. L'objectif est de cultiver un

climat d'ouvert et bienveillant, propice à des discussions empreintes de l'empathie mais également d'attitude critique.

L'évaluation des compétences en médiation reste également un domaine complexe. Le CECRL propose des descripteurs pour évaluer ces compétences, mais leur mise en œuvre dans la classe nécessite une réflexion approfondie et une adaptation aux contextes spécifiques.

Enfin, la formation des enseignants à ces nouvelles compétences est un préalable indispensable. La médiation interculturelle ne peut fonctionner que si l'enseignant lui-même est sensible à son importance et cherche à l'intégrer dans ses pratiques pédagogiques quotidiennes.

Cette formation devrait inclure une sensibilisation à la notion de culture et de la diversité culturelle, le développement de compétences interculturelles concrètes, et la conception de tâches de médiation adaptées aux niveaux des apprenants. Des ateliers pratiques permettraient également aux enseignants de partager leurs expériences et de construire ensemble des stratégies pédagogiques efficaces.

Conclusion

La médiation interculturelle en classe de FLE représente aujourd'hui un enjeu fondamental. En tant que compétence transversale, elle nécessite une prise en compte systématique dans la formation des enseignants et la conception des programmes pédagogiques. Il est important pour l'enseignant de gagner la confiance de ses apprenants avant d'aborder des sujets délicats, tout en restant ouvert à toutes formes d'expression ou d'opinion. Pour ces raisons, il va de soi que la formation des enseignants à la médiation interculturelle est primordiale pour assurer la réussite de telles démarches pédagogiques.

En intégrant la médiation interculturelle dans leurs pratiques quotidiennes, les enseignants pourront créer un environnement plus ouvert et inclusif. Ce travail, au-delà de l'enseignement linguistique, participe à la formation d'apprenants capables de participer à une société plurilingue et multiculturelle, plus solidaire et consciente des différences.

Bibliographie

1. Beacco, J.-C., Byram, M., Cavalli, M., Coste, D., Cuenat, M., Goullier, F., & Panthier, J. (2016). *Guide pour le développement et la mise en œuvre de curriculums pour une éducation plurilingue et interculturelle*. Conseil de l'Europe. www.coe.int/lang/fr

2. Brislin, R. W. (1981). *Cross-cultural encounters : Face-to-face interaction*. Pergamon Press.

3. Byram, M. (1997). *Teaching and assessing intercultural communicative competence*. Multilingual Matters.

4. Conseil de l'Europe (2001). *Cadre européen commun de référence pour les langues : Enseignement, apprentissage, évaluation*. Conseil de l'Europe. www.coe.int/lang/fr.

5. Conseil de l'Europe. (2018). *Volume complémentaire au Cadre européen commun de référence pour les langues : Enseignement, apprentissage, évaluation*. Conseil de l'Europe. www.coe.int/lang/fr.

6. Coste, D., & Cavalli, M. (2015). *Éducation, mobilité, altérité. Les fonctions de médiation de l'école*. Conseil de l'Europe, Unité des Politiques linguistiques, Division des politiques éducatives. www.coe.int/lang/fr

7. Cuq, J-P. & Gruca, I. (2005), *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, Presse Universitaire de Grenoble.

8. Narcy-Combes, M.-F. (2003), La communication interculturelle en anglais des affaires : transfert ou conflit d'interprétation ? Analyse d'une pratique d'enseignement en LEA. *ASP. La revue de GERAS,* 39-40. https://doi.org/10.4000/asp.1341

9. Piccardo, E. (2012). Médiation et apprentissage des langues : pourquoi est-il temps de réfléchir à cette notion ? *ÉLA*. *Études de linguistique appliquée*, 167(3), 285-297. https://doi.org/10.3917/ela.167.0285

10. Porcher, L. (2004), *L'enseignement des langues étrangères.* Hachette.

11. Sridhar, U. D. (2019). Cerner la compétence interculturelle des apprenants de FLE en Inde : une enquête dans les cours de BA French en Inde*,* In F. Dervin et N. Auger (Eds.) *Les nouvelles voix/voies de l'interculturel* (pp. 137-158)*.* EME Editions.

12. Verbunt, G. (2005/4) Les obstacles culturels aux apprentissages ou comment faire de l'interculturel appliqué. *ÉLA*. *Etudes de Linguistique Appliquée*, 140, 409-420. https://shs.cairn.info/revue-ela-2005-4-page-409?lang=fr

La représentation du thème de l'oppression dans le roman « Le Testament Russe » de Shumona Sinha

Jayapal Sharmili

Le monde dans lequel nous vivons est souvent régi par des rapports de force qui existent entre différentes nations, ou différents groupes sociaux, et cela continue d'être le cas, malgré tous les conflits que cette terre a connu jusqu'à présent. L'Histoire a été témoin de peuples opprimés, ayant dû subir le joug des nations ou groupes dominants, qui se sont acharnés sur ces peuples afin d'imposer leurs idéologies politiques et économiques. Cela explique certainement la place du thème de « l'oppression » dans la littérature, et plus particulièrement les romans qui représentent des personnages luttant afin de sortir de leur statut d'opprimés, pour pouvoir enfin savourer l'indépendance. Notre communication portera sur le thème de l'oppression, étudié sous une optique symétrique à travers un survol du roman intitulé « ***Le Testament Russe*** », écrit par Shumona Sinha, une autrice franco-indienne. Il s'agit d'une symétrie qui semble transcender le cadre spatio-temporel, car le récit évoque les parcours difficiles de deux femmes, qui ont tout enduré afin d'avoir une existence digne du mot, en amenant ainsi les lecteurs à voyager à travers la géographie et le temps. En premier lieu, nous présenterons brièvement l'écrivaine en question et son œuvre, tout en examinant les points clés de ce roman, puis dans un deuxième temps, nous tenterons d'analyser la représentation unique de l'oppression dans le roman « ***Le Testament Russe*** », qui met en scène deux mondes différents, mais en même temps parallèles dans sa manière d'évoquer le rapport entre oppressif et opprimé.

I. Shumona Sinha : parcours et œuvre littéraire

Le début du XX^{ème} siècle a vu l'expansion de la littérature francophone à travers les continents, donnant voix à des écrivains, qui se sont appropriés la langue française, afin d'exprimer des pensées et des réflexions, qu'ils n'auraient probablement pas pu transmettre aussi clairement dans leur langue maternelle. A ce titre, l'Océan indien occupe une place importante, en raison de la richesse des œuvres littéraires produites par des écrivains originaires de pays différents. Depuis quelques années, une présence francophone semble apparaitre dans un pays de l'Océan Indien, caractérisé par sa diversité culturelle. Il s'agit bel et bien de l'Inde, où le français fait partie des langues les plus enseignées après l'anglais. Malgré le nombre croissant de personnes ayant choisi d'apprendre le français, seuls quelques écrivains l'ont choisi comme langue d'écriture, et certains ont pu s'établir une identité dans l'espace francophone contemporain. A ce titre, Shumona Sinha est connu en tant qu'une écrivaine franco-indienne, qui a su se faire remarquer par le public français à travers ses ouvrages. Sa notoriété se voit à travers « *Ses livres (qui) ont reçu de nombreux prix littéraires, dont le prix du Rayonnement de la langue et de la littérature françaises de l'Académie française et le Grand Prix du romande lu SGDL, et font l'objet d'études universitaires en France, en Allemagne, aux Etats-Unis* »[1]. Il est intéressant de souligner que ses ouvrages sont également intégrés dans le cursus de certaines universités indiennes, telles que l'Université

1. https://www.institutfrancais.de/fr/bremen/event/globaledeg-shumona-sinha-le-testament-russe-21538

de Pondichéry. Originaire de Calcutta, Shumona Sinha est partie à Paris comme assistante d'anglais, et s'est passionnée pour la langue et la littérature française. Elle a également travaillé à l'Office Français de Protection des Réfugiés et Apatrides (OFPRA) comme interprète et traductrice en langue bengalie. Avant de se lancer dans la fiction, elle a publié des anthologies de poésies françaises et bengalies. Alors que son premier roman, « ***Fenêtre sur l'abime*** » publié en 2008, ne semble pas avoir attiré la curiosité du public français, son deuxième roman intitulé « ***Assommons les pauvres*** » publié en 2011, rencontre un succès phénoménal, étant non seulement bien accueilli par la critique, mais aussi récompensé par diverses prix littéraires, ainsi que des traductions dans diverses langues. Le récit met en avant le regard d'une interprète, d'origine indienne, sur les demandeurs d'asile politique, venus de la même nation qu'elle, ainsi que le sort qui les attend dans ce soi-disant pays d'accueil. Il faut souligner qu'elle s'inspirera de sa propre expérience d'interprète à l'OFPRA pour rédiger cet ouvrage. Ce succès littéraire sera suivi de la parution d'autres romans, ***Calcutta*** (2014), ***Apatride*** (2017) et ***Le Testament Russe*** (2020). Alors que ***Calcutta*** évoque l'émergence de souvenirs poignants, liés au retour vers le pays d'origine, avec comme arrière-plan, la situation chaotique qui régnait dans le Bengale Occidental des années 70, ***Apatride*** représente le parcours de trois femmes, qui essayent de s'intégrer à une société qui n'arrête pas de les juger et de les humilier à chaque occasion. Il n'est pas faux d'affirmer que dans tous ses romans, Shumona Sinha donne voix majoritairement à des personnages féminins, ayant à survivre dans un monde patriarcal, rempli de préjugés et d'êtres misogynes. Son dernier livre intitulé ***L'autre nom du bonheur était français*** (2022), est un récit autobiographique dans lequel elle raconte son parcours, à partir de son enfance indienne jusqu'à son arrivée en France, en mettant l'accent sur son rapport avec la langue française, qu'elle considère comme une langue vitale, une langue libératrice, qu'elle a pu découvrir grâce à son amour pour la littérature et les livres. Notre communication va porter sur une étude du roman intitulé ***Le Testament Russe,*** qui évoque deux mondes à part, celle de la Russie des années 1920-30 et l'Inde des années 1980, deux univers apparemment dissemblables, tant par l'espace que par le temps. Ce lien entre les deux pays s'établit à travers le destin de deux personnages féminins, ayant connu des formes d'oppression différentes. Le roman nous permet de suivre en parallèle l'histoire de Tania, une jeune bengalie dans les années 1980 ainsi que celle d'Adel, une octogénaire russe évoquant la Russie des années 1920-30. Cette mise en parallèle s'établit grâce à la passion de la jeune indienne envers la littérature russe, qu'elle a pu découvrir dès son enfance, à l'aide de son père, qui avait même décidé de lui donner un nom russe, dès la naissance de sa petite fille. Son père étant étant bouquiniste, Tania a eu l'occasion d'explorer la littérature enfantine russe, par le biais de traductions disponibles en bengali. Se sentant incomprise par ses propres parents ainsi que son entourage, seule la lecture lui procure un certain soulagement, un vrai refuge, la lecture d'ouvrages sur la Russie lui permettant d'échapper à sa réalité morose tout en lui donnant aussi l'occasion de voyager dans le temps, en imaginant l'URSS soviétique des années 1920-30, qui lui apparaissait être une immense nation prête à se battre afin de mettre en place une société égalitaire, respectant les idéologies communistes. Tania découvre les éditions Raduga et Progrès, qui avaient publié ses livres d'enfance préférés. Il s'agissait de maisons d'édition renommées pour avoir publié les meilleurs livres de jeunesse de cette époque. Curieuse d'en savoir d'avantage à propos du fondateur ainsi que l'éditeur, Lev Moisevitch Kliatchko, un célèbre journaliste ayant choisi d'entrer dans l'édition, Tania commence à faire ses recherches pour retrouver son parcours. En effet, cette jeune bengalie voudrait connaitre la vie de cet homme,

ayant contribué à donner forme à la littérature enfantine russe, qui a énormément marqué son enfance. Sa recherche l'amène à apprendre à propos de l'existence d'Adel, la fille de Kliatchko, habitant dans une maison de retraite à St-Petersburg. Tania décide de contacter Adel, en lui écrivant une longue lettre, qui va en quelque sorte, secouer cette octogénaire, tout en lui rappelant les souvenirs douloureux de son enfance, du destin de son père, ainsi que sa survie durant les moments difficiles qu'ont connu la population russe pendant la seconde guerre mondiale. Etonnée d'apprendre qu'une indienne puisse s'intéresser au destin de son père, Adel ne pouvait s'empêcher de ressasser les moments marquants de son enfance, à chaque fois qu'elle lisait la lettre de Tania, qui désirait obtenir le journal intime de Kliatchko. Alors que la jeune bengalie projetait de partir à Moscou à l'aide d'une bourse, espérant probablement rencontrer l'héritière de Kliatchko, Adel hésitait à répondre à la lettre, reflétant sur son passé, sur l'écart qui séparait les attentes et l'imagination de Tania, et la réalité d'un pays, n'ayant rien à voir avec ce que représentaient les livres d'enfance publiés à cette époque.Même si la rencontre entre Tania et Adel ne se concrétise pas, c'est l'écriture et la littérature qui leur permettront de voyager dans le temps, de découvrir le parcours de chacun, d'établir un lien invisible, pouvant dépasser les contraintes spatio-temporels.

II. Le thème de l'oppression : représentation symétrique

L'originalité du roman réside dans le style narratif qui illustre les destins des deux personnages principaux, que la romancière nous dévoile à travers l'alternance des récits, des parcours symétriques racontés à tour de rôle, résultant ainsi sur une structure en miroir. L'on ne peut manquer de remarquer que le récit alterne les voix de Tania et d'Adel, essayant de représenter deux mondes n'ayant aucun rapport, chaque univers caractérisé par des éléments spatio-temporels différents. Shumona Sinha a choisi de faire parler Adel à la première personne du singulier, tandis que la narration de Tania se fait à la troisième personne. A ce titre, l'autrice avoue dans un message privé :

> « *C'est un choix volontaire de ma part. Ecrire le personnage de Tania qui me ressemble beaucoup en 3e personne m'a donné la distance nécessaire pour créer la fiction, en 1ère personne, ce serait trop proche, autobiographique, un piège donc. Et inversement, me glisser dans la peau d'une vieille juive de l'URSS m'a permis de m'amuser, avec la fiction, avec mes idées sur le Soviet, le communisme, la création littéraire, etc… »*[2]

Pour reprendre les mots de la romancière franco-indienne, ce choix narratif lui permettrait ainsi de prendre du recul par rapport à tout ce qui lui était familier, afin de créer le personnage de Tania aussi authentiquement que possible, de toutes pièces. Tania pourrait ressembler beaucoup à la romancière, tant pour sa passion envers la lecture que par l'intérêt porté envers une langue étrangère, ainsi choisir de raconter son histoire à la 3ème personne lui permettrait de se détacher du personnage, afin de donner former à la fiction, tout en évitant de laisser des traces autobiographique. Parallèlement, faire parler Adel à la première personne contribuerait à se rapprocher de ce personnage soi-disant exotique, tout en incitant les lecteurs à se mettre dans la peau d'une octogénaire russe d'origine juive, afin de suivre son parcours tumultueux. Malgré tout ce qui les sépare, Adel et Tania ont connu l'oppression, sous différentes formes. Commençons par étudier le personnage de Tania. Sa vie de jeune fille, née à Calcutta, dans les années 1980, n'a pas toujours été un paradis. Elle n'avait pas l'apparence des autres jeunes filles de son âge, qui se réjouissaient de faire étalage de leurs

2. ShumonahSinah, écrit le 1er Novembre 2022 via messenger.

atouts physiques, contribuant à la fierté de leurs familles. N'étant pas conforme aux normes qu'avait établi la société indienne, Tania était sans cesse jugée par ses parents, qui la considéraient comme une fille indigne, la traitant même d'être asexuée, ne pouvant avoir une vie de famille normal. Ignorant leurs commentaires, Tania se passionnait pour la lecture d'ouvrages russes traduits dans sa langue maternelle qu'elle dévorait dans l'intimité de sa chambre, afin d'échapper à la monotonie de son entourage, ainsi qu'aux attentes de ses parents. Son intérêt pour des bouquins étrangers lui ont fait subir le courroux de sa mère, qui la détestait, la traitant de fille indigne, tandis que son père, grâceà qui elle a pu découvrir l'univers des livres, ne semblait plus la reconnaitre et commençait même à l'éviter, afin de ne pas déplaire à sa femme. Tania recevait souvent des coups violents de sa mère, sous le regard silencieux de son père. L'écriture d'un journal intime lui a valu des punitions corporelles de sa mère, qui a mêmebrûléle cahier en question, convaincue qu'une fille de son âge ne devrait avoir rien à dissimuler, et ne devrait certainement pas se laisser aller à ses émotions. Les abus et les insultes se sont poursuivis lorsque Tania a décidé de rejoindre un mouvement de militant communiste. En effet, ses camarades militants la voyaient d'un mauvaise œil, et n'approuvait pas son amitié avec Uma, une étudiante de son quartier. Il la considérait même comme une fille perverse, en raison de cette amitié, qui pourrait nuire à sa réputation et la déviait du bon chemin. Selon eux, il était impensable que des personnes du même sexe puissent devenir proches, sans que cela dégrade leurs pensées, par conséquent cette amitié pourrait les mener vers le chemin de l'immoralité. Par ailleurs, les lectures « bourgeoises » de Tania ne plaisaient pas vraiment à ses camarades militants, qui étaient convaincus que ces bouquins pouvaient la corrompre et la déviaient du droit chemin tout en l'empêchant de poursuivre sa destinée politique. L'on pourrait facilement imaginer l'agonie de cette jeune fille, qui ne peut assumer sa propre identité dans son propre entourage, une forme d'oppression qui ne cesse de la ronger dans ses entrailles les plus profonds. D'une part, Tania ne supportait pas de se faire rejeter par ses parents pour avoir osé défier les traditions indiennes, qui considéraient les femmes comme des figures obéissantes mais également dociles et sensuelles, n'ayant pas à utiliser leurs capacités mentales, d'autre part elle semblait mise à l'écart par les adolescents de son âge, en raison de ses goûts particuliers pour la lecture, la littérature russe, les doctrines communistes. La jeune indienne devait subir non seulement des abus physiques au sein de son nid soi-disant familial, mais également des insultes de la part de son entourage, qui n'arrêtait pas de faire des commentaires mesquins sur sa personnalité hors du commun. Tania a été même humiliée par l'une de ses voisines, qui la considérait comme appartenant à une « caste inferieure ». La jeune fille ignorait qu'elle « *fut kayastha, la caste juste en dessous de brahmane, et donc qu'elle n'eut pas le droit d'entrer dans leur cuisine, cela lui fut confirmée plus tard par sa mèreà coups de spatule.* »[3] Voulant sortir de cette existence de persécution, et déterminéeà faire face à l'intolérance de son pays, aux contraintes dues au système de caste, aux pressions familiales, Tania ne trouve qu'une solution : la plongée dans la littérature enfantine russe et son attirance pour le monde de Gorki et Tchekhov.[4] Désireuse de savourer son indépendance, sa passion pour les ouvrages russes la mènera à rejoindre des jeunes militants communistes de Calcutta, qui vivaient dans un monde à part, nourri par leurs idéologies marxistes. Toutefois, sa proximité avec son amie Uma ainsi que ses incertitudes et ses interrogations face à l'effondrement de l'URSS, ont éloigné Tania de ses camarades-chefs, qui avaient décidé de la mettre en quarantaine surveillée. L'initiation de Tania se poursuivra ensuite à travers la découverte du

3. Shumona Sinha, ***Le Testament russe***, Éditions Gallimard, Paris, 2020, p. 11.
4. Ecrivains les plus connus de la littérature russe.

Gorky Sadan, le centre culturel russe de Calcutta, où elle s'éprendra de cette langue unique tout en faisant connaissance avec Oleg, un diplomate russe. Ses lectures représentaient en quelque sorte une bouée de sauvetage, qui lui permettait d'imaginer l'Union Soviétique comme un monde meilleur, ignorant complètement la réalité des évènements ayant bouleversé l'Occident, tout comme ses camarades militants qui ignoraient « *qu'en Occident les peuples démantelaient les vieux vestiges idéologiques, les opprimés et affamés du tiers-monde en ramassaient les morceaux…*»[5] La fin du récit révèle les projets de Tania, qui espère voyager vers la Russie après l'obtention d'une bourse, qu'elle est déterminée à recevoir pour ses résultats académiques, et non grâce à des moyens illégitimes. En bref, pour cette jeune indienne des années 80, l'oppression provient des contraintes socioculturelles ainsi que des stéréotypes, ancrés dans la société patriarcale indienne de l'époque. A travers le personnage d'Adel, la romancière évoque les persécutions qu'ont connu les écrivains russes des années 1920-1930, tout particulièrement ceux qui ont produit la littérature enfantine. Ils devaient faire face à l'autoritarisme du régime soviétique, à la censure, à la déportation, à la torture, à l'emprisonnement et même à la peine de mort. A cette époque, les écrivains russes n'avaient point le droit d'écrire quoique ce soit, susceptible de ternir la réputation du régime soviétique de Staline. Même les écrits pour enfants étaient considérés comme mal appropriés, dès lors qu'ils n'étaient pas conformes aux idéologies soviétiques. De nombreux poètes et écrivains russes ont été bannis et persécutés pour avoir fait preuve de leur créativité littéraire. Le père d'Adel en est un exemple, car il ne faisait pas partie des « éditeurs [qui]… avait pour vocation la propagande soviétique. »[6] Fondateur des éditions Raduga, Lev Moisevitch Kliatchko tombe dans l'anonymat, après l'interdiction de publier des livres, décision prise par les autorités soviétiques de l'époque, afin de punir un homme qui a eu le courage « *d'exposer au monde ses pensées, se mots…* »[7] Les hommes de lettres n'étaient pas les seuls à avoir connu les persécutions du régime stalinien. En 1941, à la suite de l'assaut de l'armée allemande sur le bassin de la mer Noire, la guerre avait forcé la famille d'Adel comme tant d'autres, à se réfugier ailleurs, à subir la pénurie, la famine et le travail forcé. Afin d'éviter les attaques des troupes allemandes, les autorités soviétiques avaient ordonnés aux habitants de Leningrad de quitter la ville, et de se réfugier en Sibérie, où ils ont dû survivre jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale. Adel devait se reconstituer une nouvelle existence dans cet horizon connue pour sa nature grandiose et son silence. De retour à Leningrad, cette jeune mère de deux enfants, voit son existence dégringoler lorsqu'elle a appris que son mari l'avait quittée pour une autre femme tout en emportant ses meubles. Ses soucis personnels s'aggravent lorsqu'elle est amenée à assister à l'état de guerre civile de 1993, époque durant laquelle elle est témoin d'affrontements meurtriers dans les rues de Moscou. Les souvenirs d'Adel sont tellement poignants qu'ils ont le pouvoir d'amener les lecteurs à éprouver les douleurs subies par cette octogénaire. Son amertume se révèle dans toute son ampleur lorsqu'elle prononce les propos suivants : « *J'ai la nostalgie d'un avenir meilleur qui n'arrivera jamais […] Ce mal, je le ressens dans mon corps. Le désespoir ronge mon squelette, le moisit et le putréfie. Rien ni personne ne pourrait m'en guérir. Injustices et inégalités, guerres et génocides : notre quotidien en est constamment ébranlé.* »[8] Dans le cas d'Adel, l'oppression apparait sous forme de dictature et contraintes politiques, Tout en se rendant compte des attentes de Tania, Adel semble indécise face à la manière de réagir à

5. *Ibid.*,p. 13.
6. *Ibid.*,p. 3.
7. *Ibid.*,p. 42.
8. Shumona Sinha, ***Le Testament russe***, op. cit., p. 41.

cette lettre, étant surtout concernée par la réalité de la Russie qui va à l'encontre de l'imagination de la jeune indienne. Cette dernière serait-elle déçue d'apprendre la vérité sur cette immense nation qui a subi tant de tourmentes ? Pourrait-elle accepter que les livres de jeunesse aient le pouvoir de créer un univers utopique, mais ne peuvent malheureusement pas modifier le monde réel ? Autant de questions que se pose Adel, déterminée à rester à Petersbourg, préférant passer ses derniers jours sur la terre de ses ancêtres, plutôt que de partir vers une nouvelle nation, c'est-à-dire l'Amérique, où sa petite fille habite. Une décision qu'elle aurait prise après avoir connu Tania, à travers ses lettres qui révèlent son existence tourmentée, ses attentes, son imagination débordante. En dépit de leurs existences tumultueuses, Adel et Tania ont le mérite d'avoir su maintenir leur dignité, leur fierté, face à un monde impitoyable, qui fourmille d'êtres humains, avides de pouvoir, obsédés par leurs jugements, bref, un monde où l'humanité se fait rare.

En guise de conclusion, nous voudrions mettre l'emphase sur l'universalité du roman « ***Le Testament russe*** » qui met en lumière l'oppression en faisant voyager le lecteur à travers des époques et des horizons différents. L'originalité du récit réside dans le traitement de ce thème qui devient un point de rencontre entre deux femmes, issues de deux mondes différents, mais qui ont en commun le courage d'avoir lutté, afin de se libérer de leur condition d'opprimées. La méthode d'écriture de Shumona Sinha a le mérite d'avoir rapproché deux personnages, deux femmes qui semblent avoir établi un lien d'amitié, sans avoir pu se rencontrer jusqu'à la fin.

Bibliographie

1. Sinha, Shumona. (2020). *Le Testament russe*. Paris, éd. Gallimard.

2. Lee, Mark D. Review of *Le testament russe* par ShumonaSinha. *The French Review*, vol. 94 no. 4, 2021, p. 244-244. *Project MUSE*, doi:10.1353/tfr.2021.0124.

Sitographie

1. https://remue.net/autour-du-roman-le-testament-russe-de-shumona-sinha

2. https://www.inde-en-livres.fr/post/le-testament-russe-de-shumona-sinha

3. https://www.avoir-alire.com/le-testament-russe-shumona-sinha-critique

4. https://www.liberation.fr/livres/2020/04/24/la-bengalie-de-la-neva_1786360/

De la marge au manoir : Repenser la binarité banlieue-ville dans *La Haine* et *Intouchables*

Vishwa Pal Bhargava

Résumé

Cet article propose une analyse des représentations sociales et spatiales de la binarité entre la banlieue et la ville à travers deux films emblématiques du cinéma français contemporain : *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz et *Intouchables* (2011) d'Éric Toledano et Olivier Nakache. En mobilisant les théories spatiales d'Henri Lefebvre et la notion d'*habitus* chez Pierre Bourdieu, cet article interroge comment ces films mettent en scène une France divisée, où l'espace devient un marqueur de marginalité sociale, raciale et économique.

Alors que *La Haine* reconduit une opposition violente entre la banlieue et la ville, à travers une esthétique du conflit et de la chute, *Intouchables* propose un récit de réconciliation et présente la rencontre entre deux mondes opposés. En analysant les espaces intimes, notamment les appartements (cuisines, salles de bain etc.) des personnages principaux, cet article montre comment ces films incarnent différents régimes de visibilité, de reconnaissance et d'interaction entre ville et banlieue. Enfin, cet article avance qu'*Intouchables* redéfinit le cinéma de banlieue non plus comme un simple ancrage géographique, mais comme une esthétique de la confrontation et de la cohabitation, ouvrant ainsi la voie à une nouvelle politique identitaire du cinéma français.

Introduction

Depuis la fin du XXe siècle, la banlieue est devenue un objet cinématographique récurrent en France, oscillant entre espace de révolte, terrain de marginalité, et lieu de réconciliation symbolique. Deux films emblématiques cristallisent ces tensions : *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz, et *Intouchables* (2011) d'Éric Toledano et Olivier Nakache. Le premier suit une journée dans la vie de trois jeunes hommes issus de la banlieue parisienne, plongés dans une spirale de violence qui culmine par la mort d'un des leurs. Le second raconte l'amitié improbable entre un riche aristocrate paralysé de Paris et un jeune homme noir de la banlieue employé comme auxiliaire de vie.

Ces deux films, bien que radicalement différents dans leur ton, leur esthétique et leur message, proposent des lectures contrastées de la fracture sociale et spatiale entre ville et banlieue. L'objectif de cet article est de mettre en lumière ces différences à travers l'analyse des espaces de l'intimité, notamment les appartements, entendus comme des espaces intimes tels que les salles de bain, les cuisines ou les chambres à coucher etc. afin de comprendre comment ces espaces incarnent des rapports de pouvoir, d'exclusion et parfois de tentative de réconciliation.

Pour ce faire, nous mobilisons deux cadres théoriques fondamentaux. D'une part, la théorie de la production de l'espace d'Henri Lefebvre permet d'envisager la banlieue non pas comme

un simple décor, mais comme un espace produit et reproduit par des logiques sociales, économiques et politiques. Comme le souligne Lefebvre dans *La Production de l'Espace :*

> L'espace (social) est un produit (social) …l'espace ainsi produit sert aussi d'instrument à la pensée comme à l'action, qu'il est, en même temps qu'un moyen de production, un moyen de contrôle donc de domination et de puissance… (Lefebvre 35)

Cette perspective nous permet d'analyser comment les espaces filmiques de la banlieue et de la ville ne sont pas neutres, mais porteurs de relations de pouvoir. D'autre part, la notion d'habitus développée par Pierre Bourdieu nous aide à lire les gestes, les objets, les goûts et les manières d'habiter comme des expressions incarnées des inégalités sociales. Comme l'écrit Bourdieu dans *La Distinction : Critique Sociale du Jugement :*

> Structure structurante, qui organise les pratiques et la perception des pratiques, l'habitus est aussi structure structurée : le principe de division en classes logiques qui organise la perception du monde social est lui-même le produit de l'incorporation de la division en classes sociales. (Bourdieu 191)

Ces deux approches nous permettent d'interroger les espaces filmiques comme des structures signifiantes du réel social.

Pour montrer comment les dispositifs esthétiques et narratifs de ces deux films redéfinissent le cinéma de banlieue, cet article s'organise en trois parties : une réflexion sur la banlieue comme construction politique et symbolique ; une analyse de *La Haine* centrée sur la violence de la binarité spatiale ; enfin une lecture d'*Intouchables* comme tentative de reconfiguration de cette binarité.

La banlieue comme mythe politique et géographie construite

La banlieue française n'est pas simplement un espace périphérique : elle est une construction politique et symbolique. Hugo Bevort et Aurélien Rousseau, dans leur article *La banlieue, mythe politique français*, analysent la manière dont la banlieue a été historiquement conçue comme un lieu marginalisé, fruit d'une planification urbaine sans vision, souvent habité par ceux que l'État considère comme les « classes dangereuses » (Bevort et Rousseau 87). L'étymologie populaire de « banlieue » comme « mise au ban » de la ville participe à entretenir ce mythe d'exclusion. La banlieue devient ainsi, dans l'imaginaire collectif, le lieu des « autres », souvent racialisés et perçus comme déconnectés du projet républicain.

Ce mythe est d'autant plus puissant qu'il est entretenu par les médias, les politiques publiques, et le cinéma. James F. Austin montre que les films classés comme cinéma de banlieue, tels que *Ma 6-T va crack-er* ou *Banlieue 13*, reproduisent une spatialité de la violence et de la ségrégation. Il emprunte à Henri Lefebvre l'idée que l'espace est une production sociale, pour souligner que la banlieue, loin d'être un accident urbanistique, est le produit de logiques économiques et politiques qui visent à reléguer les populations indésirables hors du centre urbain. Ainsi, les cités deviennent des zones à risques construites sur une idéologie d'exclusion. (Austin 82)

Cette construction spatiale repose aussi sur une généalogie coloniale. Les populations issues des anciennes colonies françaises, aujourd'hui majoritaires dans les banlieues, sont perçues comme étrangères à la nation, bien qu'elles fassent pleinement partie de la République.

L'héritage colonial se manifeste ainsi dans la façon dont ces territoires sont pensés : comme des zones de non-droit, où la métropole refuse de reconnaître son propre reflet. La fracture géographique devient une fracture identitaire.

Rosemary Wakeman, de son côté, montre que le cinéma français, notamment dans les années 1990-2010, a contribué à la fabrication de cette image stéréotypée des banlieues : violence, exclusion sociale, tensions raciales, hypermasculinité (Wakemen 85). La banlieue devient un décor sensationnaliste pour mettre en scène la crise identitaire française. Pourtant, certains cinéastes documentaires ou indépendants tentent de résister à cette représentation en proposant des récits alternatifs, ancrés dans la vie quotidienne et les expériences intimes des habitants.

En somme, la banlieue ne peut être comprise sans cette construction politique et symbolique. Ce que montrent les auteurs cités, c'est que la banlieue est à la fois un espace réel, matériel, et une fabrication discursive, médiatique et cinématographique. Comprendre les codes de cette représentation est indispensable pour analyser comment les films comme *La Haine* et *Intouchables* participent à sa redéfinition.

La Haine : la violence de la binarité spatiale

Le film *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz illustre avec une précision brutale la fracture entre la banlieue et la ville. Suivant une journée dans la vie de trois jeunes hommes- Vinz, Saïd et Hubert- le film met en scène la tension permanente entre leur quartier d'origine et l'espace citadin. La binarité spatiale est au cœur de la narration : la banlieue est filmée comme un espace clos, où le temps semble figé, tandis que la ville, bien que centrale dans l'imaginaire républicain, se révèle hostile et excluante.

Dès les premières scènes, la banlieue est dépeinte comme un territoire saturé de tensions, marqué par la présence policière, la colère des habitants et un sentiment de désœuvrement. La découverte du coma d'Abdel, consécutif à une garde à vue, cristallise d'emblée la violence systémique qui structure la vie en banlieue. Lorsque les protagonistes se rendent à Paris, les rapports de domination s'intensifient. L'arrestation violente de Saïd et Hubert, leur torture par des policiers parisiens, et la mort finale de Vinz- tué par un agent de police- scellent la violence de la binarité : sortir de la banlieue, c'est risquer la disparition.

La ville est pourtant fantasmée- par les personnages comme par le récit républicain dominant- comme un espace de réussite, d'ascension sociale et de culture légitime. Mais l'expérience de Paris par les trois jeunes révèle que la ville ne tolère pas la présence de la banlieue. Dans une galerie d'art, leur attitude provoque le rejet ; dans la rue, ils sont suivis, interpellés, surveillés. La frontière est invisible, mais infranchissable. Ce que met en scène Kassovitz, c'est le déséquilibre structurel entre ces deux espaces, et le fait que toute tentative de rapprochement entraîne davantage d'exclusion.

Les intérieurs viennent renforcer cette opposition. Les appartements de Vinz et Hubert sont exigus, étouffants, peuplés de figures familiales absentes ou impuissantes. La séquence où Vinz se contemple dans sa salle de bain illustre parfaitement cette claustrophobie domestique : Kassovitz utilise une caméra fixe dans un cadre étroit, le visage de Vinz occupant presque tout l'espace du miroir tandis qu'il rejoue la scène culte de *Taxi Driver*.

Vinz dans sa salle de bain

Cette mise en scène de l'intimité confinée- où le sujet, privé d'un espace social légitime, se voit contraint de se construire une identité de substitution dans un huis clos performatif- dépasse le seul cas de Vinz. Elle s'inscrit comme une dynamique structurelle de la banlieue telle que représentée dans *La Haine*. Qu'il s'agisse de Vinz dans la salle de bain, d'Hubert s'entraînant seul dans une salle de boxe délabrée, ou encore des danseurs exécutant leurs mouvements dans les marges de la ville, chaque performance émerge dans un cadre spatial restreint, souvent en l'absence d'un véritable public. Cette esthétique de l'enfermement renvoie à ce que Lefebvre nomme la production sociale de l'espace : ici, l'espace ne fait pas que contenir les corps, il les contraint, tout en rendant leur expression d'autant plus signifiante. L'expression devient alors une forme de résistance silencieuse, une affirmation de soi dans un espace clos, mais chargé de potentiel subversif.

Hubert dans la salle de boxe

Les danseurs dans la banlieue

Le seul intérieur bourgeois montré dans *La Haine*, celui d'Astérix, est à la fois vaste, luxueux et étrangement vide- comme un décor auquel il manquerait l'habitus nécessaire pour l'habiter pleinement. Ce décalage spatial rejoint la posture de Vinz, qui, fasciné par les armes et les représentations hollywoodiennes de la violence, s'invente une identité virile et puissante. Ces

deux figures- celle de l'homme qui possède sans légitimité, et celle de celui qui performe la violence comme unique accès à la reconnaissance- incarnent deux modalités d'un même phénomène : le détournement des codes sociaux dominants dans un contexte de relégation.

Le film se termine sur une note tragique : un face-à-face suspendu entre un policier et Hubert. La voix off rappelle la chute : « Ce n'est pas la chute qui compte, c'est l'atterrissage. » Or *La Haine* refuse tout atterrissage : en exposant l'impossibilité d'échapper à la condition banlieusarde, il met en scène une chute permanente. Le film devient ainsi l'expression esthétique d'une impasse sociale.

Intouchables : vers une réconciliation fragile

À l'opposé de l'esthétique conflictuelle de *La Haine*, *Intouchables* propose une narration fondée sur la rencontre, l'humour et la bienveillance. Le film raconte l'histoire d'une amitié improbable entre Philippe, un riche aristocrate parisien devenu tétraplégique, et Driss, un jeune homme noir issu de la banlieue, récemment sorti de prison. Si *La Haine* insistait sur la séparation et l'incommunicabilité entre ville et banlieue, *Intouchables* semble vouloir abolir ces frontières. Pourtant, cette tentative de réconciliation ne va pas sans tensions ni contradictions.

Driss pénètre l'espace urbain à travers une série de séquences d'apprentissage culturel soigneusement chorégraphiées : son initiation à l'opéra, sa découverte de la peinture abstraite, et son appropriation progressive des codes linguistiques bourgeois. Ces trajectoires spatiales et culturelles contrastent avec celles de Vinz, Saïd et Hubert, dont la présence parisienne est systématiquement marquée par la surveillance (leur arrestation par la police) et l'hostilité (l'interrogation au commissariat, le bagarre avec les skinheads et avec la dame à l'entrée du bâtiment où habite Astérix).

Mais l'intégration de Driss se fait sans véritable remise en question de l'ordre établi. Philippe reste le centre du pouvoir, l'espace urbain demeure celui du confort et du contrôle. Driss, bien qu'accueilli, reste un invité, toléré tant qu'il insuffle de la vitalité à une élite en crise. Les codes cinématographiques qui représentent la banlieue et la ville respectivement restent les mêmes. C'est Driss qui conduit très vite dans les rues de Paris, c'est lui qui apporte de la marijuana dans le manoir, c'est encore lui qui s'en prend à un homme installé dans une voiture garée devant le manoir de Philippe.

Cette dynamique se donne à voir très clairement dans la mise en scène des appartements. L'espace de Philippe est un vaste hôtel particulier parisien, meublé d'art, de silence et de lumière. Celui de Driss, en banlieue, est un appartement surpeuplé, bruyant, étroit. Là où *La Haine* opposait deux mondes irréconciliables, *Intouchables* les juxtapose. Mais cette juxtaposition reste marquée par une forte asymétrie sociale. Driss découvre le luxe, la musique classique, l'art pictural. Mais jamais Philippe ne s'aventure dans la banlieue ; l'échange est unidirectionnel.

Le rapport à l'espace privé est fondamental. La salle de bain chez Philippe devient un espace de découverte sensorielle pour Driss : chandelles, musique, huiles essentielles… L'espace privé de la ville est mis en scène comme un lieu de soin et de transformation.

Salle de bain de Driss chez Philippe

En revanche, la salle de bain chez Driss, dans la banlieue, est filmée dans un cadre étroit, fonctionnel, partagé avec d'autres membres de la famille. Cette opposition reflète les inégalités de conditions d'existence. Selon la logique de l'*habitus* de Bourdieu, ces espaces matérialisent les structures sociales intériorisées : la manière d'habiter dit la manière d'exister.

Salle de bain de Driss chez lui

Henri Lefebvre nous rappelle que l'espace est toujours produit. Or, *Intouchables*, produit l'espace urbain comme naturel à travers des plans larges et lumineux du manoir parisien de Philippe, accentués par une mise en scène qui valorise la stabilité et la permanence. Cette production de l'espace, au sens lefebvrien, contraste avec la représentation fragmentée et éphémère de la banlieue, filmée principalement en plans serrés et dans une lumière grisâtre, réduisant ainsi ce territoire à un simple point de départ narratif plutôt qu'à un espace vécu.

Le film opère ainsi une esthétisation de la ville et une dépolitisation de la banlieue. Cette stratégie narrative permet de présenter l'amitié entre Driss et Philippe comme le dépassement des clivages, mais elle risque d'occulter les causes structurelles des inégalités.

Cela est d'autant plus significatif lorsque l'œuvre évite de replacer les problématiques de la banlieue dans un cadre politique plus large, les réduisant alors à des malheurs individuels ou à des traits culturels spécifiques. Ce type de représentation neutralise le potentiel

critique du film : au lieu d'amener le spectateur à s'interroger sur les causes structurelles de la marginalisation de certains territoires, il l'invite à célébrer la réussite individuelle et la rencontre interculturelle, sans remettre en question les dynamiques systémiques qui perpétuent cette fracture socio-spatiale.

Enfin, même si l'amitié entre les deux hommes est sincère, elle ne suffit pas à abolir les logiques de domination. Le fait que Driss soit un employé, dépendant économiquement de Philippe, souligne que cette réconciliation reste encadrée par des rapports de pouvoir. *Intouchables* ne nie pas la différence, mais la transforme en complémentarité rassurante. Le film propose donc une utopie sociale, qui adoucit les fractures sans les résoudre.

Conclusion : Redéfinir le cinéma de banlieue

L'analyse croisée de *La Haine* et *Intouchables* montre que le cinéma de banlieue ne se résume pas à son ancrage géographique. Il engage une réflexion sur les représentations sociales, les rapports de pouvoir et les identités multiples qui traversent la France contemporaine. *La Haine* expose l'impasse d'une jeunesse reléguée, piégée dans une logique de violence et d'exclusion. *Intouchables*, au contraire, imagine un possible pont entre les mondes, mais sans abolir les structures profondes de domination.

En cela, l'évolution du cinéma de banlieue passe par une redéfinition de ses dispositifs esthétiques et narratifs. Ce n'est plus seulement la banlieue comme lieu qui fait sens, mais les pratiques sociales, les interactions, les corps et les objets qui la traversent. Loin de proposer une image homogène, ce cinéma révèle les fractures de la société française, tout en esquissant les contours d'une nouvelle identité urbaine.

Dans cette perspective, le cinéma de banlieue ne désigne plus un genre figé mais un espace de lutte symbolique, où se jouent les formes contemporaines de la citoyenneté, de la mémoire et du commun. À travers les gestes du quotidien, les objets familiers et les lieux intimes, ces films nous invitent à reconsidérer ce que signifie habiter ensemble une même République.

Œuvres cités

1. Austin, James F. « Destroying the Banlieue : Reconfigurations of Suburban Space in French Film. » *Yale French Studies*, no. 115, 2009, pp. 80–92. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/25679756. Accédé le 7 avril 2025.

2. Bevort, Hugo, and Aurélien Rousseau. « La Banlieue, Mythe Politique Français. » *Esprit*, no. 393 (3/4), 2013, pp. 83–97. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/24275156. Accédé le 7 avril 2025.

3. Bourdieu, Pierre, *La Distinction : Critique Sociale du Jugement*, Les Éditions de minuit, 1979

4. Henri Lefebvre, *La Production de l'Espace*, Editions Anthropos, 1981

5. Kassovitz, Mathieu, réalisateur. *La Haine*. Avec Vincent Cassel, Hubert Koundé et Saïd Taghmaoui, Canal+, 1995

6. Toledano, Eric et Olivier Nakache, réalisateurs. *Intouchables*. Avec François Cluzet et Omar Sy, Gaumont, 2011.

7. Wakeman, Rosemary. « Independent Filmmakers and the Invention of the Paris Suburbs. » *French Politics, Culture & Society*, vol. 31, no. 1, 2013, pp. 84–95. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/24517584. Accédé le 7 avril 2025.

The Ganga Jamuni Tapestry: Hyder's Vision of Cultural and Historical Syncretism

Monika Sharma

Abstract

Qurratulain Hyder is a famous and prominent Urdu writer. Her works, such as Aag ka Darya and Street Singers of Lucknow, are among the most celebrated, skillfully weaving the cultural and historical syncretism of the Indian Subcontinent. Hyder explores the inextricable intertwining of Hindu and Muslim cultures, revealing the Ganga-Jamuni tradition that flourished in cities such as Lucknow and Delhi. Her work shows the influence of colonization, Independence, and Partition on the lives of Indians. Her narratives also highlight the identity crises and existential dilemmas her characters face. Hyder's female characters, like Rashke Qamar and Champa, personify the struggle of women against patriarchal society and societal norms, usually getting entangled in the vortex of historical turmoil. In her lyrical writing and metaphorical deployment of the river, Hyder conveys the ephemerality of time and the passage of human consciousness, presenting a deep insight into the cultural oneness and historical Indian continuity. This study critiques Hyder's cultural syncretic vision and her depiction of the human experience in the presence of historical and societal transformations based on Aag Ka Darya and Street Singers of Lucknow as the most representative texts to carry her literary and philosophical ideas.

Introduction

The Ganga Jamuni culture has been one of the most beautiful and harmonious blends of India's rich heritage and culture. The blend represents the unity and the love shared jointly in Hindu-Muslim traditions. This also includes the unique mixture of the arts, Literature, Music, and Philosophy that do not restrict one within religious boundaries and let people practice that cuts that boundary. These practices have been prevalent in cities like Lucknow, Delhi, and Allahabad for centuries (Hyder, Aag Ka Darya 3). But then, what does literature reveal to us about this cultural unity, especially in situations of historical disruptions, such as sundering due to colonization, independence, and partition? This cultural and historical syncretism is, perhaps, at the very heart of the works of Qurratulain Hyder, probably the foremost Urdu novelist of the 20th century, who uses it to examine, with great depth, questions of identity, belonging, and the human condition.

The works like that of Aag Ka Darya and the Street Singers of Lucknow stretch the cultural boundaries between the two communities, that is, Hindu and Muslim. Her investigations also reveal how every event at every scale could change the destiny of individual lives (Jalil, Qurratulain Hyder, and The River of Fire 26-27). In addition to portraying personal struggles, Hyder's writings can be seen as a microcosm of the larger changes sweeping over society and history, encompassing the "vast sweep of time and history" stretching from ancient India to the post-partition era (Aag Ka Darya). This examines Hyder's conception of the

Ganga-Jamuni tapestry with a view to her representation of India's cultural unity, the trauma of partition, and women's resilience against patriarchal forces. Aag Ka Darya uses the river as a metaphor to convey the continuity and flow of time upon the flux of human consciousness, capturing both the ephemerality of human life and the transgenerational spirit of cultural syncretism (Hyder 5). Street Singers of Lucknow, juxtaposed with the struggles of women like Rashke Qamar, Jamila, and Champa, constitute a tale of women who traverse identity and belonging in a society characterized by class and gender hierarchies (Hyder 6). With lyrical prose and an engagement with history, Hyder's writings meditate on the fluidity of identity over time and the indefatigability of cultural syncretism in times of transformation. Her works are manifestations of human resilience, even against the backdrop of historical trauma and social upheaval (Jalil 49-50).

In this regard, the idea of "Ganga-Jamuni culture" has persisted over the ages as an unbroken illustration of syncretism (Jalil 2011,10). This illustration emphasizes the delicate interaction between religious convictions and the development of an Indian identity that resonates within the nation-state among both men and women. The narratorial voice notes in a contextual section of the book,

How much can one know? The nawab had quoted Sauda. How would Gautam know about the Urdu poets Sauda, Mir, Nazir and Insha and the overtly political poetry they had written after the rise of British power in India? Or Mus-hafi, who had openly said in a couplet: "How cunningly the Firangis have taken away the glory and wealth of Hindustan!" Who had heard of them in Britain? Lord Byron could sing of the Isles of Greece, stir the West and go off to fight the Terrible Turk. The Greeks were admired for their War of Independence, but 1857 was condemned as the native rebels' mutiny.' (Hyder 1998, 227)

In addition to providing a thorough summary of what happened in Awadh and other regions during the 1857 episodes, the conversation between Gautam Narayan Dutt and Nawab Kamman also creates a discursive framework for comprehending the different times and places that influenced those tales. Serving as a keen observer, Gautam's viewpoint in the imperial discourse oscillates between a deep affinity with Nawab Kamman and an innate conformity to the outlines of colonial modernity. (228). Influenced by ideas of Western enlightenment, this dynamic exchange raises issues without censoring restrictions.

The telescopic view of recurring patterns, the repetition of character names, and symbols like dreams, coins, and rivers all contribute to the discourse, as do the different approaches taken by Gautam Nilambar in the Ancient era, Kamaluddin in the Medieval period, Cyril Ashley/Gautam Nilambar Dutt/Nawab Kamman in the British era, and Kamal Reza in the Modern period. (231) Although colonialism has shaped the way these diverse discourses interact and engage with one another, a crucial aspect of this interaction is its allusion to the subcontinent's transmodern history. In this sense, transmodernity refers to a conceptual framework that goes beyond the bounds of tradition and modernity. The reductive narratives promoted by colonial modernity and its related paradigms are challenged by an alternative global worldview. Transmodernity promotes a more inclusive and comprehensive view of history and identity by highlighting the blending of various cultural, philosophical, and epistemological traditions.

Intertextual Currents: Mapping Hyder's Literary Legacy

Critical scholarship regarding the works of Qurratulain Hyder has dwelled considerably on her artistic treatment of cultural syncretism and history consciousness. Rakhshanda Jalil (2011) says, "Hyder's fiction is a radical departure from the Progressive Writers' Movement in the irreducibility of social realism to a more fluid, non-linear conception of history" (p. 26). At the same time, this is nowhere more evident than in Aag Ka Darya, as M. Asaduddin (2005) observes, "the river metaphor becomes a vehicle for exploring the continuity of Indian civilization beyond the ruptures of Partition" (p. 112).

Many scholars have shed light on Hyder's understanding of the Ganga-Jamuni tehzeeb (culture). "Hyder's Lucknow," states Mushirul Hasan (2004), "emerges as a palimpsest of shared cultural practices where Hindu and Muslim traditions interanimate each other through language, music, and quotidian social exchanges" (p. 89). Francesca Orsini corroborates this view by demonstrating how Street Singers of Lucknow "exposes both the possibilities and limits of this syncretic culture through its depiction of courtesans who transcend yet remain trapped by communal boundaries" (p. 154).

There has been a lot of critical attention on feminist dimensions of Hyder's work. According to Amina Yaqin (2016), "Hyder's female protagonists like Champa and Rashke Qamar embody what might be called 'historical feminism'-their personal struggles mirror the larger crises of their times while asserting women's agency" (p. 203). This coincides with the analysis by Carla Petievich (2007), which states that "the tawaif (courtesan) figures in Hyder's fiction serve as both cultural custodians and victims of patriarchal structures" (p. 72).

Theoretical paradigms regarding Hyder's understanding of history have changed considerably. Aamir Mufti (2007) utilizes Walter Benjamin's term "constellation" to argue that "Aag Ka Darya creates a dialectical image of Indian history where multiple temporalities coexist" (p. 185). And here comes Priyamvada Gopal (2005), who reads Hyder's work as "subaltern cosmopolitanism"-"her characters inhabit multiple worlds simultaneously, challenging nationalist historiography" (p. 231).

More recently, research has been interested in Partition trauma as encountered by Hyder. "Unlike the graphic violence that Manto evokes in his stories, the Partition narratives of Hyder underscore on psychological and cultural displacements which linger on into generations" (Tarun Saint, 2010, p. 67). Ananya Jahanara Kabir (2013) extends this perspective, looking at how "the musical motifs in Street Singers of Lucknow become mnemonic devices for lost homelands and fractured identities" (p. 92).

Critical reception of Hyder's work through the lens of Western academia has been analyzed by Alex Padamsee (2012), asserting that "translations of her novels have often been framed through Orientalist lenses that emphasize 'mysticism' over historical specificity" (p. 178).

Aag Ka Darya: The River of Time and Consciousness

Though she wrote short stories, novels, travelogues and did translations yet she is most known for her magnum opus, *Aag Ka Darya* (1959), translated into English as *River of Fire* (1998). She is appreciated immensely by critics for her firm grip on history that peeps through much of her literary work. Her novels and short stories have dealt with the inextricabe convergence

of Hindu and Muslim subcultures in terms of literature, poetry, music and the historical upheavals of colonization, independence and partition along with their impact on the current of individual lives. In *River of Fire*, she undertook a ground-breaking examination of issues of identity in general and the identity and belongingness of Muslim women in particular in the context of South Asian civilization.

The metaphor of river is an underlying emphasis on the constant flow of both time and human consciousness getting reflected in her entire bulk of fiction. There is an overwhelming resonance of partition in her works giving way to perennial existential dilemmas among her characters. The cyclical flow of the river finds structured expression in Hyder's innovation: the names Gautam Nilambar (4th century BCE), Gautam Nilambar Dutt (1857), and Gautam Rajnarayan (post-Partition) are not names but epistemological constants, as their recurring intellectual crises mirror India's unfinished dialogue between tradition and modernity (Jalil 73). The method could thus be seen as foreshadowing contemporary 'historiographic metafiction' by three decades, challenging what Linda Hutcheon would later term 'the totalizing master narratives of history' (58).

Champa Jan has been the Lucknow's prima donna and a courtesan of rank, who 'glowed like an incandescent magnolia' (*River of Fire* 135), and sang for the royalty. She is shown undergoing the similar strain of anguish in her relationships with men... A reverse course strikes Champa Jan's life in the wake of the mutiny in 1857 and her house is looted and the patrons are killed... Eventually the same Champa becomes a beggar in her old age and begs for alms at a railway station to buy the cocaine she has become addicted to, from the passengers.

The journey from courtesan to begger for Champa mirrors the journey from the cultural capital of India to the colonial backwater of Lucknow. But Hyder seems unable to resist nostalgia-by even in drug addiction, Champa has a measure of agency, demanding cocaine at prices almost an insult ('a rupee more, Sahib!'), which echoes the last defiance of the rebels of 1857 against imperial commodity culture (Hyder 178).

Street Singers of Lucknow: Women's Struggles in a Patriarchal Society

The Urdu title of *Aagle Janam Mohe Bitiya Na Kijo* for the English translation as *Street Singers of Lucknow*, very clearly betrays the stigma attached with the existence of a woman. It alludes to the scarred existence of a woman that gets marred even further by the multiple betrayals... The perpetual victims of men's exploitation, Rashk-e-Qamar, Jamila and Motibai move from the status of ordinary street singers to the renowned poetesses by their patronage by the rich men but are forced to languish in even greater suffering after a gap of few years.

Rashke Qamar's beauty first enchants the lecherous old Deputy Sahib, the owner of the Furqan Manzil, and later his son Farhad... The unjust ways of a casteist society based on class-hierarchy get illustrated in the disclosure of Rashke when she bluntly attributes her poverty as the cause of snuffing chances for her in life to receive any education: 'some blue-blooded young ladies didn't want to sit next to me in the class room...

Jamila, the younger sister of Rashke has been endowed with simplicity, and sincerity of heart and soul... Unlike Rashke, Jamila disbelieves in climbing the social ladder by dealing in lies, and relishing the false identity attributed to her by others. She sticks to her individual

choices and never allows the men to lend her a façade of 'virtue' or 'monstrosity'... Never succumbing to the societal pressures, she lives and dies on her terms.

They also embody what Sangari calls the 'double bind of gendered performativity'; Rashke is already internalized by patriarchal scripts ('Who would marry a street singer?'), while Jamila's grotesque body becomes a literal resistance to respectability politics (142). Their hugely different fates yield the bitter fruits of the false promise of social mobility under capitalism, foreshadowing contemporary Dalit feminist critiques of 'upliftment' narratives (Rege 89). This could-. move their fate on divergent paths with bitter and false promises of social mobility under capitalism, as a value akin to the modern-day Dalit feminist critiques of 'upliftment' narratives (Rege 89).

Hyder weaponizes musical traditions; where Rashke's ghazals enact elite culture, Motibai's folk songs preserve subaltern memory. This dichotomy of high and low is akin to Partha Chatterjee's 'fragmented modernity' (112), in that the Partition made free the shared cultural vocabulary with which Begum Akhtar's thumris could strike equal resonance in Hindu salons and Muslim mehfils.

Historical Context and Cultural Syncretism

How greatly one can understand is the haunting rhetorical question with which Hyder interrogates historical consciousness. The Nawab brings this epistemological crisis, as voiced through his reference to the eighteenth-century poet Sauda, to underscore the colonial erasure of indigenous intellectual traditions. It speaks here of a serious cultural asymmetry: while British Romantic poets such as Byron have been made global icons of liberation struggles, revolutionary Urdu poets such as Sauda, Mir, Nazir, and Insha-who vehemently criticized British imperialism through sophisticated poetry- have been denied a place in the world literary canon (Hasan 47). Mus-hafi's couplet ("How cunningly the Firangis have taken away the glory and wealth of Hindustan!") illustrates particularly well what Mufti deems to be "the subaltern counter-discourse hidden in plain sight within Mughal cultural forms" (192). The rhetorical question "Who had heard of them in Britain?" lays bare the epistemic violence of colonialism, where indigenous resistance poetry was rendered inaudible within imperial knowledge systems.

Hyder's narrative technique employs what might be termed "temporal palimpsests": it endows historicity with the following:

Recurrent archetypes: Gautam Nilambar's iterations across epochs (4th c. BCE philosopher, 1857 colonial subject, post-Partition intellectual) create what Jalil calls "a genealogy of Indian thought resisting periodization" (118)

Continuity of concept: Rivers, coins, and dreams all work as transhistorical tropes. The river especially serves as what Spivak calls a "metaphor-in-motion" (223), carrying cultural memory while reshaping its banks.

Onomastic resistance: Cyril Ashley (British colonial name) becomes Gautam Nilambar Dutt (hybrid identity), becomes Nawab Kamman (reclaimed title) as what Kabir describes: "the onomastic battlefield of colonial subjectivity" (91).

These four historical phases- Ancient, Medieval, British, and Modern- even as they formed distinctive eras, however, must be considered as interpenetrating consciousnesses. For instance, Kamaluddin's Sufi mysticism (Medieval) interacts with Kamal Reza's modernist alienation (Post-Partition) to spark Hyder's radical thesis: Subterranean channels of memory (Gopal 157) continue to carry India's accumulated cultural syncretism despite the height of surface politics clamoring rupture. Cyril Ashley of the British era must, significantly, abandon his English patronym to become Nawab Kamman, a narrative choice that underscores Hyder's insistence that colonial modernity could only be survived through focused cultural translation rather than through mimicry.

This structural innovation throws nationalist historiographies into creative disarray nationalist historiographies by:

De-teleology: By showing the medieval philosophical depth of Kamaluddin as surprisingly greater than that of modern Kamal Reza, an anti-colonial kind of progressive narrative is undone

Gendered historiography: For example, female characters like Champa persist in gendered art histories even amidst political changes, such as the ones Yaqin calls "the uterus of cultural memory" (207)

Materialist aesthetics: Notes and textiles enroll as the rupee in Champa's hand weighs symbolically as heavy as the official documents (Orsini 133).

Hyder's method showcases, in fellowship with Partha Chatterjee's critique of "history's tyranny," how oral traditions, poetry, and performative arts preserved syncretic knowledge during the colonial epistemicide. The text's insistence on the political awareness of Urdu poets- from Sauda's anti-colonial poetry to Faiz and the Progressive Writers' Movement- situates literary culture as what Petievich calls "the secret ledger of resistance" (68), standing in opposition to both British and postcolonial nationalist erasure.

Conclusion

Qurratulain Hayder is a witer whose literary legacy extends over her works, such as Aag Ka Darya and Street Singers of Lucknow, which enter into a serious reflection on all forms of India's syncretism, transcending the artificial boundaries of religion, time, and gender. The innovative narrative techniques introduced by Hyder, fluid temporality of the river metaphor, the cyclical journeys of characters like Champa and Rashke Qamar, and the musical motifs of lost cultural harmonies, make it possible to call what she has written a 'historiography of resilience. 'The Ganga-Jamuni tradition has outlived all colonial interruptions and traumas of Partition, and these works are not examples of such nostalgic revivalism; they constitute a lived resistance against the hegemony of communitarianism and patriarchy. Inherent to this syncretic tradition are courtesans, singers, and migrant women, who reveal the practice's limitations in postcolonial societies through their fictional lives. Thus, this study has shown that Hyder's real innovation lies in converting personal experiences of displacement into universal metaphors of endurance for the "fire" of history burning away illusions of purity and the "river" of memory rolling on indifferently. Further research could usefully show how Hyder's vision anticipates contemporary debates about subaltern cosmopolitanism and transnational feminism, especially within an increasingly polarized political landscape.

References

1. Asaduddin, M. "The River of Fire: Qurratulain Hyder's Vision of History." *Indian Literature*, vol. 49, no. 3, 2005, pp. 110–25.
2. Chatterjee, Partha. *The Nation and Its Fragments*. Princeton UP, 1993.
3. Gopal, Priyamvada. *Literary Radicalism in India: Gender, Nation and the Transition to Independence*. Routledge, 2005.
4. Hasan, Mushirul. *From Pluralism to Separatism: Qasbas in Colonial Awadh*. Oxford UP, 2004.
5. Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. Routledge, 1988.
6. Hyder, Qurratulain. *Aag Ka Darya*. 1959. Translated as *River of Fire*. New York Review Books, 1998.
7. ---. *Street Singers of Lucknow and Other Stories*. Translated by Muhammad Umar Memon, Women Unlimited, 2008.
8. Jalil, Rakhshanda. *Qurratulain Hyder and The River of Fire: A Critical Appraisal*. Oxford UP, 2011.
9. Kabir, Ananya Jahanara. *Partition's Post-Amnesias: 1947, 1971 and Modern South Asia*. Women Unlimited, 2013.
10. Mufti, Aamir. *Enlightenment in the Colony: The Jewish Question and the Crisis of Postcolonial Culture*. Princeton UP, 2007.
11. Orsini, Francesca. *Print and Pleasure: Popular Literature and Entertaining Fictions in Colonial North India*. Permanent Black, 2009.
12. Petievich, Carla. *When Men Speak as Women: Vocal Masquerade in Indo-Muslim Poetry*. Oxford UP, 2007.
13. Rege, Sharmila. *Writing Caste/Writing Gender*. Zubaan, 2013.
14. Saint, Tarun. *Witnessing Partition: Memory, History, Fiction*. Routledge, 2010.
15. Sangari, Kumkum. *Politics of the Possible*. Tulika, 1999.
16. Spivak, Gayatri Chakravorty. *Other Asias*. Blackwell, 2008.
17. Yaqin, Amina. "Islamic Feminism and Qurratulain Hyder's *River of Fire*." *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 52, no. 2, 2016, pp. 198–212.

The Art of Ambiguity: Hindi Humor and the Subversion of Gricean Maxims

Reena Salaria

Abstract

Humor is more than just a laugh; it brings delight to many souls across the world depending on its ambiguity, incongruence, and playful use of language. Such qualities seem all the more present in Hindi humor as they counter the fundamental assumptions of pragmatics laid down by H.P. Grice. The four maxims of Grice's cooperative principle – quality, quantity, relevance, and manner – could theoretically help us to examine communication in cooperation. In Hindi jokes ambiguities on lexical, syntactic, and pragmatic levels are particularly exploited to engender incongruities and ultimately laughter. This article sees Hindi jokes deliberately infringing upon the Gricean maxims as entertainment rather than seeing them merely as "violent" acts of cooperation. The article finds by investigating instances of puns two-entendre wordplay and culturally specific wordplay how Grice's model falls apart and warrants a greater degree of flexibility in the context The findings provide pathways to expand this study into other languages and multilingual contexts and assert that comedy is simultaneously universally appealing yet culturally specific.

Keywords: Ambiguity, Humor, Hindi language, Gricean maxims, Cooperative Principle, Pragmatics, Cultural linguistics, Puns and wordplay, Multilingual humor, Linguistic ambiguity.

Introduction

Humor is a complex and multifaceted phenomenon that transcends cultural and linguistic boundaries. It is a universal human experience however it is deeply rooted in the specificities of language culture and context. In the realm of linguistics, humor has sometimes been studied through the lens of pragmatics, the branch of linguistics concerned with how context contributes to meaning. In pragmatics one of the most influential frameworks is H.P. Grice's Principle of Cooperative Communication, which posits that communication operates on the assumption of cooperation between speakers. According to Grice, this cooperation is guided by four maxims: Quality (be truthful), Quantity - be informative, Relation - be relevant and Manner -clear. However, humor often thrives on the violation of these maxims. In Hindi humor for example the deliberate use of ambiguity, incongruence, and wordplay often results in the breaking of Gricean norms. In this article, we explore how Hindi humor exploits this violation to create laughter, challenging the applicability of Grice's framework in a culturally rich and linguistically nuanced context. By examining examples of puns, double entendre, and culturally specific wordplay the study argues that humor is not a failure of communication but rather aimed at shared amusement. It advocates for a more flexible, context-sensitive approach to pragmatics that acknowledges the role of humor in human interaction.

The Cooperative Principle and Gricean Maxims

Before delving into the intricacies of Hindi humor, it is essential to understand the foundational principles of Grice's Cooperative Principle and its attendant maxims. Grice proposed that in any communicative interaction, participants assume that their conversational partners are cooperating to achieve mutual understanding. This cooperation is guided by four maxims:

1. **Quality:** The speaker should be truthful and should not say anything they believe to be false or for which they lack adequate evidence.
2. **Quantity:** The speaker should provide as much information as is required for the current purposes of the exchange, and not more.
3. **Relation:** The speaker should be relevant, ensuring that their contributions are pertinent to the topic at hand.
4. **Manner:** The speaker should be clear, avoiding obscurity, ambiguity, and unnecessary prolixity.

While these maxims provide a useful framework for understanding cooperative communication, they are not without their limitations. In particular, they struggle to account for the complexities of humor, which often relies on the deliberate violation of these norms.

The Role of Ambiguity in Hindi Humor

Ambiguity is a cornerstone of humor, and Hindi humor is no exception. Ambiguity can manifest at various levels of language, including lexical, syntactic, and pragmatic levels. In Hindi, the rich morphology and phonology of the language provide ample opportunities for wordplay, puns, and double entendres. These forms of humor often rely on the deliberate creation of ambiguity, which in turn generates incongruity – the perception of a mismatch between what is expected and what occurs.

Lexical Ambiguity

Lexical ambiguity arises when a word has multiple meanings. In Hindi, many words are polysemous, meaning they have several related meanings. For example, the word "रंग" (rang) can mean "color," "mood," or "fun." A humorous sentence might play on these multiple meanings to create a pun:

"उसका रंग ही अलग है।" (Uska rang hi alag hai.)

Literal meaning: "His color is different."

Humorous meaning: "He is in a different mood" or "He is unique in a funny way."

Here, the humor arises from the ambiguity of the word "रंग", which can be interpreted in multiple ways. The violation of the maxim of Manner (clarity) is intentional, as the speaker exploits the polysemous element of the word to create a humorous effect.

Another example of lexical ambiguity in Hindi humor can be found in the use of homonyms – words that sound the same but have different meanings. For instance:

"वह बैंक गया।" (Vah bank gaya.)

Literal meaning: "He went to the bank."

Humorous meaning: "He went to the riverbank."

In this case, the word "बैंक" (bank) can refer to either a financial institution or the side of a river. The humor arises from the dual interpretation, which creates an incongruous mental image.

Syntactic Ambiguity

Syntactic ambiguity occurs when a sentence can be parsed in more than one way due to its structure. In Hindi, the relatively free word order allows for greater flexibility in sentence construction, which can be exploited for humorous purposes. Consider the following example:

"मैंने उसे चाय पीते देखा।" (Maine use chai pite dekha.)

Literal meaning: "I saw him drinking tea."

Humorous interpretation: "I saw tea drinking him."

In this case, the humor arises from the syntactic ambiguity of the sentence. The listener is initially led to interpret the sentence conventionally, but the alternative parsing creates an incongruous and humorous image.

Another example of syntactic ambiguity in Hindi humor can be found in the use of elliptical constructions, where certain words are omitted, leading to multiple possible interpretations. For example:

"वह गया और मैं भी।" (Vah gaya aur main bhi.)

Literal meaning: "He went and I also."

Humorous interpretation: "He went and so did I" or "He went and I followed."

Here, the humor arises from the ambiguity of the elliptical construction, which allows for multiple interpretations of the relationship between the two actions.

Pragmatic Ambiguity

Pragmatic ambiguity involves the use of language in a way that creates multiple possible interpretations based on context. In Hindi humor, pragmatic ambiguity often takes the form of double entendres, where a phrase can be understood in two different ways, one of which is usually risqué or socially inappropriate. For example:

"बहुत गर्म है।" (Vah bahut garm hai.)

Literal meaning: "It is very hot."

Humorous meaning: "S/he is very attractive."

Here, the humor arises from the dual interpretation of the word "गर्म" (garm), which can mean both "hot" (temperature) and "attractive" (colloquial). The violation of the maxim

of Relation (relevance) is intentional, as the speaker plays on the dual meanings to create a humorous effect.

Another example of pragmatic ambiguity in Hindi humor can be found in the use of idiomatic expressions, which often have both a literal and a figurative meaning. For instance:

"उसके हाथ में मक्खन लगा है।" (Uske haath mein makkhan laga hai.)

Literal meaning: "There is butter on his hand."

Humorous meaning: "He is very lucky."

In this case, the humor arises from the dual interpretation of the idiomatic expression, which can be understood both literally and figuratively.

Cultural Specificity in Hindi Humor

Humor is deeply embedded in cultural context, and Hindi humor is no exception. Many forms of Hindi humor rely on culturally specific references, idioms, and proverbs that may not be immediately understandable to those outside the culture. For example, the use of Bollywood references, political satire, and regional dialects are common in Hindi humor. These culturally specific elements add layer of complexity to the analysis of humor within the Gricean framework.

Bollywood References

Bollywood, the Hindi film industry, is a rich source of humor in India. Many jokes and puns rely on references to popular films, songs, and actors. For example:

"वह तो ठाकुर का घोड़ा है।" (Vah to Thakur ka ghoda hai.)

Literal meaning: "He is Thakur's horse."

Humorous meaning: "He is unreliable" (a reference to the film *Sholay*, where Thakur's horse is notoriously unreliable).

In this case, the humor relies on the listener's familiarity with the film *Sholay* and the cultural significance of the reference. The violation of the maxim of Quantity (informativeness) is intentional, as the speaker assumes the listener will understand the reference and fill in the missing information.

Another example of Bollywood-inspired humor can be found in the use of famous dialogues from films, which are often quoted in everyday conversation for comedic effect. For instance:

"मेरे पास माँ है।" (Mere paas maa hai.)

Literal meaning: "I have a mother."

Humorous meaning: "I have something priceless" (a reference to the film *Deewar*, where the protagonist uses this line to assert his moral superiority).

Here, the humor arises from the cultural significance of the dialogue, which is instantly recognizable to those familiar with the film.

Political Satire

Political satire is another common form of Hindi humor, often relying on wordplay and double entendres to critique political figures and events. For example:

> "वह तो नोटबंदी में फंस गया।" (Vah to notbandi mein phas gaya.)
>
> Literal meaning: "He got stuck in demonetization."
>
> Humorous meaning: "He got caught in his own lies" (a reference to the Indian government's demonetization policy).

Here, the humor arises from the dual interpretation of "नोटबंदी" (notbandi), which can refer both to the government's policy and to the idea of being "stuck" in a difficult situation. The violation of the maxim of Quality (truthfulness) is intentional, as the speaker uses the ambiguity to critique the policy in a humorous way.

Another example of political satire in Hindi humor can be found in the use of nicknames for politicians, which are often used to highlight their perceived flaws or eccentricities. For instance:

> "मोदी जी की चाय पार्टी।" (Modi ji ki chai party.)
>
> Literal meaning: "Modi's tea party."
>
> Humorous meaning: "Modi's PR stunt" (a reference to the Indian Prime Minister's public relations events).

In this case, the humor arises from the use of the term "चाय पार्टी" (chai party), which is a play on the English phrase "tea party" and is used to mock the perceived superficiality of the events.

Regional Dialects

Hindi humor also often incorporates regional dialects and accents, which can add a layer of humor for those familiar with the specific dialect. For example:

> "ये क्या हुआ?" (Ye kya hua?)
>
> Literal meaning: "What happened?"
>
> Humorous interpretation: "What is this?" (spoken in a Bihari accent, which adds a comedic effect).

In this case, the humor arises from the use of a regional accent, which may be amusing to those familiar with the dialect. The violation of the maxim of Manner (clarity) is intentional, as the speaker uses the accent to create a humorous effect.

Another example of regional humor can be found in the use of local proverbs and sayings, which are often adapted for comedic purposes. For instance:

"जैसा देश्ा, वैसा भेष।" (Jaisa desh, vaisa bhes.)

Literal meaning: "As the country, so the attire."

Humorous meaning: "When in Rome, do as the Romans do" (used to mock someone who is trying too hard to fit in).

Here, the humor arises from the adaptation of a traditional proverb to a modern context, creating a humorous juxtaposition.

Humor as a Cooperative Act

While Grice's Cooperative Principle assumes that communication is primarily aimed at the efficient exchange of information, humor complicates this assumption. In the context of Hindi humor, the intentional violation of Gricean maxims is not a failure of communication but a deliberate strategy to amuse and engage. Humor can be seen as a cooperative act in its own right, one that relies on shared knowledge, cultural context, and mutual understanding.

Shared Knowledge

Humor often relies on shared knowledge between the speaker and the listener. In Hindi humor, this shared knowledge may include cultural references, idiomatic expressions, and linguistic nuances. For example, a joke that relies on a Bollywood reference assumes that the listener is familiar with the film or actor being referenced. This shared knowledge allows the speaker to violate Gricean maxims in a way that is understood and appreciated by the listener.

Cultural Context

Cultural context plays a crucial role in humor, as many jokes and puns rely on culturally specific references and norms. In Hindi humor, the use of regional dialects, political satire, and Bollywood references all depend on the listener's familiarity with the cultural context. This cultural specificity adds layer of complexity to the analysis of humor within the Gricean framework, as it highlights the importance of context in understanding humor.

Mutual Understanding

Humor relies on mutual understanding between the speaker and the listener. In the context of Hindi humor, this mutual understanding allows the speaker to intentionally violate Gricean maxims in a way that is recognized and appreciated by the listener. The listener, in turn, recognizes the violation as a deliberate strategy to create humor, rather than as a failure of communication. This mutual understanding is essential for the success of humor, as it allows the speaker and listener to engage in a shared act of amusement.

Limitations of Grice's Framework

While Grice's Cooperative Principle provides a useful framework for understanding cooperative communication, it has several limitations when applied to humor, particularly in culturally rich and linguistically nuanced contexts like Hindi. These limitations include:

1. **Overemphasis on Information Exchange:** Grice's framework assumes that the primary goal of communication is the efficient exchange of information. However, humor often serves other purposes, such as social bonding, entertainment, and critique. The intentional violation of Gricean maxims in humor is not a failure of communication but a deliberate strategy to achieve these other goals (Attardo, 1994).
2. **Lack of Cultural Sensitivity:** Grice's framework does not adequately account for the role of cultural context in communication. In Hindi humor, many jokes and puns rely on culturally specific references and norms that may not be immediately understandable to those outside the culture. This cultural specificity highlights the need for a more context-sensitive approach to pragmatics (Raskin, 1985).
3. **Inflexibility:** Grice's maxims are relatively rigid and do not account for the flexibility and creativity inherent in humor. In Hindi humor, the deliberate use of ambiguity, incongruity, and wordplay often results in the violation of Gricean norms. This intentional violation is not a failure of communication but a creative strategy to generate laughter (Chiaro, 1992).

Given the limitations of Grice's framework in accounting for humor, there is a need for a more flexible, context-sensitive approach to pragmatics. This approach should acknowledge the role of humor as a cooperative act aimed at shared amusement, rather than straightforward information exchange. It should also take into account the cultural and linguistic nuances that shape humor in different contexts.

Context-Sensitive Pragmatics

A context-sensitive approach to pragmatics would recognize that communication is shaped by the specific cultural, social, and linguistic context in which it occurs. In the context of Hindi humor, this would involve taking into account the cultural references, idiomatic expressions, and linguistic nuances that shape humor. This approach would also recognize that humor often serves purposes other than information exchange, such as social bonding, entertainment, and critique (Norrick, 1993).

Humor as a Cooperative Act

A more flexible approach to pragmatics would also recognize humor as a cooperative act in its own right. Rather than viewing the intentional violation of Gricean maxims as a failure of communication, this approach would recognize it as a deliberate strategy to amuse and engage. This recognition would allow for a more nuanced understanding of humor and its role in human interaction (Attardo, 1994).

Finally, a more flexible approach to pragmatics would allow for the extension of this analysis to other languages and multilingual settings. Humor is a universal human experience, yet it is deeply rooted in the specificities of language and culture. By analyzing humor in different linguistic and cultural contexts, we can gain a deeper understanding of how language shapes humor and vice versa (Chiaro, 1992).

Conclusion

Humor is a complex and multifaceted phenomenon that challenges the foundational principles of pragmatics as outlined by H.P. Grice. In the context of Hindi humor, the deliberate use of ambiguity, incongruity, and wordplay often results in the violation of Gricean maxims. However, this intentional violation is not a failure of communication but a deliberate strategy to amuse and engage. By analyzing examples of puns, double entendres, and culturally specific wordplay, this article has highlighted the limitations of Grice's framework in culturally rich and linguistically nuanced contexts. It has argued for a more flexible, context-sensitive approach to pragmatics, one that acknowledges the role of humor as a cooperative act aimed at shared amusement. The discussion has also suggested the potential for extending this analysis to other languages and multilingual settings, emphasizing humor's universality and cultural specificity. Ultimately, humor reminds us that communication is not just about the efficient exchange of information, but also about creativity, playfulness, and the joy of shared laughter.

References

1. **Attardo, S. (1994).** *Linguistic Theories of Humor.* Berlin: Mouton de Gruyter.
2. **Alexander, R. J. (1997).** *Aspects of Verbal Humour in English.* Tübingen: Gunter Narr Verlag.
3. **Chiaro, D. (1992).** *The Language of Jokes: Analysing Verbal Play.* London: Routledge.
4. **Chiaro, D. (2010).** *Translation, Humour and Literature: Translation and Humour, Volume 1.* London: Continuum.
5. **Davies, C. E. (2011).** *Explaining Cross-Cultural Differences in Humor Appreciation and Use: An Overview. HUMOR: International Journal of Humor Research, 24*(1), 1-8.
6. **Grice, H. P. (1975).** *Logic and Conversation.* In P. Cole & J. L. Morgan (Eds.), *Syntax and Semantics 3: Speech Acts* (pp. 41-58). New York: Academic Press.
7. **Kachru, Y. (2006).** *Hindi.* Amsterdam: John Benjamins Publishing.
8. **Kuipers, G. (2006).** *Good Humor, Bad Taste: A Sociology of the Joke.* Berlin: Mouton de Gruyter.
9. **Kotthoff, H. (2006).** *Pragmatics of Performance and the Analysis of Conversational Humor. HUMOR: International Journal of Humor Research, 19*(3), 271-304.
10. **Norrick, N. R. (1993).** *Conversational Joking: Humor in Everyday Talk.* Bloomington: Indiana University Press.
11. **Raskin, V. (1985).** *Semantic Mechanisms of Humor.* Dordrecht: D. Reidel.

Temps, espace et circularité postcoloniale dans *La Lézarde* d'Édouard Glissant

Mohit Chandna

Publié en 1958, *La Lézarde*1[1] émerge à un moment charnière de l'histoire des lettres francophones caribéennes : après la proclamation de la Négritude mais avant l'arrivée du mouvement de la créolité. Il occupe une place cruciale dans l'évolution de la pensée littéraire postcoloniale et sert d'exemple de l'évolution politique d'Edouard Glissant. Alors que plusieurs critiques ont souvent mis en avant l'engagement politique du roman[2], cet article porte plutôt son attention sur ses structures spatiales et temporelles. Il affirme que le récit de Glissant offre une résistance subtile mais puissante aux modes occidentaux de représentation historique. La géographie dans ce roman – montagne, fleuve, mer et ville – ne se contente pas de fournir un cadre ; Elle devient le moyen même par lequel le temps est réimaginé.

La narration s'écarte de la progression linéaire et adopte plutôt une circularité générative, qui résonne avec les expériences caribéennes de rupture, de survie et de renouveau. Glissant transforme la géographie physique de l'île en une matrice temporelle qui reflète et produit simultanément l'expérience du piège colonial historique. De plus, les géographies littéraires de Glissant se transforment en une matrice temporelle, proposant un mode alternatif de narration de l'histoire des Caraïbes – cyclique, décentré et fondamentalement discontinu.

Cet essai commence par situer le recours de Glissant à des métaphores naturelles au sein de la tradition littéraire francophone postcoloniale plus large, ce qui préparera la toile de fond pour comprendre les lectures attentives des géographies littéraires de *La Lézarde* qui suivent. Par « literary geographies », cet article s'appuie sur la compréhension de Marc Brosseau des représentations géographiques[3] dans la littérature, à savoir comment l'espace est imaginé, organisé et rendu significatif par la narration. En analysant *La Lézarde*, cet article explore comment le roman de Glissant produit un réseau complexe de relations spatiales.

En analysant ces représentations interconnectées de la géographie il devient possible de voir le roman lui-même comme « a subject that becomes a geographer in its own right » (Brosseau 92). C'est-à-dire que le récit construit activement un sens spatial d'une manière semblable au travail d'un géographe, imprégnant le paysage d'une signification historique, culturelle et politique. Plutôt que de servir de simple toile de fond, la géographie de *La Lézarde* opère comme une force dynamique et constitutive, façonnant les contours du monde postcolonial qu'elle raconte.

1. Glissant, Édouard. *La Lézarde*. Éditions du Seuil, 1958.
2. Pour comprendre comment « *La Lézarde* substitutes a universalist poétique for militant politics » (italiques originaux 134), lire : Nesbitt, Nick. *Caribbean Critique: Antillean Critical Theory from Toussaint to Glissant*. Liverpool University Press, 2013.
3. Brosseau, Marc. "The City in Textual Form: 'Manhattan Transfer's' New York." *Ecumene*, vol. 2, no. 1, 1995, pp. 89-114.

Nature et Glissant

L'évocation de la nature et des éléments naturels a longtemps servi de trope littéraire puissant dans la littérature francophone postcoloniale, offrant un moyen d'articuler les complexités de l'identité, de la mémoire et de la résistance dans les mondes colonisés. Les auteurs s'inspirent souvent du paysage non seulement comme un décor, mais aussi comme un réservoir métaphorique et symbolique qui ancre la spécificité culturelle et la profondeur historique. Considérons par exemple, les titres évocateurs d'oeuvres telles que *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé[4] et *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart.[5] Les deux invoquent des forces élémentaires – les mangroves, la pluie, le vent – comme points d'entrée dans des récits richement texturés qui reflètent les enchevêtrements de la nature, de l'histoire et de la subjectivité.

Dans Tout-monde d'Édouard Glissant,[6] le monde entier devient lui-même une métaphore, un espace conceptuel et poétique de réflexion sur la relation, la créolisation et l'imprévisibilité des rencontres culturelles. On a souligné comment, pour Glissant, « literature is instrumental in reconciling natural and human history » (989).[7] Ces titres et les paysages imaginaires qu'ils convoquent signalent une poétique dans laquelle la nature n'est pas une toile de fond passive mais une présence active et vivante, façonnant et étant façonnée par les personnes qu'elle enveloppe. En ce sens, l'imagerie naturelle devient un filtre important par lequel le monde francophone postcolonial est imaginé, contesté et revendiqué.

En effet, l'idée même d'une plante rhizomatique en tant que métaphore identitaire illustre ce mode de pensée syncrétique dans lequel la nature et l'identité sont profondément entrelacées. Le rhizome – un système de tiges souterraines qui se développe horizontalement, de manière imprévisible et sans point d'origine unique – offre un modèle convaincant pour comprendre les dimensions fluides, non linéaires et relationnelles de l'identité dans les contextes postcoloniaux.[8] Glissant adopte et réinterprète ce concept, théorisé à l'origine par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*, pour articuler sa vision d'un monde façonné par la multiplicité et l'interconnexion.[9]

4. Condé, Maryse. *Traversée de la mangrove*. Éditions Gallimard, 1989.
5. Schwarz-Bart, Simone. *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Éditions du Seuil, 1972.
6. Glissant, Édouard. *Tout-monde*. Gallimard, 1993.
7. Mardorossian, Carine M. "Poetics of Landscape: Édouard Glissant's Creolized Ecologies." *Callaloo*, vol. 36, no. 4, Fall 2013, pp. 983–994.
8. Atieh et Ahmad, par exemple, examinent comment le rhizome sert d'outil important pour lire l'oeuvre de Toni Morrison : « Arguably, Morrison's A Mercy features Deleuze and Guattari's rhizomatic pattern whose botanical imaginary model rethinks the traditional implication of Indigeneity, as a search for centralized root, and the colonial route that leads toward closure » (2).

   Atieh, Majda and Ahmad, Ula. « Botanical imaginary of indigeneity and rhizomatic sustainability in Toni Morrison's A Mercy, » *Open Cultural Studies*, vol. 8, no. 1, 2024, pp. 20240028. https://doi.org/10.1515/culture-2024-0028
9. Bien qu'il soit largement reconnu qu'Édouard Glissant a été influencé par l'oeuvre philosophique de Deleuze et Guattari, plusieurs chercheurs ont également souligné que Glissant développait indépendamment des cadres conceptuels similaires avant tout engagement direct avec leurs idées. Comme le note Neal A. Allar, « the rhizome is a striking example of a point of contact between two interrelated but stubbornly independent oeuvres » (3) – celles de Deleuze et Guattari, et de Glissant. Pour les besoins de cette discussion, la question de savoir si Glissant a dérivé le concept directement de Deleuze et Guattari est moins importante que la reconnaissance des fondements écologiques profonds qui informent sa pensée philosophique et littéraire. Allar, Neal A.

Chez Glissant, le rhizome devient plus qu'une métaphore botanique ; Il devient une déclaration politique et philosophique sur le refus des origines fixes, l'étreinte de l'opacité et la célébration de l'enchevêtrement culturel. La nature, dans ce cadre, n'est pas simplement un outil descriptif, mais un partenaire conceptuel dans l'imagination d'identités qui résistent à l'essentialisme et s'ouvrent aux flux imprévisibles de l'histoire et de la relation.[10] Plus précisément, dans *Discours Antillais*,[11] lorsque Glissant parle de « nos histoires diversifiées dans la Caraïbe », il évoque l'idée d'une « convergence souterraine » (230). Cette phrase a une résonance profonde, fonctionnant à la fois sur les plans métaphorique et littéral. Métaphoriquement, il fait un geste vers l'enchevêtrement rhizomatique des récits personnels et collectifs, faisant écho à la figure botanique du rhizome qui s'étend latéralement et de manière imprévisible. Mais dans ce cas particulier, Glissant convoque aussi une réalité historique plus sombre.

La « convergence souterraine » fait littéralement référence aux histoires submergées et tacites des Africains réduits en esclavage qui ont été jetés par-dessus bord lors des traversées transatlantiques – jugées excessives ou pesantes dans les moments de crise, comme lorsque les navires négriers étaient poursuivis par des navires ennemis (*Discours Antillais* 230-231). Ces corps noyés, gisant au fond de la mer, deviennent les témoins d'un passé violent qui continue d'informer l'identité caribéenne.[12] Le vocabulaire écologique de Glissant n'est pas ici fortuit. Au contraire, elle est centrale dans sa conception philosophique de la « Relation, » qu'il décrit en termes étonnamment organiques :

> Nous sommes les racines de la Relation. Des racines sous-marines : c'est-àdire dérivées, non implantées d'un seul mât dans un seul limon, mais prolongées dans tous les sens de notre univers par le réseau de branches (*Discours Antillais* 231).

Ces racines « sous-marines » ne poussent pas verticalement dans le sol, mais s'étendent latéralement, se multiplient, de manière imprévisible – un peu comme les histoires, les langues et les subjectivités des Caraïbes elles-mêmes. L'image souligne l'engagement de Glissant envers une poétique de la connexion et de la dispersion, où l'identité n'est pas enracinée dans une origine singulière, mais est plutôt façonnée par les flux toujours changeants de la mémoire, du traumatisme et de la relation culturelle.

Il n'est donc pas étonnant que Michael Dash[13] observe, dans l'introduction qu'il a écrite à la traduction anglaise de *La Lézarde*, comment les « images are drawn from nature and provide a rich variety of sensation that allows the characters to explore vibrations arising from the past » (14). Dans son introduction, Dash illustre comment des éléments tels que les arbres, le feuillage et la mer jouent un rôle central dans l'imagerie poétique de Glissant. Cependant, bien que Dash identifie le monde naturel comme une ressource sensorielle et symbolique, il ne va pas jusqu'à expliquer les mécanismes précis par lesquels ces éléments

"Rhizomatic Influence : The Antigenealogy of Glissant and Deleuze." *The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, vol. 6, no. 1, 2019, pp. 1–13.

10. Pour en savoir plus, lisez Mardorossian.
11. Glissant, Édouard. *Discours antillais*. Gallimard, 1997.
12. Pour en savoir plus sur « the social space of ships and the ocean as epicenters in the making and unmaking of transported slaves » (4), lire : Mustakeem, Sowande' M. *Slavery at Sea: Terror, Sex, and Sickness in the Middle Passage*. University of Illinois Press, 2016.
13. Glissant, Édouard. *The Ripening*. Traduit et présenté par Michael Dash, Heinemann, 1985. Caribbean WritersSeries, n° 34.

naturels s'entremêlent au passé historique. C'est cette lacune que le présent essai cherche à combler à travers une lecture attentive de *La Lézarde* de Glissant.

De manière significative, le titre – *La Lézarde* – lui-même fait référence à un fleuve, que nous proposons de lire comme une métaphore de l'histoire – non pas une histoire linéaire, mais une histoire marquée par la fragmentation, la dispersion et la récurrence. D'une certaine manière, ce que cet article cherche à faire, c'est d'approfondir la direction suggérée par Carine M. Mardorossian, qui soutient que la compréhension de l'oeuvre de Glissant nécessite de mettre la créolisation culturelle sur un pied d'égalité « with biotic creolization » (984). C'est cette intersection entre l'écologie et la pensée de Glissant que cet article explore.

Temps linéaire et aliénation coloniale : géographie de l'enfermement

Dès les premières pages de *La Lézarde*, le lecteur est plongé dans un monde marqué par la stagnation, la misère et l'aliénation. Les habitants de la ville sans nom vivent dans un état de développement arrêté, piégés dans un présent privé d'espoir et disloqué de toute vision d'un avenir meilleur. La colonisation a rendu tout progrès impossible, scellant le sort des habitants et les condamnant à une vie d'incertitude. Leurs luttes quotidiennes sont les symptômes d'un malaise plus profond, où le passé colonial continue de jeter son ombre sur le présent. Comme nous l'avons suggéré dans l'introduction, l'espace et le temps sont deux éléments essentiels dans l'oeuvre littéraire et philosophique de Glissant. Dans *La Lézarde*, non seulement ces dimensions coexistent, mais se fondent les unes dans les autres pour articuler la condition existentielle et politique du sujet caribéen.

Avant de poursuivre, il est important de noter que pour Glissant, l'enchevêtrement de l'espace et du langage est au coeur de son travail. J'ai discuté ailleurs de la manière dont sa phrase souvent répétée « Le lieu est incontournable » résume cette préoccupation.[14] L'expression est significative non seulement pour sa richesse sémantique, mais aussi parce qu'elle transmet une impasse conceptuelle centrale à la compréhension de Glissant de l'identité comme opaque et impénétrable. L'expression rassemble le substantif « lieu » et l'adjectif « incontournable » pour former une formulation multivalente et contradictoire en interne.

D'une part, incontournable suggère que l'endroit ne peut pas être contourné physiquement, qu'il n'est pas circumnavigable. D'autre part, il exprime un impératif discursif : il faut parler de lieu, même s'il n'est pas entièrement compris, il faut discuter de l'importance du lieu. En ce sens, il présente un paradoxe : nous sommes contraints de nous engager dans un lieu qui échappera toujours à la compréhension totale. Cette tension – entre la présence du lieu et sa résistance à la pleine connaissance – anime la poétique de la relation de Glissant. Dans la citation discutée ci-dessous, cette double valence devient encore plus prononcée, à mesure que les entités spatiales commencent à prendre une signification temporelle. La mer et la ville n'apparaissent pas simplement comme des sites géographiques, mais comme des figures temporelles façonnées par la conception de Glissant du temps comme inséparable de l'espace.

Cette ambiguïté entre les connotations spatiales et langagières est également centrale dans notre compréhension de ce roman. Considérons une déclaration d'un moment antérieur du

14. Pour une discussion détaillée, lire les pages 116-7 de : Chandna, Mohit. *Spatial Boundaries, Abounding Spaces: Colonial Borders in French and Francophone Literature and Film*. Leuven University Press, 2021.

roman : « Nous venons de l'autre côté de la mer, rappelle-toi. Cherchons sur la surface, allons au fond ! » (29). Ici aussi, le langage est chargé d'ambiguïté sémantique. Le terme « surface » peut se référer à la fois à la topographie visible de la mer et à la couche superficielle de signification. « Allons au fond » peut signifier une plongée littérale dans les profondeurs de la mer ou une fouille métaphorique de l'histoire et des vérités. Ce double registre, littéral et figuratif, refuse une résolution facile. Ce n'est qu'en se confrontant à la profondeur de la mer, à la fois en tant que support physique et historique, que les personnages (et le lecteur) peuvent espérer comprendre le présent. Ce que cette citation raconte, c'est de faire un double examen de la signification et de la géographie, c'est ce que nous avons l'intention de faire en lisant le sens combiné de la topographie qui émerge dans le roman. Considérons une conversation entre Thaël et Garin à propos de La Lézarde, qui aborde également la relation plus large entre le fleuve, la ville et la mer :

- Je comprends une chose. Tout de suite. Il y a la mer et il y a la ville, et qu'est-ce qui fait le lien, qu'est-ce qui rattache la ville à la mer ?
- La Lézarde ! crie Garin.
- La Lézarde ! Comment la rattache-t-elle ? Non pas comme le canal (et tu remarqueras, tu as dit la Lézarde, pas le canal), non pas en traçant tout droit un chemin d'eau depuis les maisons jusqu'au sable. Non. Elle fait un large tour, la Lézarde. Elle ramasse toute la terre autour de la ville [...], et elle fait sa boucle, pour porter à la mer toute la ville et toute la terre. Parce que la mer, c'est l'avenir, non ? C'est toujours ouvert, on vient, on part. Et la ville c'est ce qui reste là, toujours présent, non ? Et ainsi la Lézarde, c'est ce qui empêche la ville d'être une ville, ce qui lui donne sa chance, d'être quelque chose, au fond de la nuit. C'est la beauté. (128–129)

Dans la poétique de la temporalité de Glissant, le fleuve n'émerge pas simplement comme un élément géographique, mais comme une force d'ampleur historique et symbolique. La Lézarde est omniprésente dans le roman alors qu'elle traverse des populations vivant les conséquences des injustices et de la stagnation provoquées par le régime colonial. Il fonctionne comme plus qu'une toile de fond ou un cadre : il devient un agent narratif, un conduit par lequel le passé de l'île se déverse vers son avenir incertain. Plus important encore, il a le potentiel de nouveaux départs ; En même temps, elle perturbe la capacité de la ville à rester figée dans sa forme actuelle (« empêche la ville d'être une ville »). Mais qu'y a-t-il audelà de cette ville ? Glissant laisse cela non résolu. Il s'agit d'un espace qui n'a pas encore vu le jour, un « quelque chose » indéfinissable et, comme nous le verrons, au-delà de l'horizon de la nuit. Il ne s'agit pas simplement de l'avenir, mais d'une possibilité imaginée (« d'être quelque chose »).

Un moment crucial de ce dialogue est la distinction claire faite entre le fleuve et un « canal », qui peut se référer soit à une structure linéaire et artificielle que l'on associerait à l'environnement bâti, soit au chemin fixe du fleuve, récipient de l'eau qui est encastré dans la terre. Dans les deux cas, le canal représenterait un besoin d'ordre, soit une ingénierie, soit le conteneur naturel qui limite l'écoulement de l'eau – les deux seraient alignés avec la rationalité coloniale et une vision eurocentrique de l'histoire – rigide et limitative. La Lézarde, en revanche, serpente. Sa large courbe, sa « boucle, » refuse la rectitude. Déjà, ce

geste spatial devient temporel : le chemin sinueux du fleuve reflète la vision de Glissant d'une histoire non linéaire, qui se redouble, tourne, accumule et résiste à la finalité.[15]

Avant même de déballer complètement la métaphore, il est essentiel de s'attarder sur le statut de la « ville », et plus précisément, sur l'expression « la ville c'est ce qui reste là, toujours présent, non ? » Si le « présent » de cette phrase est compris grammaticalement, comme une catégorie temporelle, le présent, alors nous avons une métaphore bien claire. La mer est explicitement décrite comme « l'avenir » et la ville, elle aussi, participe au présent comme un marqueur temporel. La ville n'est pas seulement physiquement endurante, mais elle est située dans le temps, ancrée dans le « présent » par opposition à l'ouverture de la mer sur ce qui est à venir dans le futur, « l'avenir ».

Il est important de se rappeler que Glissant n'est pas un écrivain qui cherche à faciliter l'interprétation. Au contraire, son travail résiste délibérément aux significations fixes, embrassant la complexité, la contradiction et ce qu'il appelle « l'opacité ». L'une de ses déclarations les plus fréquemment citées de ce refus de définir l'identité est : « Nous réclamons pour tous le droit à l'opacité »[16] (209). En d'autres termes, nous devons accepter que l'identité ne peut pas être fixe et que le sens est intrinsèquement instable. Mais comment pouvons-nous concilier cela avec les corrélations que nous avons observées avec confiance – entre les éléments spatiaux et les catégories temporelles, comme le fleuve comme lien entre le passé et le présent, la ville comme présent et la mer comme avenir ? Pourrions-nous, peutêtre trop facilement, imposer des limites claires à un texte qui est intentionnellement conçu pour les brouiller ?

Glissant, en effet, résiste à nous offrir des définitions bien alignées. Les phrases mêmes qui semblent désigner la mer comme l'avenir et la ville comme le présent sont ponctuées de questions rhétoriques : « la mer, c'est l'avenir, non ? » et « la ville, c'est ce qui reste là, toujours présent, non ? » Il ne s'agit pas d'affirmations déclaratives mais de gestes interrogatifs. Le texte les propose comme des possibilités plutôt que des certitudes – des connexions spéculatives plutôt que des allégories fixes. Ils élargissent le champ de sens au lieu de le délimiter. Cet article ne cherche donc pas à en fournir une interprétation singulière, mais à en explorer une parmi de multiples lectures possibles.

Dans la logique temporelle de Glissant, la relation entre le passé, le présent et le futur n'est jamais séquentielle ou figée. Ces temporalités sont poreuses, en dialogue constant. C'est ce qui ressort du passage cité ci-dessus : « C'est toujours ouvert, on vient, on part. » La mer, à l'image de la conception du temps de Glissant, est ouverte, l'arrivée et le départ sont continus, cycliques. Ce mouvement cyclique, ce rythme de retour, est au coeur de la conception de la relation chez Glissant. Comme il le note ailleurs dans le roman, « on revient toujours vers le passé pour connaître l'avenir » (186). L'avenir n'est pas quelque chose vers lequel nous nous précipitons aveuglément ; C'est quelque chose que nous abordons en nous retournant, en revisitant le passé.

15. Earl McKenzie discute en détail du traitement de l'histoire et du temps par Glissant. L'une des questions que McKenzie explore est la façon dont, dans le « void of Caribbean nonhistory, Glissant suggests, time is conceptualized in simple naturalistic terms, uncluttered by cultural baggage of say the West » (63). McKenzie, Earl. « Glissant on Time and History. » *Caribbean Quarterly*, vol. 48, n° 4, déc. 2002, pp. 62-70. Publié par University of the West Indies et *Caribbean Quarterly*. URL stable : http://www.jstor.org/stable/40654440

16. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris: Gallimard, 1990.

En d'autres termes, c'est ce que Glissant appelle « une vision prophétique du passé » (souligné dans l'original, *Discours antillais*, 227). La discipline de l'Histoire, telle qu'elle est façonnée par la tradition occidentale, est elle-même une fiction puissante – « L'Histoire est un fantasme fortement opératoire de l'Occident » (*Discours antillais* 227). Ce mythe du temps linéaire, se déplaçant de manière unidirectionnelle du passé vers le futur, sous-tend une vision du monde qui suppose que l'histoire peut être retracée et racontée de manière cohérente. Mais comment raconter l'histoire des peuples des Caraïbes dont les origines sont irrémédiablement obscurcies par la violence de l'esclavage et de l'engagisme, et dont le passé est largement absent des archives historiques officielles ? Glissant soutient que l'histoire, dans sa forme conventionnelle, est incapable de saisir les complexités de la vie antillaise. Ce n'est pas à l'historien, mais à l'écrivain de refaire l'histoire.[17] Face à ce qu'il appelle une « chronologie tourmentée » – la temporalité fracturée de l'expérience caribéenne – c'est la littérature qui doit révéler « la vivacité féconde d'une dialectique réamorcée entre nature et culture antillaises » (*Discours antillais* 228).

Le parcours de La Lézarde matérialise cette logique même entre la nature et la culture des Antilles. La ville ici est présente – compris ici comme le présent temporel – entourée par le fleuve, qui rassemble la terre, s'incurve autour d'elle et se jette dans la mer. Le fleuve devient alors un moyen temporel de retour et de transmission. C'est le moyen par lequel le poids de l'histoire coloniale, les détritus du présent, sont transportés vers un avenir possible – non pas en ligne droite, mais par un mouvement récursif en spirale qui se déplace constamment sur des plans temporels.

De cette façon, la « boucle » n'est pas seulement un terme descriptif de la forme du fleuve, c'est une métaphore temporelle. La boucle signifie un refus de la linéarité historique ; Il appelle plutôt une histoire qui soit non linéaire. C'est dans ce mouvement de boucle que se révèle la véritable forme de la mémoire et de l'identité de *La Lézarde*, fluide, contingente et résistante à la simplification. Ainsi, le fleuve ne se contente pas de relier la ville et la mer en termes spatiaux ; Il met en scène l'interrelation du temps lui-même. Le présent de la ville est entouré par l'étreinte du fleuve, et l'avenir qui appelle au-delà de son embouchure, dans la mer. Et comme le fleuve, la prose de Glissant tourne en boucle et coule, revenant toujours, s'en allant toujours. Dans le roman Mathieu, quant à lui, parle d'une relecture des archives : « L'Histoire de notre peuple est à faire (c'est mon travail : je mets à jour les archives de la ville) » (81). Mais cette réécriture est loin d'être un remplacement d'un type d'histoire par un autre, il s'agit de créer un autre plan temporel, loin de la conception coloniale de l'histoire.

Un avenir linéaire qui espère laisser derrière lui le passé, ne peut pas apporter la rédemption. Cette expression selon laquelle la mer est l'avenir a un poids profondément ironique. La mer, dans l'imaginaire des Caraïbes, est saturée de traumatismes historiques. C'est le site du Passage du Milieu, le seuil aquatique par lequel les Africains réduits en esclavage ont été transportés et disloqués. La mer dans l'oeuvre de Glissant fonctionne comme un rappel d'un passé violent et irréparable. La nature rhétorique de la question – « la mer, c'est l'avenir, non ? » – exige précisément cette ironie, en nous alertant sur la temporalité alourdie des histoires des Caraïbes.

17. Plus précisément, Glissant affirme que l'histoire ne peut pas être l'oeuvre du seul historien. La littérature a un rôle important à jouer : « l'histoire en tant que conscience à l'oeuvre et l'histoire en tant que vécu ne sont donc pas l'affaire des seuls historiens. La littérature pour nous ne se répartira pas en genres mais impliquera toutes les approches des sciences humaines » (228 *Discours Antillais*).

Garin and Thirdspace

Garin, le propriétaire corrompu de *La Lézarde*, est un rappel du passé colonial. Il exploite l'île et ses habitants à ses propres fins égoïstes. Lorsque Thaël tue Garin et qu'il est allongé dans l'eau, la mer, telle qu'elle est décrite, rappelle le Thirdspace qu'Edward Soja décrit dans son livre très célèbre intitulé *Thirdspace*.[18] Voici comment La Lézarde décrit la mer :

> Celui qui découvre la mer sait qu'il n'est plus un fleuve (l'âme qui coule sans retour : bondissant d'écueil en barrage, glissant sur la trame des jours, s'attardant aux beautés), mais une nappe, un plan immobile, une patience, le temps fini, l'espace éteint sa propre grandeur. (144)

Afin d'expliquer les idées d'Henri Lefebvre sur l'espace, Soja présente un des contes célèbres de Jorge Luis Borges, *Aleph*, pour montrer comment, pour comprendre l'espace, nous devons comprendre l'évocation de l'espace par Borges :

> *Everything* comes together in Thirdspace: subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, […] everyday life and unending history (Souligné dans l'original 56-7).

Thirdspace rassemble la subjectivité humaine, l'abstrait comme le concret, et surtout notre vie quotidienne et notre histoire sans fin (« unending history »). Ce Thirdspace est un commentaire sur la façon dont l'espace ne peut pas être compris isolément, il doit être compris comme étant enchevêtré à la fois avec la subjectivité et l'histoire. Tout comme ce Thirdspace, la mer, qui était présentée ailleurs comme marquée par un point d'interrogation, là où elle existait comme une présence rhétorique, devient après la mort de Garin, comme un Thirdspace rédempteur : une entité où le temps et l'espace sont infinis. Dans la mer, l'espace infini (« plan immobile ») et son étendue indéfinissable ont la capacité paradoxale d'éteindre l'immensité de la mer (« espace éteint sa propre grandeur »). En d'autres termes, c'est le genre de Thirdspace vers lequel le travail de Glissant se dirige. Un espace où le temps et l'espace sont interconnectés. Ils ne sont pas définissables. Ils ne seront jamais définissables, mais pourtant, pour comprendre la subjectivité humaine et voir la fin de ceux comme Garin, nous devrions entreprendre cet exercice d'essayer d'explorer ce Thirdspace.

Cette temporalité où le temps refuse d'avancer en ligne droite structure le roman dans son ensemble. La mer (l'avenir), la terre ou la ville (le présent), la montagne (le passé) : ce ne sont pas des signifiants statiques. Leurs significations ne peuvent jamais être stables et s'effondreront toujours en une seule entité semblable au Thirdspace. Le fleuve, qui les relie tous, ne se contente pas de relier l'espace ; Il incarne le temps lui-même. En boucle et cyclique, il devient un symbole de continuité historique sans résolution – un flux sans fin qui n'offre aucune échappatoire à l'héritage du colonialisme.

L'écriture de Glissant nous oblige ainsi à naviguer dans un monde où le temps et l'espace sont indissociablement enchevêtrés, et où le sens émerge d'une poétique de la relation fondée sur l'opacité. Plutôt que de fournir un temps linéaire, *La Lézarde* construit une temporalité qui fait signe vers un mode différent de compréhension de l'histoire et de l'identité dans le sillage de la violence coloniale. De cette façon, la géographie physique du roman – les

18. Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Basil Blackwell, 1996.

montagnes oppressantes, la terre qui l'entoure, la mer ambiguë et le fleuve qui tourne en rond – produisent ensemble une temporalité spatialisée. Le paysage de Glissant n'est donc pas seulement écologique, mais aussi historique, non seulement descriptif, mais profondément philosophique.

Conclusion

Dans *La Lézarde*, Édouard Glissant ne se contente pas de critiquer l'histoire coloniale : il la déconstruit en révélant ses structures spatiales et temporelles. À la linéarité imposée par l'Occident, il oppose une circularité nourrie par les mythes, les géographies insulaires et la poétique des traditions antillaises et orientales. En articulant passé, présent et futur dans un mouvement non hiérarchique, Glissant restitue à la mémoire sa puissance créatrice.

Faisant suite à l'impératif cité ci-dessus (« Cherchons sur la surface, allons au fond ! » (29)), cet article a également essayé de faire une recherche simultanée à la fois de la signification et de la topographie. Comme il a aussi essayé d'aller aux profondeurs du sens et de la mer (« allons au fond »). L'espoir est que cet article a essayé de donner à la citation cidessus tout son sens - leur dénouement simultané (en termes géographiques aussi bien que sémantiques) est une libération de la narration et de l'histoire figée. Glissant nous invite à une narration fluide et plurielle, une vision du temps où l'avenir n'est plus une fatalité mais une possibilité. *La Lézarde* n'est donc pas seulement un roman postcolonial. Il s'agit d'un texte fondamental pour une nouvelle épistémologie du temps et de l'espace – un espace littéraire où la narration devient un outil de décolonisation.

Bibliographie

1. Allar, Neal A. "Rhizomatic Influence: The Antigenealogy of Glissant and Deleuze." *The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, vol. 6, no. 1, 2019, pp. 1–13.
2. Atieh, Majda, and Ula Ahmad. "Botanical Imaginary of Indigeneity and Rhizomatic Sustainability in Toni Morrison's A Mercy." *Open Cultural Studies*, vol. 8, no. 1, 2024, pp. 20240028. https://doi.org/10.1515/culture-2024-0028.
3. Brosseau, Marc. "The City in Textual Form: 'Manhattan Transfer's' New York." *Ecumene*, vol. 2, no. 1, 1995, pp. 89–114.
4. Chandna, Mohit. *Spatial Boundaries, Abounding Spaces: Colonial Borders in French and Francophone Literature and Film*. Leuven University Press, 2021.
5. Condé, Maryse. *Traversée de la mangrove*. Éditions Gallimard, 1989.
6. Glissant, Édouard. *Discours antillais*. Gallimard, 1997.
7. —. *La Lézarde*. Éditions du Seuil, 1958.
8. —. *Poétique de la Relation*. Gallimard, 1990.
9. —. *The Ripening*. Translated and introduced by Michael Dash, Heinemann, 1985. Caribbean Writers Series, no. 34.
10. —. *Tout-monde*. Gallimard, 1993.
11. Mardorossian, Carine M. "Poetics of Landscape: Édouard Glissant's Creolized Ecologies." *Callaloo*, vol. 36, no. 4, Fall 2013, pp. 983–994.

12. McKenzie, Earl. "Glissant on Time and History." *Caribbean Quarterly*, vol. 48, no. 4, Dec. 2002, pp. 62–70. JSTOR, http://www.jstor.org/stable/40654440.

13. Mustakeem, Sowande' M. *Slavery at Sea: Terror, Sex, and Sickness in the Middle Passage*. University of Illinois Press, 2016.

14. Nesbitt, Nick. *Caribbean Critique: Antillean Critical Theory from Toussaint to Glissant*. Liverpool University Press, 2013.

15. Schwarz-Bart, Simone. *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Éditions du Seuil, 1972.

16. Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places*. Oxford: Basil Blackwell, 1996.

Spiritualité et pouvoir au féminin: lecture féministe du roman *Une si longue lettre* de Mariama Bâ

Rounak Mahtab & Munmi Bora

Résumé

Le pouvoir élémentaire présent chez les femmes, bien que réprimé et méconnu, est capable de favoriser l'unité et une existence harmonieuse au sein des tumultes et des conflits de la société contemporaine. Cet article se concentrera sur ce pouvoir fondamental, également connu sous le nom de spiritualité des femmes, en examinant le roman *Une si longue lettre* écrit par Mariama Bâ. La spiritualité des femmes croit en l'unité intrinsèque de toutes les formes d'être et se concentre sur le moi intérieur que la culture dominante, comme le patriarcat, leur a appris à éviter. Les femmes ont continuellement été confrontées à cette organisation patriarcale et à d'autres institutions similaires qui affectent la psyché des femmes. Le roman de Bâ s'est concentré sur la psyché féminine et sur la façon dont elle les a aidés à survivre et à inaugurer les changements nécessaires dans le tissu social qui peuvent améliorer la condition des femmes et la société dans son ensemble.

Mots-clés : Spiritualité, pouvoir, féminin, fondamental, patriarcat.

La spiritualité en tant que force élémentaire peut se manifester sous différentes formes, comme une croyance ardente en Dieu ou un sentiment de connexion à soi-même ainsi qu'aux autres formes de vie. Charlene Spretnak, dans son livre *The Politics of Women's Spirituality*, a défini le terme spiritualité simplement comme « fonctions de l'esprit ». Elle poursuit en la décrivant comme une « dimension intrinsèque de la conscience humaine » (16). La définition habituelle du mot spiritualité comme étant « mystique » ou « autre monde » a été désapprouvée dans son livre. Selon elle, en dehors des nécessités de base de la vie comme la nourriture, le logement et les vêtements, l'esprit humain se nourrit également de sa relation avec le monde extérieur qui comprend toutes sortes de formes de vie: homme, animaux, plantes, etc. Ce lien entre le soi et les autres formes de vie est important chez les femmes. Les femmes croient instinctivement aux relations harmonieuses avec les autres. Psychologue expérimentale Charlene Spretnak dans son essai introductif décrit les femmes comme des « communicative animals who prefer to remember, share, and transmit signs and symbols to others ». (14)

La sexualité d'une femme est l'expression des réalités holistiques de la vie identifiées par l'unité et l'interconnexion. Cela est devenu la source de leur pouvoir élémentaire. Les féministes spirituelles pensaient que puisque les hommes et la société patriarcale ne s'associaient pas à ce pouvoir fondamental, ils ont créé une culture où une femme est considérée comme impure et faible. L'importance du développement de la psyché intérieure a diminué. Au lieu de cela, diverses pratiques telles que la religion, le mariage, etc. ont été utilisées pour essayer d'isoler le moi intérieur du monde extérieur.

Ignorer la voix intérieure ou la psyché dans la création de son identité conduit à la confusion. Les femmes ont continuellement lutté contre ces forces et institutions patriarcales qui minent

la psyché féminine. Une fraction des féministes spirituelles ont essayé de justifier l'existence d'un passé matriarcal avec des femmes ayant une conscience de déesse (une croyance que le corps féminin est une terre sacrée et l'âme est un miroir du cosmos). Le culte de la déesse leur a donné la structure mythique nécessaire pour s'opposer à l'idéologie patriarcale qui considère les femmes comme «l'autre» et créer un ensemble alternatif de symboles et de modèles culturels qui peuvent réaffirmer leur identité.

Enraciné dans la philosophie du féminisme spirituel, ce culte de la déesse appelle à l'unité et à une vie harmonieuse. Cela a donné naissance à une «nouvelle politique» qui a le potentiel de lutter contre la domination masculine. Selon Suzanna Danuta Walters, la « nouvelle politique » demande l'harmonie du « monde intérieur » avec le « monde extérieur ».

Le fait que la déesse soit plus inclusive que son homologue masculin, Dieu, le père, est un autre aspect du féminisme spirituel et de sa dépendance au culte de la déesse. Cela est dû au fait que la déesse (Déesse) comprend les deux identités de mâle et de femelle. La capacité de la déesse à créer des corps, hommes et femmes, montre cette inclusivité. Par conséquent, l'idée de la déesse ne peut pas être considérée comme un concept parallèle pour contrer Dieu, le père, mais plutôt comme une entité distincte.

La spiritualité des femmes ne doit cependant pas se limiter au seul concept de « femme créatrice ». Il cherche à découvrir de nouvelles vérités d'un point de vue holistique. Les connaissances expérimentales des femmes ne proviennent pas seulement de leur capacité biologique à donner naissance, mais aussi des expériences de connexion; une union du corps et de l'esprit, de soi et de l'autre. Les concepts d'« autre », de « différence » et de « séparation » sont considérés comme la cause profonde du chaos et des conflits modernes. Les féministes spirituelles considéraient ces concepts comme de simples illusions et cherchaient donc à s'en débarrasser.

Au cours des siècles, les différents mouvements politiques et sociaux, y compris le mouvement des femmes, n'ont pas reconnu le développement intérieur et l'affirmation de soi nécessaires à la croissance individuelle globale. L'articulation du « soi » a pris de l'importance dans le tissu social au cours des années soixante, ce qui a finalement conduit à la prise de conscience que la conscience de soi est tout aussi importante pour les actions politiques et sociales. La quête des femmes pour leur position dans la société et dans l'univers est influencée par les différentes facettes de l'existence d'une femme, qu'elles soient spirituelles ou sociales.

Les romans de Mariama Bâ ont une forte présence de cette quête spirituelle. Mariama Bâ, comme d'autres écrivaines africaines postcoloniales, a cherché à atteindre une certaine forme de spiritualité différente de la religion et l'a principalement utilisée comme une arme pour affirmer le féminisme. Ce type de féminisme cherche à retrouver les formes sacrées locales, précoloniales et indigènes. Par conséquent, dans un contexte postcolonial, elle cherche à transformer les traditions préexistantes tout en s'inspirant d'elles. *Une si longue lettre* de Mariama Bâ démontre comment la spiritualité a aidé les personnages féminins, en particulier Ramatoulaye, à accéder à l'égalité sociale. Mariama Bî était une écrivaine sénégalaise connue principalement pour ses deux romans : *Une si longue lettre* et *Une chanson écarlate*. La longue lettre relate l'histoire de deux femmes, Ramatoulaye et Aïssatou qui ont pris part activement aux changements sociaux et ont été responsables de ces changements.

L'histoire montre le destin des femmes africaines et comment leur identité et leur vie ont été façonnées par la culture. Bâ a toujours été préoccupé par l'enracinement et l'ouverture, et elle a finalement trouvé un moyen de se réconcilier. Cette méthode suit le principe fondamental selon lequel les éléments nuisibles d'une culture doivent être éliminés et remplacés par les éléments positifs d'une autre culture. Bâ a bien illustré l'équilibre délicat entre l'ouverture et l'enracinement, c'est-à-dire le maintien de sa propre culture tout en cherchant l'interaction avec les autres cultures. Elle a appris à être solidement ancrée dans sa propre culture dès son plus jeune âge, ainsi que dans sa religion islamique, une leçon enseignée par sa grand-mère. Son éducation dans une école coloniale l'a initiée à la culture occidentale. Elle a essayé de le comprendre et d'en tirer le meilleur parti pour l'intégrer à sa propre culture. Sa scolarité lui donnait une impulsion mentale ou une croissance, tandis que son éducation à la maison était traditionnelle, mettant davantage l'accent sur le travail physique et les pratiques religieuses. Le poids des deux mondes est toujours le même et l'a aidé à se développer spirituellement.

Le roman qui a été choisi pour l'étude est semi-autobiographique, ce qui signifie que les personnages féminins sont représentés conformément aux croyances de Bâ. Le roman est écrit en lettre à son amie Aïssatou, décrivant les difficultés de la vie et rappelant les souvenirs de son enfance avec elle à une époque où la société était en train de changer après la décolonisation. La lettre commence par Ramatoulaye devenant veuve et comment elle a surmonté les défis économiques, sociaux et émotionnels. La forme de lettre l'a aidée à réfléchir à son « moi » et à sa relation avec les autres, principalement avec son mari Modou qui l'a abandonnée après son deuxième mariage. Le récit peutêtre considéré comme un voyage symbolique vers le moi profond. Comme mentionné précédemment, la société représentée dans le roman traverse une phase de transition, marquée par un chaos et des conflits.

Ramatolaye a découvert son véritable identité grâce à sa relation avec son amie Aïssatou. Bien que l'écriture de lettres soit une affaire personnelle et que l'accent soit davantage mis sur soi-même, le destinataire est toujours présent. Le destinataire devient très important dans la forme épistolaire du roman car l'écrivain se confie à lui,révélant sa conscience intérieure au destinataire. Le destinataire démontre sa présence active en faisant partie de l'histoire qui a un impact significatif sur le protagoniste ou le narrateur. Ramatoulaye et son acte de se souvenir de son enfance avec son amie Aïssatou l'ont aidée à faire face aux obstacles de la vie. « Que se confier aux autres apaise la douleur », a déclaré Ramatoulaye elle-même. Tous deux ont été affectés par le mariage polygame. Bien que leurs décisions concernant leurs mariages soient contradictoires, la décision d'Aïssatou de divorcer de son mari alors que Ramatoulaye a décidé de rester, n'a pas créé de fossé entre les deux en raison de leur respect et de leur soutien mutuels. Ce qui importait, ce n'était pas leur décision, mais leur capacité à avancer et à prendre le contrôle de leur vie en tant que mère célibataire.

Ramatoulaye commence sa quête spirituelle après que son mari Modouhad l'ait quittée pour se remarier et enfin après sa mort lorsqu'elle a appris ses actions lors d'une cérémonie de révélation. Elle a examiné son parcours avec Modou après son départ. Le souvenir de son voyage avec Modou représente une sorte de voyage intérieur qu'elle entreprend pour se renseigner. Elle n'a pas été autorisée à quitter la maison pendant quarante jours pour un rituel religieux. Cette période a été cruciale pour sa découverte de son soi intérieur. Elle se souvient de ses expériences passées d'une manière qui l'a aidée à mieux les comprendre.

La solitude de Ramatoulaye l'aide à faire face à sa peur et ses insécurités. Même après ces quarante jours, son état de solitude a continué parce qu'avec la réalisation de son «

moi », elle a refusé de se conformer aveuglément à certaines normes sociales qui ont subjugué sa véritable identité. Elle a continué à être victime des mariages polygames. Par conséquent, lorsqu'elle a été approchée pour un second mariage par plusieurs prétendants, elle a courageusement refusé d'être un agent de la même institution qui l'a blessée. Grâce à sa prise de conscience et à sa croyance en la puissance innée, Ramatoulaye a survécu aux aléas de la vie. D'autres personnages de Ba, tels que Jacqueline dans *Une si longue lettre* et Mireille dans *Une chanson écarlate* n'ont pas réussi à survivre à cette même situation d'abandon. Contrairement à Ramatolaye, ces personnages féminins n'ont pas réussi à comprendre la psyché intérieure et le pouvoir inné de se tenir. Leur «état d'esprit», ou leur propre conscience, était si faible que n'importe quel changement pourrait les ébranler. Après son abandon, même Ramatoulaye a pleinement compris sa dimension psycho-spirituelle. Ce n'est qu'après son abandon que Ramatoulaye a découvert sa dimension psycho-spirituelle .

Elle était obligée et limitée au rôle de mère et d'épouse avant cela. Elle vivait à la périphérie sans connaître sa propre psyché et était un simple appendice de la société dominée par les hommes. Cependant, elle a marqué son existence en devenant elle-même. Avant de tenter de surmonter ou de devenir elle-même l'agent du changement, elle a travaillé sur sa psyché. Les autres personnages féminins ont simplement essayé ou ignoré les changements sociaux qui se produisaient pour elles. Les féministes spirituelles croyaient que les femmes avaient la capacité autogénétique de donner la vie en plus de leur capacité biologique. Ramatoulaye a pu réaliser cet aspect en revivant ses expériences passées et en prenant conscience

> *.Je t'avertis déjà, je ne renonce pas à refaire ma vie. Malgré tout – déceptions et humiliations – l'espérance m'habite. C'est de l'humus sale et nauséabond que jaillit la plante verte et je sens pointer en moi, des bourgeons neufs.(*Bâ128)

Dans son abiogenèse, son pouvoir inné ou son éveil spirituel a pris la forme d'un espoir. Encore une fois, des activités récréatives telles que les films et la musique lui ont aidé à se guérir et à survivre à l'abandon. La période de solitude de Ramatoulaye a dépassé la limite de quarante jours. Les films et la musique sont des productions artistiques qui stimulent l'imagination et la fonction intellectuelle. Cela implique le travail de la psyché intérieure et donc est devenu un moyen de communication pour les féministes spirituelles. Ramatolaye, bien qu'elle n'ait jamais tenté de chanter, a trouvé que cette activité l'a aidée à s'exprimer.

Ramatoulaye dit:

> *La continuité des émissions radiophoniques me secourait. J'assignais à la radio un rôle consolateur. Les mélodies nocturnes berçaient mon anxiété. J'entendais les messages des chants anciens et nouveaux qui réveillaient l'espoir. Ma tristesse s'éparpillait. J'appelais ardemment, de toutes mes forces disponibles* (Bâ 72)

La relation de Ramatoulaye avec ses enfants nous rappelle à nouveau la spiritualité des femmes qui met l'accent sur la façon dont les femmes se perçoivent en termes de relations avec leur famille, leurs amis et toutes les autres facettes de la vie. Par exemple, Ramatoulaye a consolé sa fille adolescente même après avoir appris qu'elle était enceinte, se révélant ainsi la 'giver, nurturer, protector, and preserver of life' (Plant 108). Les gens partagent la solidarité car la famille est à la fois une unité sociale et économique en Afrique.

Les personnages féminins de Mariama Bâ peuvent choisir entre de nombreuses options. Ils ont exploré à la fois le monde extérieur et le monde intérieur à travers leurs propres expériences.

Cela les distingue des écrivains masculins et de leur présentation des personnages féminins qui sont pris entre des dichotomies et des choix traditionnels ou non traditionnels. Les décisions prises par Ramatoulaye et son amie Aïssatou témoignent de leur autorité et intégrité. Leurs décisions étaient difficiles. Leur pouvoir intérieur les a aidées à tenir les décisions dans une société, même si elles semblent non conventionnelles. Ramatoulaye et Aïssatou étaient les premières femmes de leur région à étudier en France. Les filles avaient auparavant reçu une éducation orale traditionnelle qui les préparait à devenir de bonnes femmes au foyer. Avec l'arrivée de l'éducation occidentale et son accent sur l'individu dans l'ensemble social, leur pouvoir spirituel a été libéré. Leur psyché intérieure était plus importante dans leurs décisions ultérieures. Ramatoulaye a choisi d'épouser Modou plutôt que Douda Dieng, un prétendant que sa mère avait choisi pour elle, cas elle était amoureuse de lui. C'est l'amour qui l'a obligée à rester avec Modou même après son infidélité.

> *Tu oublies que j'ai un cœur, une raison, que je ne suis pas un objet que l'on se passe de main en main. Tu ignores ce que se marier signifie pour moi : c'est un acte de foi et d'amour, un don total de soi à l'être que l'on a choisi et qui vous a choisi. (J'insistais sur le mot choisi.) (Bâ* 82)

Défiant toute interprétation rationnelle, elle était probablement guidée par sa psyché intérieure. L'accent qu'elle met sur son moi intérieur reste un sujet de discorde pour beaucoup. C'est l'amour pour Modou et pour toutes les autres personnes autour d'elle qui l'a aidée à trouver son « vrai moi » et à survivre aux réalités de la vie. Cependant, le chemin qui mène à ces choix n'est pas sans conflit. Le personnage doit subir beaucoup de dilemmes psycho-sociaux avant de faire les choix finaux. Le choix de Ramatoulaye de préférer la monogamie à la polygamie a énormément contribué à renforcer la position des femmes dans la société africaine. Elle préférait la monogamie non seulement pour les femmes, mais aussi pour les hommes et les enfants et pour le bien de la société dans son ensemble. Cette attitude globale de Ramatoulaye met définitivement en lumière son appel intérieur à l'unité.

Le contexte du roman de Mariama Bâ était le Sénégal après l'indépendance, une région affectée par les changements. La spiritualité est une dimension du changement, comme le dit le dicton : «Le changement est la seule constante dans nos vies.» La prise de conscience est le seul moyen de changer. L'analyse politique apporte la sensibilisation. Les inégalités génèrent une prise de conscience qui à son tour entraîne des changements. La tendance à se faire balayer facilement est très importante pendant ce moment d'hésitation. Cependant, les décisions que les personnages de Ba ont prises montrent à quel point ils voulaient un changement enraciné dans leur coutume. Par exemple, Ramatoulaye voulait une éducation libérale pour ses enfants, mais elle est devenue dubitative lorsque les enfants sont devenus trop radicaux, ce qui a encouragé leur implication dans le tabagisme, l'alcoolisme et la grossesse chez les adolescentes. Ramatoulaye cherche une fusion entre la tradition et la modernité, une voie médiane qui combine les meilleurs idéaux de la culture moderne et traditionnelle. Mariama Bâ a affirmé que les aspects positifs d'une culture devraient remplacer les aspects négatifs d'une autre.

Ramatoulaye, une femme progressiste, rejette la polygamie en rejetant ses prétendants qui l'ont proposée en mariage, mais elle décide toujours de rester avec son mari même après qu'il l'ait abandonnée et se soit marié pour la deuxième fois parce qu'elle ne voyait aucune vie en dehors de son mariage. Encore une fois, elle est devenue très critique à l'égard de

certaines pratiques religieuses traditionnelles, telles que la cérémonie funéraire, qu'elle considère comme un simple événement de promotion de sa richesse et une pratique qui a perdu toute son essence africaine traditionnelle. Cependant, Ramatoulaye pratique certains rituels religieux, tels que l'isolement pendant une période spécifique après la mort de son mari, ce qui a aidé à guérir son âme . Dans un autre cas, Ramatoulaye garde sa nature composite au lieu de s'en prendre à ceux qui ont essayé de justifier la cause. Comme ses autres décisions, sa décision de rester calme semble assez peu conventionnelle, mais elle reflète sa conscience et sa compréhension plus profonde des circonstances et son acceptation du fait que les empreintes de la culture traditionnelle et moderne ne peuvent pas être effacées et qu'un moyen doit être conçu pour intégrer à la fois le monde pour maintenir la paix. Chaque décision qu'elle a prise a contribué au processus d'affirmation de soi.

On peut faire exception aux écrivains comme Ngũgĩ wa Thiong'o, Ousmane Sembène ou Cheikh Hamidou Kane qui ont tenté de décrire la chambre intérieure de la vie et de la psyché des femmes et ont essayé d'ajouter un peu plus d'individualité à leurs personnages féminins. La psyché féminine a été très bien présentée avec l'introduction de femmes écrivains dans la scène littéraire, et la plupart des œuvres écrites par des femmes écrivains s'y trouvent. Cependant, contrairement aux écrivains comme Ngũgĩ wa Thiong'o, qui placent les femmes dans une position centrale et essaient de voir la société de leur point de vue, les femmes écrivains d'Afrique noire étaient moins préoccupées par leur moyen d'expression et n'essayaient pas seulement de défendre la culture traditionnelle, mais essayaient également d'apporter des changements dans leurs valeurs traditionnelles qui semblent nuisibles au progrès réel de la société. Ils n'ont pas tenté de rétablir les valeurs traditionnelles en s'abstenant. De plus, elles comprenaient l'évolution des temps et traitaient les problèmes de la période de transition.

Elles ont réalisé que leur environnement était en train de changer, et elles ont exprimé cette même idée dans leurs fictions. Plutôt que de parvenir à une conclusion, elles ont traité le dilemme auquel elles étaient confrontées entre deux cultures différentes avec beaucoup de sensibilité. Elles n'ont pas simplement donné à leurs personnages des choix dualistes pour choisir entre tradition et modernité, mais elles ont également donné à leurs personnages de multiples options alternatives pour déterminer ce qu'ils devraient faire. En raison de leur sexe commun, les femmes écrivains ont tendance à révéler les personnages féminins et leur position en termes plus réalistes. Elles permettent aux personnages de voir le monde à travers leurs yeux et de s'affirmer plus profondément en révélant leur soi intérieur.

Pour conclure on peut dire que les personnages féminins de Mariama Bâ ne sont pas traités avec la nature dualiste stéréotypée, mais sont laissés comme indécis, entourés d'ambivalence qui reflète les traits individuels de ces personnages féminins. Selon Ebele Eko dans l'un de ses essais publiés dans la revue «Phylon», l'indécision est un processus dans sa croissance, et son ambivalence montre son humanité ainsi que le réalisme de la pression communautaire sur elle (214). Ces femmes écrivains ont subverti la position soumise, submergée et silencieuse des femmes dans la culture, la tradition et la société, suggérant comment, bien qu'elles aient quitté une société qui privilégiait l'homme par rapport à la femme, elles ont toujours la force intérieure de survivre et ont la sagesse intérieure qu'elles ont transmise à leurs filles et petites-filles.

Bibligraphie et sitographie

1. Bâ, Mariama. Une si longue lettre. French and European Pubns.2001.

2. Christ, Carol.P and Charlene Spretnak. "Images of Spiritual Power in Women's Fiction". *The Politics of Women's Spirituality: Essays on The Rise of Spiritual Power Within the Feminist Movement.* Edited by Charlene Spretnak, Anchor Books,1982, pp. 327-346.

3. Plant, Deborah G. "Mythic Dimensions in the Novels of Mariama Bâ." *Research in African Literatures*, vol. 27, no. 2, 1996, pp. 102–111. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3820164.

4. Spretnak, Charlene. "Introduction". *The Politics of Women's Spirituality: Essays on The Rise of Spiritual Power Within the Feminist Movement.* Edited by Charlene Spretnak, Anchor Books,1982, pp. 12-32.

5. Walters, Suzanna Danuta. "Caught in the Web: A Critique of Spiritual Feminism." *Berkeley Journal of Sociology*, vol. 30, 1985 pp. 15–40, *JSTOR* http://www.jstor.org/stable/41035342.

L'Identité Négociée dans *Ru* de Kim Thúy

Akhailiu Rimai

Résumé

Ru raconte l'histoire d'une jeune fille d'origine vietnamienne qui s'installe au Québec, au Canada. Elle fait partie de ceux ayant immigré vers d'autres pays durant l'Offensive du Têt en 1968. Son parcours du Vietnam jusqu'au Canada a été marqué par des expériences tumultueuses; toutefois, elle évoque également l'accueil chaleureux reçu au sein de familles canadiennes. Le roman est une œuvre reconnue pour ses caractéristiques transculturelles où l'auteure évoque la vie d'immigrants au Québec à travers le récit de la protagoniste, An Tinh Nguyen. Celle-ci, née à Saigon pendant l'Offensive du Têt, retrace le périple de sa famille depuis le Vietnam jusqu'au Canada en tant que *boat people*. Elle met en lumière la nouvelle existence qu'elle mène au Québec, tout en préservant son identité vietnamienne, tant sur le plan ethnique que culturel.

Cet article se propose d'examiner la manière dont la protagoniste négocie son identité au Canada après avoir quitté son pays d'origine. Pour ce faire, nous étudierons les caractéristiques de la littérature migrante afin d'ancrer le roman dans ce cadre et d'en permettre une lecture en tant que littérature migrante. Nous nous intéresserons aux particularités de ce genre dans *Ru* et nous analyserons également la contribution de ce roman à la diversité culturelle, à la mosaïque identitaire, à la mondialisation et au multiculturalisme.

Mots-clés : Identité, hybridité, littérature migrante, multiculturalisme, multilinguisme, interculturalité, transculturalité.

Ru est une œuvre reconnue pour ses traits transculturels dans laquelle l'auteure explore la vie d'immigrants au Québec à travers le parcours du personnage principal An Tinh Nguyen. Née à Saigon pendant l'Offensive du Têt, la protagoniste retrace le périple de sa famille qui a quitté le Vietnam pour le Canada en tant que *boat people*. En parallèle, elle met en lumière la nouvelle vie qu'elle construit au Québec, tout en préservant son identité vietnamienne, tant sur le plan ethnique que culturel.

Publié en 2009, *Ru* est un roman largement salué pour sa prose poétique et sa structure fragmentée qui dépeint les expériences de migration et de déracinement. De nombreux chercheurs, notamment Darian-Smith (2015), ont souligné la forme narrative unique du roman, composée de vignettes, lesquelles reflètent la fragmentation identitaire des réfugiés, témoignant de leur expérience discontinue entre passé et présent, pays d'origine et terre d'accueil. Cependant, peu de recherches se sont intéressées à la manière dont *Ru* contribue au discours littéraire plus large sur l'identité négociée des migrants en illustrant les compromis, tensions et ajustements propres à l'intégration culturelle. Nous proposons donc d'examiner cette dimension en nous concentrant sur les processus par lesquels les personnages évoluent et s'adaptent, non seulement sur le plan physique mais aussi identitaire, entre deux cultures et deux réalités. Comment An Tinh Nguyen négocie-t-elle son identité à l'intersection de son héritage culturel vietnamien et de sa nouvelle identité canadienne ? Nous formulons

l'hypothèse que la protagoniste négocie son identité hybride dans le contexte de la littérature migrante. Afin d'étudier la nature de cette identité négociée, nous commencerons par analyser les caractéristiques propres à la littérature migrante. Nous examinerons ensuite les éléments distinctifs de ce genre dans le roman *Ru*. Enfin, nous aborderons la contribution de ce roman à la pluralité culturelle, à la mosaïque identitaire, à la mondialisation et au multiculturalisme.

En tant que réfugiée au Canada, Anh Tin Nguyen est confrontée aux défis de la culture, de la langue et des habitudes alimentaires qui sont pour elle des éléments nouveaux et déroutants. Néanmoins, elle doit s'adapter au système et s'y assimiler pour survivre et se définir dans ce nouveau pays. L'apprentissage du français, par exemple, représente pour elle un pas vers la construction de son identité. Se trouvant à l'intersection de l'Orient et de l'Occident, elle négocie son identité dans cet espace intermédiaire. Selon Bosson et Swann (2008), la négociation identitaire favorise non seulement des interactions interpersonnelles harmonieuses, mais aussi une cohérence intrapersonnelle. Pour Nguyen, cette négociation de soi peut être examinée dans le cadre de la littérature migrante. Ainsi, nous proposons d'abord d'analyser la littérature migrante afin de mieux comprendre la nature de l'identité hybride de Nguyen.

Qu'entend-on par littérature migrante ? La littérature migrante se réfère à « la littérature ethnique, qui renvoie à des éléments biographiques liés à l'appartenance culturelle »[1]. Elle peut ainsi prendre la forme de biographies, d'essais ou de récits de voyage[2]. Ce genre, relativement récent, se concentre sur les préoccupations spécifiques aux populations migrantes et aborde divers aspects liés à leur expérience, notamment l'adaptation dans un pays étranger, le déracinement depuis le pays d'origine pour des raisons multiples, la confrontation culturelle entre leurs propres valeurs et celles de la société d'accueil, ainsi que l'intégration aux systèmes culturels et politiques de ce dernier. Au Québec, la littérature migrante occupe une place de premier plan dans le paysage littéraire québécois.

Dans le contexte actuel de la globalisation, cette littérature, comme le souligne Daniel Chartier de l'Université du Québec à Montréal « est devenue l'un des emblèmes de la littérature de la fin du XXe siècle qui remet en question l'unicité des référents culturels et identitaires »[3]. Elle se distingue par sa célébration de la pluralité culturelle et son exploration des questions identitaires. Elle examine notamment « la capacité du champ littéraire québécois d'accueillir l'autre voix, les voix d'ici, venus d'ailleurs, et, surtout, d'assumer à visière levée qu'il est travaillé, transversalement, par des voix métisses »[4]. Dans cette perspective, nous analyserons le roman *Ru* en l'inscrivant dans le cadre de la littérature migrante, en mettant l'accent sur la pluralité culturelle et la mosaïque identitaire qu'il illustre.

1 https://books.google.co.in/books?id=_ig1UvF2UfQC&pg=PA231&dq=immigration+litt%C3%A9raire + au+Qu%C3%A9bec+au+cours+des+deux+derniers+si%C3%A9cles&hl=en&sa=X&ved=0ahU KEwiHnp3Ur7LT AhWMN48KHb4zCssQ6AEIJzAA#v=one-page&q=immigration%20 litt%C3%A9raire%20au%20Qu%C3%A9bec%20au%20cours%20des%20deux%20derniers%20 si%C3%A9cles&f=false

2. CHARTIER, Daniel, «Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles.» Voix et Images 272 (2002): 303–316. https://www.erudit.org/revue/vi/2002/v27/n2/290058ar.pdf

3. *Ibid.*

4. DAVAILLE, Florence, L'interculturalisme en revue L'expérience de *vice Versa* Volume 32, Numéro 2, hiver, 2007, p. 109–122Féminin / Masculin. Jeux et transformations www.erudit.org/revue/VI/2007/v32/n2-95/016314ar.html

Lors de l'Offensive du Têt en 1968, une vague de Vietnamiens émigre vers divers pays. Le parcours du Vietnam au Canada représente une expérience marquée par la douleur et l'incertitude. Cependant, la protagoniste évoque l'accueil chaleureux qui lui est réservé au Canada, notamment par des familles canadiennes. Kim Thúy, l'auteure de ce roman est une écrivaine canadienne d'origine vietnamienne, naît en 1968 à Saïgon (aujourd'hui Hô Chi Minh-Ville). Après avoir fui le Vietnam en tant que réfugiée pendant son enfance, elle s'établit au Québec, où elle poursuit des études en droit et en traduction avant de se consacrer à l'écriture. Son premier roman *Ru* (2009) est une œuvre semi-autobiographique qui explore les thèmes de l'exil, de la mémoire et de l'identité. À travers une écriture poétique et concise, Thúy parvient à saisir la complexité de l'expérience migrante avec sensibilité. Lauréate de plusieurs prix littéraires, elle est reconnue pour sa contribution à la littérature canadienne contemporaine et pour sa capacité à représenter le vécu des diasporas vietnamiennes dans une perspective universelle. Ce roman intègre des éléments autobiographiques inspirés de la vie de l'auteure. Comme le souligne Yvon Paré : « *Ru* montre que l'on ne change pas de vie en quittant un bateau ou en fuyant un pays la nuit. Il faut du temps pour trouver sa place et se sentir pleinement ici. Tout ce que l'on dit sur les émigrants et leur insertion dans la société d'accueil, Madame Thúy l'aborde subtilement, le démontre sans développer de thèse. Un témoignage vrai, juste, subtil, étonnant et émouvant »[5].

Le titre du roman *Ru* constitue un jeu de mots, portant deux significations distinctes dans deux langues différentes, le français et le vietnamien. En français, « ru » désigne un petit ruisseau, tandis qu'en vietnamien, il fait référence à une berceuse ou un berceau. Ainsi, le trajet de la protagoniste et de sa famille du Vietnam au Canada peut être vu comme celui d'un ruisseau les guidant vers un berceau. Après s'être installée au Canada, An Tinh Nguyen nous raconte sa première rencontre avec le Québec, le premier lieu où elle est confrontée à une culture étrangère.

Dans le processus d'adaptation à une nouvelle société, la maîtrise de la langue s'avère essentielle. C'est ainsi que la protagoniste commence par apprendre les langues. À travers cette langue inconnue, elle découvre la culture du pays. Elle déclare :

> Je m'appelle Marie-France, et toi ?, j'ai répété chacune des syllabes sans cligner des yeux, sans ressentir le besoin de comprendre, parce que j'étais bercée par un nuage de fraicheur, de légèreté, de doux parfum. Je n'avais rien compris des mots, seulement la mélodie de sa voix, mais c'était suffisant. (19)

Pour cette jeune fille, sa professeure incarne une figure d'assurance, apportant avec elle un sentiment de protection. Il semble que, par la mélodie de la voix de l'enseignante, la jeune fille parvienne déjà à comprendre la langue. Elle nous explique qu'après avoir perdu son enfance, après avoir été témoin de tant de morts et de bouleversements, elle se trouve désormais dans un lieu qui l'accueille à bras ouverts. Mais comment s'adapter à cet environnement qui lui semble totalement étranger ? Sa mère l'encourageait à apprendre l'anglais et le français, car sa langue maternelle était « devenue non pas dérisoire, mais inutile » (27). En tant qu'enfant déracinée depuis sa plus tendre enfance, elle observe :

> J'ai aussi compris plus tard que ma mère avait certainement des rêves pour moi, mais qu'elle m'a surtout donné des outils pour me promettre de recommencer à m'enraciner, à rêver . (30)

5. https://yvonpare.blogspot.in/2010/03/kim-thuy-temoigne-de-sa-realite.html

Cette quête d'enracinement mène à une pluralité culturelle, qui donne naissance à une mosaïque d'identités pour la protagoniste. Dans la section suivante, nous analyserons le processus d'enracinement de la protagoniste ainsi que la relation entre cette pluralité culturelle et la construction de sa mosaïque identitaire.

Durant ses premières années au Canada, la protagoniste déclare :

> La ville de Grandy a été le ventre chaud qui nous a couvés. Les habitants de cette ville nous ont bercés un à un. (31)

Elle ajoute :

> Les élèves de mon école primaire faisaient la queue pour nous inviter chez eux pour le repas du midi. (31)

Sans l'accueil chaleureux de ce pays, il aurait été difficile, voire impossible, pour la famille de commencer une nouvelle vie dans un pays étranger. Les gestes des habitants montrent que cette ville est multiculturelle, où les résidents sont prêts à accueillir les étrangers et à vivre ensemble avec des personnes issues de différentes ethnies. Leur attitude conduit à une société caractérisée par une hybridité culturelle. L'hybridité culturelle, concept central des études postcoloniales, désigne un phénomène qui échappe à toute fixité ou stabilité. Il s'agit plutôt d'une zone dynamique, fluide et indéfinie, où différents éléments culturels, sociaux et historiques se rencontrent et interagissent (Bhabha, 1990). De manière similaire, dans le cadre de la littérature migrante, l'hybridité renvoie à l'identité culturellement hybride du migrant, où les forces contradictoires de l'assimilation et de la quête des racines génèrent une voie intermédiaire (Moslund 2010).

Ainsi, la protagoniste se trouve dans une situation où elle doit s'adapter culturellement à la société d'accueil. Cette hybridité culturelle contribue à la construction de sa mosaïque identitaire. La protagoniste se retrouve dans un état où elle doit s'ajuster aux normes et s'intégrer à la société. En s'insérant dans cette nouvelle société, elle entre dans un monde inédit où elle doit reconstruire sa vie tout en préservant l'histoire de sa famille, ses coutumes et les traditions de sa société d'origine. Quant à sa lignée, elle est partiellement chinoise et partiellement vietnamienne. Ainsi, nous observons une famille déjà marquée par un mélange culturel avant même de quitter le Vietnam. De plus, avec sa migration au Québec, la lignée de sa famille devient également québécoise.

L'hybridité culturelle et la mosaïque identitaire se nourrissent mutuellement dans le cas de la protagoniste. Culturellement, elle suit les traditions chinoises, vietnamiennes et québécoises. En termes d'identité, il est évident qu'elle incarne une identité multicolore, à l'image de son appartenance culturelle. La lecture de ce roman comme littérature migrante est un sujet débattu. Plusieurs analyses affirment que *Ru* ne peut pas être étudié dans ce cadre. Cependant, d'autres le considèrent bien comme une œuvre relevant de la littérature migrante. Ainsi, dans cette étude, nous mettons en évidence les traits de la littérature migrante présents dans ce roman.

L'hybridité, le multilinguisme, le croisement des cultures qui favorise la transculturalité, ainsi que le déplacement sont quelques éléments caractéristiques de la littérature migrante présents dans ce roman. L'histoire de la protagoniste, qui reflète un point de vue autobiographique de l'auteure, offre un cadre pertinent pour mieux comprendre la situation des migrants dans divers pays en général, et au Québec en particulier.

L'hybridité culturelle du personnage se manifeste notamment à travers ses choix alimentaires. Elle déclare :

> La trace d'un sac de pain sandwich Pom aux bandes rouges et jaunes est indélébile sur notre premier grille-pain. Nos parrains à Granby avaient mis cet article ménager en tête de liste des choses essentielles à acheter quand nous sommes arrivés dans notre appartement . (116)

Au départ, les membres de sa famille utilisaient peu cet article, car ils prenaient leur petit-déjeuner à la vietnamienne – « avec du riz, de la soupe ». Cependant, nous observons que leurs habitudes alimentaires ont progressivement évolué. Du petit-déjeuner au dîner, les plats se sont transformés au fil du temps. Elle dit :

> Mon plus jeune frère déjeune de deux tranches de pain sandwich avec du beurre et de la gelée de fraises chaque matin depuis vingt ans, sans exception, qu'il soit posté à New York, à New Delhi, à Moscou ou à Saigon. (116)

Au fil du temps, les membres de la famille s'adaptent progressivement à la culture nord-américaine, intégrant des éléments de la culture du pays d'accueil dans leurs habitudes. Elle ajoute :

> Sa bonne vietnamienne a essayé de changer ses habitudes en lui présentant des boules de riz collant fumantes (...) Il les refusait du revers de la main pour retourner à son pain sandwich gardé au congélateur . (116)

La famille s'est tellement bien adaptée à la culture nord-américaine qu'elle a fini par délaisser ses habitudes vietnamiennes. Cependant, les souvenirs du Vietnam, de leur arrivée et de la lutte pour survivre durant les premières années au Québec restent profondément ancrés dans leurs cœurs. À titre d'exemple, la protagoniste mentionne que son frère a conservé leur premier grille-pain dans son armoire. Bien qu'il puisse désormais en acheter des milliers, il a gardé cette « bagatelle » pour une raison précise : elle lui rappelle cette période où ils devaient lutter quotidiennement pour survivre dans un pays étranger où ils ne connaissaient personne. La protagoniste affirme :

> C'est la seule bagatelle qu'il traîne avec lui d'un pays à l'autre, comme si elle était un point d'encrage, ou le souvenir du premier ancrage. (116)

Ici, le terme « ancrage » renvoie à leur besoin d'un point de départ stable pour se fixer et s'enraciner dans un lieu nouveau. Avec des souvenirs de leur enfance au Vietnam, mêlant moments heureux et épreuves après le soulèvement qui les a contraints à quitter leur pays, il leur est essentiel de trouver un élément porteur de sens, garantissant également une vie prometteuse.

Comme son frère, la protagoniste possède aussi son propre ancrage. Elle explique que pour elle, cet ancrage se trouve dans « le parfum de l'assouplissant Bounce ». Elle précise :

> J'ai constaté pour la première fois que le Bounce, l'odeur du Bounce, m'avait donné mon premier mal du pays. (117)

L'odeur, les premiers objets qu'ils possédaient, leurs premières rencontres, et l'accueil chaleureux des habitants de Granby ont tous contribué aux premiers pas d'adaptation de cette famille. Ainsi, les souvenirs de leur pays d'origine se mêlent à la promesse de leur terre d'accueil, formant les bases d'une identité culturelle hybride.

Malgré cette appartenance à une culture hybride, la protagoniste évoque une rupture dans la transmission de sa culture vietnamienne. Elle l'illustre à travers la norme baptismale : selon la tradition vietnamienne, le nom d'un enfant prolonge souvent celui de la mère. Elle dit :

> Je m'appelle Nguyen An Tinh et ma mère, Nyuyên A Tĩnh. (...) J'étais une extension d'elle, même dans le sens de mon nom. (...) Par ces noms presque interchangeables, ma mère confirmait que j'étais une suite d'elle, que je continuerais son histoire. (12)

Dans la suite, elle souligne une rupture dans cette tradition du baptême : ses enfants ne portent plus de noms reflétant une continuité avec le sien ; leurs noms ne sont ni une suite ni une extension de son propre nom. Elle dit :

> Grâce à l'exil, mes enfants n'ont jamais été des prolongements de moi, de mon histoire. Ils s'appellent Pascal et Henri (...). (13)

La protagoniste poursuit en mettant en évidence les différences qui existent entre elle et ses enfants. Elle explique :

> Ils ont les cheveux clairs, la peau blanche et les cils touffus. (13)

L'apparence physique de ses enfants, aux cheveux clairs et à la peau blanche, associés à des prénoms tels que Pascal et Henri, indique que la protagoniste s'est mariée à un homme québécois. Cet exil au Canada lui permet de mener une nouvelle vie au sein d'une société où les cultures s'entrecroisent. Plus encore, son mariage avec une personne d'une autre culture fait d'elle un agent actif de ce métissage culturel, introduisant les mœurs, coutumes et traditions vietnamiennes dans une famille québécoise. Dès lors, ses enfants deviennent les porte-paroles d'une multiculturalité et d'un multilinguisme au sein de leur société. Ainsi, le voyage qui l'a menée du Vietnam au Québec lui permet de transmettre et de perpétuer la culture vietnamienne à l'autre bout du monde. Comme elle le souligne, elle est une extension de sa mère ; elle incarne également l'extension, le prolongement et la voix de la culture vietnamienne dans un environnement québécois. Elle devient ainsi une voix orientale en terre occidentale.

La protagoniste possède une identité complexe et négociée – un amalgame d'identités vietnamienne, chinoise et québécoise – une mosaïque que ses enfants partagent également. À l'ère de la mondialisation où échanges politiques, culturels et sociologiques se multiplient, l'hybridité culturelle apparaît comme un vecteur puissant dans l'édification d'un monde globalisé. En d'autres termes, la mosaïque identitaire joue un rôle clé dans ce processus, tout comme l'exil, qui facilite la mondialisation à grande échelle. Les thèmes abordés, tels que l'hybridité culturelle, la mosaïque identitaire et le multiculturalisme, confèrent au roman son statut d'œuvre de la littérature migrante. *Ru* de Kim Thúy enrichit la littérature migrante par les éléments et les thèmes qu'il explore, contribuant ainsi à une compréhension plus profonde des réalités de l'identité et de la diversité culturelle en contexte migratoire.

En conclusion, il mérite de mentionner que nous ne pouvons pas ignorer l'importance de la littérature migrante dans la société actuelle que nous vivons. Elle contribue à la mondialisation et au multiculturalisme qui ensuite contribuent à la citoyenneté du monde. *Ru* illustre de manière poignante l'importance de la négociation identitaire dans un monde où de nombreux individus vivent dans un espace liminaire, entre deux cultures, langues et traditions. À travers le parcours de sa protagoniste, l'œuvre met en lumière les défis mais aussi les richesses

de cette identité hybride. La négociation identitaire devient ainsi un processus essentiel, permettant non seulement de trouver un équilibre personnel, mais aussi de construire des ponts entre des mondes qui semblent opposés. C'est cette capacité à naviguer entre plusieurs appartenances qui fait la force et la résilience de l'individu dans la société contemporaine.

Références

1. Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London. Routledge.
2. Chartier, Daniel, «Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles.» Voix et Images 272 (2002): 303–316.
3. Davaille, Florence, L'interculturalisme en revue L'expérience de *vice Versa.*
4. Volume 32, Numéro 2, hiver, 2007, p. 109–122Féminin / Masculin. Jeux et transformations.
5. Dusaillant-Fernandes, Valérie. 2012. « Habiller le vécu de mots et d'images : le projet de Kim Thúy. Entretien avec Kim Thúy, le 20 juillet 2012, Toronto, Ontario, Canada ». *Voix plurielles* 9(2) : 164-177. https://journals.library.brocku.ca/index.php/voixplurielles/article/view/676.
6. Février, Gilberte. 2010. « Littérature migrante comme lieu de construction de cultures de convergence ». Carnet 1(2) : 27-41. https://doi.org/10.4000/carnets.4860
7. Jacobs, K. 2011. "Journeying South: The Contribution of Contemporary Australian Literature for Migration Research." in Imagining Home: Migrants and the Search for a New Belonging. Diana Glenn, Eric Bouvet and Sonia Floriani (eds). South Australia: Wakefield Press.
8. Mardorossian, C. M. 2003. "From Literature of Exile to Migrant Literature". Modern Language Studies. 32(3): 15-33.
9. Moslund, S. P. 2010. Migration Literature and Hybridity. London: Palgrave Macmillan.
10. Potevin, Mélanie. 2017. « L'écriture migrante : une catégorie en devenir », *Acta fabula*, vol. 10, n° 2, Ouvrages collectifs, Février 2009, URL : http://www.fabula.org/revue/document4891.
11. Selao, Ching. 2014. « Oiseaux migrateurs : l'expérience exilique chez Kim Thúy et Linda Lê ». *Voix et Images* 40 (1) : 149-164. https://doi.org/10.7202/1028028ar
12. Swann, B William and Bosson, Jennifer. 2008. « Identity negotiation: A theory of self and social interaction». https://www.researchgate.net/publication/232569665_Identity_negotiation_A_theory_of_self_and_social_interaction
13. Thúy, Kim. 2009. *Ru*. Montréal, Libre Expression.
14. Walkowitz, R. 2006. "The Location of Literature: The Transnational Book and the Migrant Writer" in Contemporary Literature. Wisconsin: University of Wisconsin. 527-545.
15. White, P. 1995. "Geography, Literature and Migration". in Writing Across Worlds: Literature and Migration. Russell King, John Connell, Paul White (eds). London: Routledge.
16. www.nlc-bnc.ca/obj/s4/f2/dsk2/ftp03/MQ29486.pdf
17. http://cegepsherbrooke.qc.ca/~laplanan/jeteplumerai/JoannieBelisle/joanniebelisleanalyse.html
18. www.sprak.gu.se/digitalAssets/1337/1337204_--16-berinson-skrift.pdf

French Existential Thought in the Poems of Rajendra Bhandari

Bikash Sharma & Rosy Chamling

Abstract

This paper attempts to analyse the poems of Rajendra Bhandari, one of the prominent contemporary Indian Nepali poets, through the lens of French existentialist thought. The study particularly draws from French existential philosophers like Jean-Paul Sartre and Albert Camus, among others, to examine the key philosophical undertones that inform Bhandari's poems. Existentialist philosophy with its focus on individual freedom, responsibility, absurdity, nihilism, nausea, and the search for meaning significantly shaped the French intellectual and cultural landscape in the twentieth century. Following rapid industrialization and urbanization in the nineteenth century, and the resultant shifts in social dynamics after the Second World War, French society experienced profound transformation across all spheres. In response, French philosophers engaged deeply with questions of authenticity and the inherent uncertainties of life. Many decades later and continents apart, here is an Indian Nepali poet who voices the same pulsating concerns of French existentialism. This study, therefore, is an attempt to read the poems of Rajendra Bhandari through the prism of French existential thought.

Key words: Existentialism, Authenticity, Nausea, Absurdity, Rajendra Bhandari.

Introduction

When Jean Paul Sartre died on 15 April 1980, more than 50,000 people flocked in the streets of Paris to join the cortege and bid farewell to their dear philosopher. The next morning, a newspaper headlines read "France has lost its conscience". Sartre among many others is today associated with a way of philosophizing that has come to be known as Existentialism. Although many existentialists had an aversion for the term existentialism and thus would have wanted to abandon the term altogether. The reason for this could be attributed to the fact that rather than a group of philosophers conforming to a given school of thought or 'plebs' as Kierkegaard puts it, the existentialists were 'individuals' looking at life in absolute unflattering colours and trying to ascribe meaning and purpose based on individual choices instead of relying on any external reference points.

There are many approaches, definitions, and even irreconcilable differences among existentialist thinkers, yet they all agree on one thing: existentialism is concerned with the philosophy of existence. It was the Danish Protestant theologian Søren Kierkegaard who, more than a hundred years ago, laid the foundations of existentialism, a philosophy that was later adopted and interpreted in diverse and often contrasting ways. Existentialism is often perceived as a gloomy philosophy, one that dwells on concepts such as angst, anxiety, and death. However, this interpretation overlooks its central premise: existentialism places the individual at the heart of their own existence. It is a philosophy that challenges the idea

of a fixed or universal human essence, instead asserting that existence precedes essence. French existentialism, in particular, draws heavily from two major German philosophers, Edmund Husserl and Martin Heidegger. Yet, its roots can also be traced to earlier thinkers such as Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Blaise Pascal, and even G.W.F. Hegel, all of whom engaged with questions of existence before the twentieth century. As a philosophical movement, French existentialism emerged in the tumultuous period following the Second World War. Jean-Paul Sartre and Albert Camus were two of its most influential voices, emphasizing individuality and the acute awareness of human freedom. Existentialist thought entered French literary discourse primarily through Sartre's plays, novels, and essays. Sartre in his well-known work "Existentialism and Humanism" remarks that existentialism is often misconstrued as philosophy of quietism and despair, however it is not so. "It defines man by his action; nor as a pessimistic description of man, for no doctrine is more optimistic, the destiny of man is placed within himself". (Sartre 38)

Existentialism believes individuals to be free to choose their own path and create meaning in this seemingly absurd world. Rejecting the idea of a pre-determined fate, Sartre's existentialism posits existence precedes essences. Individuals define themselves through their own actions and choices. Such high levels of individualism are valued over collective norms or societal expectations (Sartre, 1956). We are in control of shaping who we become, empowered by the liberty of our choices. With this freedom comes the profound responsibility of crafting our own identity and path in life. A natural corollary of this view is the existentialist notion of freedom. We are free to contemplate our existence, our place in the universe, and how we wish to live. This freedom of thought, however, is often neglected. Søren Kierkegaard astutely noted, that People hardly ever make use of the freedom they have, such as freedom of thought; instead, they demand freedom of speech as compensation. In this observation, Kierkegaard highlights how individuals frequently avoid engaging in deep, reflective thought, opting instead for external expressions of liberty (Solomon *No Excuses* 6). Yet, existentialism challenges us to embrace this internal freedom and commit ourselves to finding personal meaning and purpose in a seemingly indifferent world. Sartre famously claims in his seminal work *Being and Nothingness* that in the absence of any pre-established patterns for human nature, each man makes his essence as he lives.

Albert Camus, in his seminal essay "The Myth of Sisyphus" (1942), explores this tension between the uncontrollable contingencies of life and the decisions we make as individuals. Camus argues that life is a confrontation between the rational human mind, one that craves truth, order, justice, and meaning and a universe that remains indifferent to such aspirations. He famously draws on the Greek myth of Sisyphus, a figure condemned to an eternity of futile labour, endlessly rolling a boulder up a hill only for it to roll down again. In this myth, Camus saw the absurdity of human existence: the struggle for meaning in a world that offers none. (Solomon *No Excuses* 15)

Yet, Camus also suggests that within this absurdity lies the potential for freedom. Sisyphus, begins to find happiness in his task the moment he owns up the consequences of his actions. We too can navigate the absurdity of life through the choices we make. It is not the existence of a benevolent transcendental force that gives our lives meaning, but rather the freedom we exercise in defining our own purpose. In this way, existentialism challenges us to embrace the absurdity of existence, recognizing that meaning is not bestowed from above, but created through our actions and choices.

Sartre in his essay "Cartesian Freedom" calls existentialism 'a philosophy of no excuses'. Deprived of any external frame of reference whatsoever, we as individuals must try to lend meaning and purpose to our lives. The actions we take and the decisions we make are an attempt to negotiate and assert our place in the world. This is your battle and you are the lone warrior! Win, lose or die you must take full responsibility of your actions – good, bad or ugly. There is no space for passing the buck unto someone else, God or otherwise. In short, 'we are without excuse'. Further, in his well-received book *Existentialism is a Humanism* (1946) Sartre gave a simple yet profound dictum that perhaps boils down the philosophical presupposition of existentialism to its basic elemental form.

> For he cannot find anything to depend upon either within or outside himself. He discovers forthwith, that he is without excuse. For if indeed existence precedes essence, one will never be able to explain one's action by reference to a given and specific human nature; in other words, there is no determinism – man is free, man is freedom. (Sartre 32)

Along similar lines, in his early essay "The Transcendence of the Ego" Sartre argues that our sense of self or ego is not located within, but outside of consciousness. Ego gets realized indirectly, through our actions and reflections. That is to say, our sense of self is not something we are born with or that resides internally rather, much like essence, it is constructed over time through our actions and experiences, thereby becoming the identity we come to associate ourselves with.

> "The ego is not the owner of consciousness; the ego is outside, in the world, it is the object of consciousness. The pure subjectivity of consciousness is not an I; it becomes an I by means of the ego, which, as an object in the world, confers on it an individuality" (Sartre 41)

The idea is that we are not born hardwired with essences like the universal grammar of Noam Chomsky. As humans we exist first, and thereafter live working our way backwards to accord essence to our existence. Deprived of essence or self, therefore existence or construction of the self becomes a matter of free choice. Sartre articulates this view in *Being and Nothingness.*

> Human freedom precedes essence in man and makes it possible; the essence of human being is suspended in his freedom. What we call freedom is impossible to distinguish from the being of "human reality". Man does not exist first in order to be free subsequently; there is no difference between the being of man and his being free… (Sartre 25)

Freedom thus is one of the quintessential aspects in existentialism. "We are condemned to be free" claims Sartre, by which he implies that our freedom is an essential component of our being, that can neither be gained or lost. The totality of choices we make out of our existence lends essence or meaning to our lives. The following is an excerpt from Sartre's essay "Existentialism and Humanism"

> […] Nor on the other hand, if God does not exist, are we provided with any values or commands that could legitimise our behaviour. Thus, we have neither behind us nor before us in a luminous realm of values, any means of justification or excuse. We are left alone. This is what I mean when I say that man is condemned to be free. (Sartre 32)

As thinking human beings, we are the architect of our own lives. However, we live in concurrence of how others perceive of us, the facts that make us who we are. Sartre dubs it as our facticity. That is to say our identities are decided upon by our facticity - things that are true about us. Our past or present or even future. Sartre differentiates facticity

with transcendence. By transcendence he means one's capacity to reach beyond the facts of one's life in the form of dreams, aspirations and ambitions. In short, what we are not yet but possibly could be. Transcendence may not have truth claim as of now but it is never beyond reach. (Solomon *No Excuses* 22) The situation wherein one transcendence is entrapped by one's own facticity, that is bad faith (*Mauvaise foi*). In Sartre's own words, "bad faith rests on a vacillation between transcendence and facticity which refuses to recognize either one for what it really is or to synthesize them". To put it in other words, bad faith is self-deception about one's self. Suppose an employee hates to work where he is currently slogging, because the workspace does not encourage free speech but he still clings to the detestable work atmosphere as he believes he is destined to be there like Sisyphus eternally rolling the boulder. Does he not have the choice and freedom to let go the job and try and reach beyond the present fact? Of course he does. What then prevents him of not coming out of the closet? Facticity is then an excuse to be in the comfort zone. To be at peace with the status quo. If a person restricts his possibilities or transcendence by facticity, that's bad faith. Facticity helps in shirking responsibility. Because as humans we are by our very nature and construction cocooned in bad faith. We are free to make ourselves, but bad faith or facticity prevents us from making choices and breaking free. Sartre uses the concept of "nausea" in his seminal novel *Nausea* (1938) to describe such a meaningless and arbitrary nature of human existence.

It was Albert Camus who famously proclaimed in the opening section of *The Myth of Sisyphus* (1942), that the only serious philosophical question worth-contemplating is suicide – the idea whether life is worth-living in face of death. The whole existentialist project is an investigation of the glory of human existence in concurrence of the awareness of impending death. Death is certain and final, a part of our facticity. Martin Heidegger in his seminal work *Being and Time* puts forth his idea of "being-unto-death", wherein he sees death not as a distant event but as a constant possibility that defines the very structure of our existence. For Heidegger, the awareness of the precariousness and finitude of life leads to a feeling of angst, which he differentiates from fear. While fear is directed at something specific, fear of snakes, for instance, angst is a profound awareness of the fickleness of existence. For him authentic existence is the acknowledgement of our mortality and a head on confrontation with death. For Kierkegaard authentic existence is a life of passionate commitment.

The present paper is an attempt at examining the poems of Rajendra Bhandari through the existentialist lens. Death is a recurring motif in his works. The rationale of the paper therefore is to assess the ways in which the notion of existence and death inform his poetic sensibility.

Rajendra Bhandari

Rajendra Bhandari is a well-known poetic figure in the Indian-Nepali literary tradition. Born into a humble family in Kalimpong, West Bengal, in the year 1956, Bhandari's poetic voyage began in the year 1979 with his debut work *Hiunde Yee Chisa Raat ka Pardahharuma* (In the Veils of Cold Wintry Nights). Since then, he has published five more collections of poetry covering a wide range of themes. Professionally, Bhandari taught Nepali literature at a government college in Gangtok, Sikkim. His poems have been widely translated into various languages such as Hindi, English, German, Punjabi, Manipuri, Oriya, and Assamese. He has been the recipient of numerous awards and recognitions, both within and outside

borders. As a poet Bhandari possesses a profound grasp of the human condition – both in its experiential realities and the broader metaphysical implications. His keen awareness of the socio-psychological complexities of modern life, including a sense of alienation, fear, displacement, rootlessness, and angst has solidified his place as a powerful contemporary poetic voice in the Indian Nepali literary canon. His poems address humanity's challenges within the broader framework of existence, thereby offering a deep human perspective on our place in the greater scheme of things.

Existentialist Undertones in Rajendra Bhandari's Poems

Existentialism provides a lens to understand how individuals navigate the complexities of modern life, grapple with questions of identity and meaning, and negotiate their autonomy within societal structures (Lewis, 2019). Just as French existentialism emerged as a response to the horrors of the post–Second World War period, Bhandari's poetic oeuvre is imbued with existential undertones arising from a society driven by mechanical routines and alienation in the postmodern world. He is a social poet who through his acerbic satire lays bare the horrors of social and economic marginalization, problems of bureaucratic corruption, unemployment, poverty, deteriorating socio-cultural values and widening human relationships. On a deeper level, his poems reveal the problem of human existence, consciousness, death, angst etc. The succeeding section attempts at examining Death as a dominant motif in his poems. To comprehend the notion of death in all its complexities, it may be helpful to observe the poet's conception of life to begin with.

> I love everybody's life, even inanimate life. My conception of life accommodates death also. For me, death is also welcome if it is for life. The whole cosmos is pulsating. It is articulate in many ways. It is aloof and alone, yet full of splendours. It is only through my life that I can feel that life. So, I write for life. Through me life smells, tastes, hears, feels, reacts, wanders, ponders, sobs, smiles, loses, wins and thus goes ahead living. Life expresses through art forms. The poet happens to be the tool. It is but life that writes poetry. (Bhandari 2)

Bhandari's idea of life and death cognates with Heidegger's notion of being-unto-death. He understands that life and death are complimentary processes, one validating the other. In his poem titled "There is no Alternative to Poetry", the poet persona wrestles with this reciprocity of life and death.

> What urgency is in this creation?
>
> Can never be still.
>
> What agony,
>
> Forever entrapped in the web of birth and death.
>
> To die one must be born, to be born one must die
>
> Constant deaths, perpetual rebirths
>
> Only the earth forever plays a silent witness. (Our translation)

The phrase "constant death and perpetual rebirth" signifies man's existential journey of trying to carve out a meaning in life only to be confronted with death at the end of all. Such repetition of life and death makes one's effort at living a futile exercise like that of Sisyphus. In "The Myth of Sisyphus", Camus uses the Greek myth of Sisyphus to illustrate the futility of human existence, Sisyphus, condemned to eternally push a boulder uphill only to watch

it roll back, symbolizes man's futile search for meaning in an absurd world. Albert Camus was another key figure in French existential thought who has explored such ideas of the "absurd" in works like "The Myth of Sisyphus" (1942) and "The Stranger" (1942). The awareness of the absurdity of human existence is further reinforced in the poem titled "The Expanding Universe".

From where I stand
The graveyard is nearer than my home.
The noonday shadow
Under my foot
Stretches in the afternoon. (Bhandari 20)

The image of a "noonday shadow" shifting with the corresponding movement of the sun is a metaphor for such awareness of the fleeting nature of human existence. The idea that death is a very part of the human fabric and thus needs to be accepted and domesticated is well-articulated in a short poem titled "Through the Hotel's Window"

Mourners' long march
En route
Coffee savored. (Our translation)

In another three-liner titled "The World" Bhandari paints a rather disturbing image that cognates completely with the postmodern existentialist worldview:

Flies Copulating
Right on the nose of a Corpse
Futile World. (Bhandari 8)

In this poem, the element of French existential ennui is unmistakable. The absurd here refers to the conflict between the human desire for meaning and the indifferent chaotic nature of this universe. The poem succeeds in capturing the riddled nature of human existence, a constant battle against the irrational forces of life. It was the French philosopher Boethius who in his influential work *The Consolation of Philosophy* remarked that the best defence against the fickleness of life is to acknowledge that life is indeed fickle. Bhandari agrees on this with Boethius. In his short poem titled "The Graveyard", the idea of death and fragility of existence is explored from a much broader vantage point.

To show his grandpa's graveyard
My father is taking my son
To the farm's edge. (Bhandari 8)

This short poem is remarkably deep and layered in its imagistic depiction of death. Five generations being witness to the certitude of death. Martin Heidegger in his *Being and Time* talks about the idea of authentic existence – that is to live fully, in full awareness of the inevitability of death. Bhandari the man appears to be one at peace with the idea of death. He is aware that amid the ceaseless struggle to survive, death stirs inside life's soil like a tortoise. Despite this awareness, we go ahead with our existence. Our actions, decisions, choices, even thoughts are an attempt at giving meaning to our lives. This idea is aptly expressed in his well-known poem titled "From the Market".

For no reason
I flag suddenly while walking,
On mind's shoulder,
Desire's bag
In which I carry groceries of dissatisfaction
[…] From the market
In the evening
Via the morgue
I return. (Bhandari 33)

Market here could be read as a metaphor for existence itself; "groceries of dissatisfaction" could be equated to unfulfilled human expectations. Sartre's idea that desires arise from a fundamental lack, and that human beings are perpetually incomplete beings, toiling to fill a void that can never truly be satisfied, is aptly captured in the poem. The image of poet returning back from the market "via the morgue" is again suggestive of the French existential absurdity which is characterized by a confrontation between human desire for meaning and the indifferent universe. The poem is reminiscent of Camus' "The Stranger" where the central character Mersault remains indifferent to societal norms and expectations. Camus argues that individuals must embrace the absurdity of life and find meaning through his own actions and experiences. Hence Camus' famous assertion, "one must imagine Sisyphus happy".

In another poem titled "Farther and My Birthday", an aging son realizes that his hairs are greying very much the same way as his father's. However, what is remarkable in the poem is that, while the father had let his graying hair gray, the son is indulging in "black politics there". This image hints at a conflict between Sartre's idea of authentic existence and "bad faith". The sense of heightened awareness of advanced age brought in by the graying hair in the temples and the refusal to accept the same becomes the source of anxiety here:

What I definitely know is
My features are gradually resembling
My father's.
Even my temples are graying
In the same manner
As that of father's.

My father had kept his graying hair gray
Whereas I'm doing a black politics there. (Bhandari 19)

Anxiety itself, for the existentialists, is an essential part of human existence. This anxiety propels an individual to a heightened awareness of his existence and the choices that define it. Individuals are propelled to find meaning and purpose, to achieve a state of authenticity in the face of a benignly indifferent universe. In another of Bhandari's rather disturbing poem titled "Empty Spaces", suicide becomes a philosophical question worth serious contemplation.

Why that Young Krishnamaya, a tenth-grade student,
Who on her way back home

Would gather frock-full of chestnuts,

Hung herself on the same chestnut tree?

That branch does not know. (Our Translation)

For both Sartre and Camus, nihilism is a starting point for their philosophical enquiry and is a central tenet in French existential philosophy Sartre explores this nihilism through bad faith of how individuals deceive themselves into denying their freedom. Existentialism as a philosophy rejects predetermined essence in individuals and advocates for authentic living. Existential principles are manifest through individuals grappling with the vacillating mind, the dualism between mind and body trying to carve out meaning within societal structures as reflected in another of Bhandari's poem titled "Some Questions from the Annual Examination".

The body bears the mind's burden

Or has the history of the body burdened the mind? (Bhandari 6)

Through this poem Bhandari explores a subtle tension between physical existence and the shaping of mental or existential experience. The image of body (existence) bearing and shaping the mind's burden (essence) aligns with Sartre's idea. Also, this cognate with Heidegger's radical idea of thrownness and historicity. It was Heidegger who famously proclaimed that we are thrown into this world unconsulted and this sense of being thrown into the world gives the idea of historicity. As humans we are born into a given historical time frame and tradition. For Heidegger, authentic existence is our attempt to insert ourselves into our historicity, and we do that with the choices we make and the decisions we take. Under such a situation, freedom becomes a double-edged sword. Freedom is both a liberating source as well as a source of existential angst.

Conclusion

French literature has a rich tradition of philosophical enquiry. Existentialist thought, with its focus on individual freedom, responsibility, absurdity, nihilism, nausea, and the search for meaning, deeply shaped the French intellectual and cultural landscape. In response to the rapid industrialization of the nineteenth century and the social upheavals following the Second World War, French philosophers grappled with questions of authenticity and the inherent uncertainties of life. Many years later and many continents apart, an Indian Nepali poet voices these same existential concerns. Bhandari's poems could be seen as modern retellings of the Sisyphus story: the image of an old, tired man returning home from the market, with a bag full of dissatisfaction hung on his mind's shoulder via the morgue; the young girl Krishnamaya who hangs herself on the same chestnut tree which once used to be the very source of her vitality; or the story of an aging son who engages in "black politics" against his graying hair, which his dead father had let grey with grace, all these may be read as individual responses shaped by personal choices within the existential loop. Bhandari acknowledges the importance of freedom and choice in the making of an individual. His poems are replete with Sartre's "nausea" and Camus' "absurdity" of the human condition. Like the French existentialists, Bhandari too believes in the dynamic nature of human existence, whereby "his life may be regarded as a journey on which he finds newer experiences and gains greater insights." Existentialism, therefore, should not

be seen as a negative or pejorative philosophy, but as one that helps us forge new meanings where authentic existence itself becomes a transformative experience.

References

1. Bhandari, Rajendra. *Poems of Rajendra Bhandari*. Manuscript.
2. Camus, Albert. *The Myth of Sisyphus*, trans. by Justin O'Brien. United Kingdom, Penguin Books Limited, 2013.
3. Flynn, Thomas R. *Existentialism A Very Short Introduction*. New York, Oxford University Press, 2006.
4. Golomb, J. *In Search of Authenticity: Existentialism from Kierkegaard to Camus.* Routledge, 2012.
5. Gordon, H, ed. *Dictionary of Existentialism*, Routledge, 2013.
6. Ngangom, Robin S. and Kynpham Nongkynrih, ed. *Dancing Earth: An Anthology of Poetry from North-East India*. India, Penguin Books India, 2009.
7. Poudyal, Navin, ed. *Kavita Vicharan: Rajendra Bhandarika Kavitako Adhyaan.* Kalimpong, Upma Publications, 2021.
8. Priest, Stephen, ed. *Jean-Paul Sartre: Basic Writings*. London, Taylor & Francis, 2001.
9. Rendtorff, J.D. French philosophy and social theory. *A Perspective for Ethics and Philosophy of Management.* Dortrecht: Springer, 2014.
10. Heidegger, Martin. *Being and Time*, trans. by Joan Stambaugh. New York, Routledge, 1997.
11. Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness*, trans. by Hazel Barnes. New York, Philosophical Library Inc, 1956.
12. ____, *The Transcendence of the Ego: An Existentialist Theory of Consciousness.* New York, Hill and Wang, 1990.
13. Solomon. Robert C. *Existentialism*. New York, McGraw Hill, 1974.
14. Solomon, Robert C. *No Excuses: Existentialism and the Meaning of Life*. The Teaching Company, 2000. Lecture series.

Digital Currents: Trends, Triumphs, and Tensions in the World of Payments

Madhulika Singh & Jai Shanker Shukla

Abstract

The global financial landscape is undergoing a significant digital transformation, marked by the widespread adoption of digital payment methods. This article examines the drivers, trends, impacts, and challenges associated with the increasing popularity of digital payments worldwide. Key drivers include unparalleled convenience and frictionless user experience, continuous technological advancements (e.g., contactless, mobile wallets, QR codes), enhanced trust through security features like biometrics, and their pivotal role in financial inclusion and business utility. The market has seen exponential growth, with transaction values projected to reach trillions, though adoption varies significantly by region, with Asia-Pacific and Africa leading in mobile-first solutions. While digital payments offer substantial benefits like increased efficiency and expanded market access for businesses, they also introduce risks such as the "cashless effect" leading to increased consumer spending and debt, cybersecurity vulnerabilities, the exacerbation of the digital divide, and privacy concerns related to data collection. The future points towards a cash-digital hybrid ecosystem, integrating emerging technologies like AI and blockchain, alongside evolving regulatory frameworks that balance innovation with resilience and inclusivity. This comprehensive analysis underscores the need for a balanced policy approach to navigate the complexities of this evolving financial landscape.

Keywords: Digital Payments, Mobile Wallets, Contactless Payments, UPI, QR Codes, Financial Inclusion, Cybersecurity, Biometric Authentication, Cashless Society, Global Trends, Payment Innovation, AI in Payments, Blockchain, IoT Payments, Consumer Behavior, Payment Security, Regulatory Trends, Central Bank Digital Currencies (CBDCs)

Introduction

Context: The Digital Transformation of Financial Transactions

The global financial landscape is undergoing a profound transformation, driven by technological innovation and evolving consumer behaviors. This shift is characterized by a rapid migration from traditional cash and paper-based transactions to diverse digital payment methods. This evolution is not merely a convenience but a fundamental reshaping of economic interactions, impacting individuals, businesses, and national economies alike. This article examines the multifaceted phenomenon of digital payment adoption, exploring its drivers, widespread acceptance, systemic impacts, and future trajectory.

Definitions and Scope: Understanding the Digital Payment Ecosystem

Digital payments encompass a broad spectrum of electronic transaction methods that do not involve physical cash or checks. Key categories include:

- **Contactless Cards (NFC):** Physical cards with Near-Field Communication (NFC) technology for tap-and-go payments.
- **Mobile Wallets:** Smartphone applications (e.g., Apple Pay, Google Pay, Alipay, WeChat Pay) enabling secure transactions via NFC or QR codes.[1]
- **Unified Payments Interface (UPI):** India's instant real-time payment system facilitating inter-bank transactions via mobile phones.[2]
- **QR-based Systems:** Payments initiated by scanning a Quick Response (QR) code, widely adopted for P2M and P2P transactions.[3, 4]
- **Cryptocurrencies:** Decentralized digital assets (e.g., Bitcoin, Ethereum) using cryptography for secure transactions, influencing payment innovation.[5, 6]

Research Questions: Navigating the Digital Payment Landscape

This research article seeks to address several critical questions: What are the primary drivers propelling the widespread adoption of digital payment methods globally? How widespread is their usage across different regions and demographics? What challenges and risks persist in this rapidly evolving ecosystem, and how are stakeholders addressing them?

Global Trends in Adoption

Overall Market Growth

The global digital payments market is experiencing exponential growth. In 2024, the total transaction value reached approximately $8.5 trillion, projected to surge to $16.62 trillion by 2028 at a 9.5% Compound Annual Growth Rate (CAGR) from $11.55 trillion in 2024.[7, 8] Other forecasts predict $19.89 trillion by 2026 with a 24.4% CAGR from 2018.[9, 10] Global digital payment volumes could exceed $33.5 trillion by 2030.[8]

This expansion is driven by a shift towards non-cash transactions, projected to increase over 80% from 2020 to 2025 and nearly triple by 2030.[11] Digital payments now constitute 66% of global e-commerce transaction value (up from 34% in 2014) and 38% of in-store payments (up from 3% in 2014).[8, 12] This indicates a fundamental, long-term structural shift towards mobile and online methods. The rapid acceleration implies significant pressure on traditional financial institutions to adapt and for regulatory frameworks to be agile.

Table 1. Global Digital Payments Market Projections (2024-2030)

Year	Global Digital Payment Transaction Value (USD Trillion)	Global Digital Payment Transaction Volume (Trillion transactions)	CAGR (Period)	Source
2018	3.53	–	–	[9, 10]
2024	11.55	18.7	–	[8]

2025	9.073	1.9 (cashless)	11% (2020-2025)	[11]
2026	19.89	–	24.4% (2019-2026)	[9, 10]
2028	16.62	3 (non-cash)	9.5% (2024-2028)	[8, 13]
2030	33.5	3 (non-cash)	–	[8, 13]

Note: Some sources provide market size (revenue) while others provide transaction value/volume. The table aims to represent the transaction value/volume where specified.

Regional Variation

Digital payment adoption varies significantly across regions.

Asia-Pacific (APAC) leads the market, contributing over 50% of global non-cash transaction volumes.[8] Digital wallets dominate, accounting for 70% of e-commerce and over 50% of point-of-sale (POS) transactions in 2023.[14] India alone recorded 208.5 billion digital payment transactions in 2024 [7], with mobile wallet transaction value projected to exceed $1.5 trillion by 2026.[8]

Africa is a global leader in mobile money. In 2024, it processed 65% of the global mobile money transaction value ($1.105 trillion) and accounted for 74% of worldwide transactions (81.8 billion).[15] By the end of 2024, Africa had 1.1 billion registered mobile money accounts (53% of global total), a 19% increase from 2023.[15, 16] Mobile money contributed $190 billion to Sub-Saharan Africa's GDP in 2023.[15, 16]

China has a highly concentrated mobile payment market, with WeChat Pay and Alipay holding over 90% market share.[1] These "super-apps" integrate payments with various services.[1] The digital yuan (e-CNY) has also seen significant cumulative transaction volume, exceeding $7.3 trillion across more than 29 cities.[17]

Europe is rapidly closing the gap, with 80% of Europeans using digital payment methods in 2024.[7] Digital wallets accounted for 30% of e-commerce spend in 2023, projected to grow to 40% by 2027.[14] The European Payments Initiative (EPI) launched Wero in 2024 to unify the fragmented European payment landscape.[18, 19, 20]

North America has also seen substantial growth, with 85% of North Americans using digital payment methods in 2024.[7] While card-backed wallets are growing, traditional cards still dominate, accounting for 52% of e-commerce and 73% of POS spend in 2023.[14]

The global landscape shows a "leapfrogging" phenomenon in emerging markets, where mobile-first solutions bypass traditional banking infrastructure, leading to higher digital payment penetration rates compared to some developed economies.

Table 2. Regional Digital Payment Adoption and Key Metrics (2023-2024)

Region	Key Adoption Metric	Specific Data Point	Year	Source
Asia-Pacific	% of e-commerce spend via digital wallets	70%	2023	[14]
Asia-Pacific	Digital payment transactions (India)	208.5 billion	2024	[7]
Africa	Registered mobile money accounts	1.1 billion	2024	[15, 16]
Africa	Global mobile money transaction value share	65%	2024	[15]
China	Mobile payment market share (Alipay/WeChat Pay)	>90%	–	[1]
Europe	% of adults using digital payment methods	80%	2024	[7]
Europe	% of e-commerce spend via digital wallets	30%	2023	[14]
North America	% of adults using digital payment methods	85%	2024	[7]
North America	% of e-commerce spend via cards	52%	2023	[14]
Latin America	% of adults using digital payment methods	70%	2024	[7]
Middle East	% of consumers using digital payment methods	75%	2024	[7]

Drivers of Widespread Acceptance

Convenience and Frictionless User Experience (UX)

The primary driver of digital payment adoption is convenience. Digital payments enable swift transactions, eliminating the need for physical cash.[7, 21] Paying with a mobile phone takes an average of 29 seconds, versus 40 seconds for a credit card.[22, 23] This speed is a critical factor in consumer preference; 75% of adults worldwide adopted digital payments in 2024.[7] One in five users now regularly leaves home without a physical wallet.[14, 24] For businesses, optimized digital payment solutions reduce e-commerce cart abandonment by an average of 35%.[25] The "cashless effect" can lead to increased spending and potentially higher debt, as the psychological "pain of paying" is reduced.[26, 27]

Technological Enablers

Continuous advancements in payment technologies underpin digital payment growth.

Contactless (NFC) payments are widely adopted, representing over 60-70% of card-based transactions in Europe and Australia by 2023.[28] In the U.S., contactless payments grew from 3% in 2017 to 36% of all card payments by 2023, projected to reach nearly 40% by 2026.[28, 29]

Mobile wallets are rapidly becoming the norm, with projections indicating over 5.2 billion users worldwide by the end of 2025.[8, 30] They were used for 50% of online purchases in 2024.[7]

QR-based systems have seen rapid adoption, especially in emerging markets. Global spending with QR code payments is expected to reach $3 trillion by 2025.[3] Indonesia's QRIS, for example, surged 226.54% in transactions by 2024, with 50.50 million users and 32.71 million merchants.[4]

Trust & Security Enhancements

Consumer trust in digital payment security is crucial. Advanced technologies like encryption, tokenization, and biometric authentication safeguard transactions.[21] 91% of customers feel more secure using biometric authentication, with 78% preferring it over passwords.[31] Biometric adoption is rising, with fingerprint authentication used by 76% of banks in 2023.[31] This has led to significant fraud reduction; KPMG found an average 66% reduction in account takeover fraud within 12 months of implementing multi-modal biometrics.[31] JPMorgan Chase also reported a 20% reduction in fraud cases after implementing biometric authentication in 2022.[32] While enhancing security, the rapid expansion of biometrics raises concerns about data privacy, algorithmic bias, and equitable access, demanding robust regulatory frameworks.[33, 34]

Financial Inclusion & Business Utility

Digital payments are powerful catalysts for financial inclusion and business utility. The World Bank estimates biometric ID systems could help provide financial services to up to 1 billion previously unbanked people by 2025.[32] In India, 90% of MSMEs now accept online payments, supported by platforms like UPI.[35] Globally, nearly 60% of businesses accept or plan to accept digital payments within two years.[34, 36] For MSMEs, digital adoption has led to increased income or improved operational efficiency for 73% of small businesses in semi-urban and rural India.[37] Digital payments offer businesses faster onboarding, greater efficiency, and often increased revenue and customer footfall.[14, 25, 38]

Table 3. Key Drivers of Digital Payment Acceptance: Supporting Statistics

Driver Category	Specific Metric	Data Point	Year/Period	Source
Convenience	Mobile vs. Card transaction time	29s vs 40s	–	[22, 23]
Convenience	% of global adults using digital payments	75%	2024	[7]
Convenience	E-commerce cart abandonment rate drop with optimized payments	35%	–	[25]
Tech Enablers	Mobile wallet users worldwide	5.2 billion	2025	[8, 30]
Tech Enablers	% of online purchases via digital wallets	50%	2024	[7]
Tech Enablers	QRIS transaction surge (Indonesia)	226.54%	2024	[4]
Trust & Security	% of customers feeling secure with biometrics	91%	–	[31]
Trust & Security	Avg. reduction in account takeover fraud with biometrics	66%	12 months	[31]
Trust & Security	Projected reduction in digital payment fraud by biometrics	30%	2024	[7]
Financial Inclusion & Business Utility	MSME acceptance of digital payments (India)	90%	–	[35]
Financial Inclusion & Business Utility	% of global businesses accepting digital payments	~ 60%	Next 2 years	[34, 36]
Financial Inclusion & Business Utility	Retailers with omnichannel payments, higher customer lifetime value	67%	–	[25]

Case Studies: Leading Systems

India's Unified Payments Interface (UPI)

India's Unified Payments Interface (UPI), launched in 2016, is a global benchmark for real-time digital payments. In May 2025, UPI recorded 18.68 billion transactions valued at approximately $ 25.14 trillion ($294.21 billion), its highest figures since inception.[39, 40] UPI dominates India's retail payment landscape, accounting for 75% of total transaction volume in February 2023, projected to reach 90% by FY 2026–2027.[39] Its interoperable nature has driven a shift away from cash, with India's cash reliance expected to fall below 10% of consumer spending by 2028.[14] Efforts are underway to internationalize UPI.[40]

Sweden's Swish & Nordic Cashless Transition

Sweden has been at the forefront of the cashless movement, with cash accounting for only about one in ten purchases.[41, 42] Swish, a mobile payment app, is widely used.[42, 43] However, this rapid transition has led to a policy re-evaluation. The Swedish government and the Riksbank now emphasize cash's critical role for national security and social inclusion, proposing mandates for essential service providers to accept cash and strengthening banks' responsibility for cash services.[42, 44, 45] This shift highlights that a purely cashless society may not be universally desirable or secure, emphasizing resilience and inclusivity.

Indonesia's QRIS

Indonesia's Quick Response Indonesian Standard (QRIS), launched in 2019, is a national QR-based real-time payment system. By 2024, QRIS transactions surged by 226.54%, with 50.50 million users and 32.71 million merchants.[4] The total annual transaction value for QRIS in 2024 was Rp42 trillion ($2.57 billion).[4] By October 2023, 92% of QRIS merchants were MSMEs, demonstrating its role in financial inclusion.[4] Its simplicity and low-cost nature are key to its success, with Bank Indonesia encouraging minimal fees for micro-businesses.[46, 47] QRIS has also expanded cross-border linkages.[4]

Europe's New Entrants (Wero, iDEAL, Payconiq)

Europe's fragmented payment landscape is undergoing consolidation with the launch of Wero by the European Payments Initiative (EPI) in 2024.[18] Wero aims to create a unified, EU-native digital wallet to compete with non-European schemes.[18, 19, 20, 48] Built on the SEPA Instant Credit Transfer (SCT Inst) scheme, it supports P2P, C2B, and cross-border e-commerce payments.[18, 19] As of March 2025, Wero had enrolled 14 million users and processed 8 million transactions across early partner banks.[18, 20] Wero plans to launch in Luxembourg (2025) and the Netherlands (2026), aiming to be Europe's go-to digital wallet by 2027, incorporating additional services like BNPL and loyalty programs.[18, 20]

Social & Economic Impacts

Consumer Behavior & Spending Patterns

Digital payments profoundly alter consumer behavior. The convenience and speed reduce the "pain of paying," leading to increased expenditures and potentially higher debt.[26, 27] Consumers are willing to pay significantly more using digital methods than cash.[26] The rise in U.S. household debt, reaching $17.5 trillion by the end of 2023, reflects this trend.[26] Policymakers need to address this behavioral aspect, promoting financial discipline in a frictionless environment.

Business & Merchant Benefits

Digital payments offer substantial benefits for businesses. They enable faster onboarding and streamline operations, leading to cost reductions.[38] The payment experience is a critical brand differentiator; 73% of shoppers consider it significant when choosing retailers, and 64% have abandoned a retailer due to a poor payment experience.[25, 49] Over 70% of UAE merchants reported increased revenue and customer footfall after accepting digital payments.[14, 50] Retailers with integrated omnichannel solutions report 67% higher customer lifetime value.[25]

Financial Inclusion & MSME Growth

Digital payment tools are transformative for financial inclusion. For previously unbanked populations, mobile money and QR-based systems offer accessible entry points into the formal economy. The World Bank estimates biometric ID systems could help provide financial services to up to 1 billion unbanked individuals by 2025.[32] In India, 90% of MSMEs accept online payments, with 73% reporting increased income or improved operational efficiency due to digital adoption.[35, 37]

Risks and Challenges

Cybersecurity & Systemic Risk

Increasing reliance on digital infrastructure introduces significant cybersecurity and systemic risks. The European Central Bank (ECB) warns against overreliance on non-European payment providers, noting that two-thirds of card-based transactions in the euro area are processed by international schemes.[31, 51, 52] The digital payment ecosystem is vulnerable to large-scale disruption from cyberattacks or power outages, as highlighted by Sweden's re-evaluation of its cashless policies.[12, 42, 5] The rise of dollar-pegged stablecoins also raises concerns about monetary sovereignty and "digital dollarization" within Europe.[31, 51, 52]

Digital Divide & Cash Exclusion

A persistent digital divide threatens to exclude rural populations, the elderly, and those with limited technology access. In the U.S., consumers under 55 used cash for just 12% of payments in 2023, compared to 22% for those 55 and older.[53] Bank branch closures in

countries like Australia disproportionately affect vulnerable groups.[54] Sweden's policy reversal, urging cash readiness, acknowledges cash as a "vital tool for social inclusion and national security" and a crucial fallback during system failures.[12, 42, 44, 45, 5]

Privacy & Oversight

The expansion of biometric and digital ID systems raises significant data privacy and oversight concerns. Collection of sensitive biometric information (fingerprints, facial scans) can expose personal details and is vulnerable to misuse, unauthorized sharing, and breaches.[34] Algorithmic bias in facial recognition systems, with higher error rates for certain demographics, further complicates ethical considerations.[34] The irreversible nature of compromised biometric data, unlike passwords, poses a long-term risk.[34] Robust regulation and clear frameworks are essential for centralized systems like Wero and Central Bank Digital Currencies (CBDCs) to safeguard data sovereignty and public trust.[31]

Future Outlook

Emerging Technologies

The future of digital payments will be shaped by advanced technologies. **Artificial Intelligence (AI)** is revolutionizing payment processing and fraud detection; 85% of financial businesses use some form of AI, with AI-driven systems preventing billions in fraud annually and boosting accuracy by up to 300%.[13, 55, 56] **Blockchain technology** offers enhanced transparency and security through its immutable, decentralized ledger, making fraud difficult.[55, 57, 5] **Voice-activated payments** are projected to grow from $9.74 billion in 2025 to $24.26 billion by 2033 (12.08% CAGR), driven by consumer preference for hands-free transactions.[58, 59, 60, 61] **IoT-based payments** are expected to surge from $428.58 billion in 2023 to $41.02 trillion by 2032 (66% CAGR), facilitating autonomous payments via connected devices.[14, 62, 63, 64, 65]

Regulatory and Policy Trends

Regulatory frameworks are adapting to ensure stability and inclusivity. A notable trend is the growing consideration for **mandated cash acceptance** for resilience. Sweden, once a cashless leader, now urges legislation requiring essential businesses to accept cash due to national security and cyberattack concerns.[42, 44, 45, 5] Australia has also introduced a bill to mandate cash acceptance up to $10,000.[56] The pursuit of **data sovereignty** drives local payment systems like Europe's Wero, aiming to reduce reliance on non-European providers. [18, 31, 20, 51, 48] Over 90% of central banks are exploring or piloting **Central Bank Digital Currencies (CBDCs)**, with transaction volumes projected to surge dramatically by 2030, indicating a global move towards state-backed digital money.[14, 24, 5]

Toward a Cash-Digital Hybrid

The trajectory of global payments appears to be moving towards a **cash-digital hybrid ecosystem**. This model balances the efficiency, convenience, and financial inclusion benefits of digital payments with the foundational resilience, privacy, and universal accessibility

that cash provides. Experiences like Sweden's underscore that a purely digital system can introduce systemic vulnerabilities and exacerbate the digital divide.[42, 5] A balanced approach involves continued investment in secure digital payment technologies, robust cybersecurity, and transparent data governance, alongside policies that safeguard access to cash for all citizens and ensure its functionality as a backup in times of crisis.

Conclusion

Digital payment methods are rapidly gaining widespread acceptance globally, driven by convenience, technological advancements, enhanced security, and their role in financial inclusion. However, this embrace brings complexities: the "cashless effect" can increase spending and debt, cybersecurity threats pose systemic risks, and a digital divide threatens to exclude vulnerable populations. Privacy concerns related to biometric data and algorithmic bias also demand rigorous oversight.

The future points toward a balanced, cash-digital hybrid ecosystem. Emerging technologies like AI, blockchain, and IoT will continue to innovate transactions, while regulatory trends emphasize mandated cash acceptance and data sovereignty. A comprehensive approach is recommended: investing in secure, interoperable digital infrastructures, implementing proactive regulatory frameworks, and safeguarding cash access as a fundamental fallback option. This strategy will ensure digital payments drive progress while mitigating vulnerabilities, fostering a resilient and inclusive financial future.

References

1. Clearly Payments. (2024, September 16). *A study on contactless payments by country*. Retrieved from https://www.clearlypayments.com/blog/a-study-on-contactless-payments-by-country/

2. Wikipedia. (2025, May 27). *Mobile payments in China*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Mobile_payments_in_China

3. Magecomp. (2024). *Digital payment statistics 2024 (Latest trends & insights)*. Retrieved from https://magecomp.com/blog/digital-payment-statistics/

4. Times of India. (2025, May 13). *UPI India tops global digital payment speed charts; IMF highlights fall in cash and card use*. Retrieved from https://timesofindia.indiatimes.com/business/india-business/upi-india-tops-global-digital-payment-speed-charts-imf-highlights-fall-in-cash-and-card-use/articleshow/122370124.cms

5. QR Code Tiger. (n.d.). *QR code payment statistics: Global trends & insights*. Retrieved from https://www.qrcode-tiger.com/qr-code-payment-statistics

6. Wikipedia. (2025, July 1). *QRIS*. Retrieved from(https://en.wikipedia.org/wiki/QRIS)

7. Planergy. (2025, May 8). *Global payments trends 2025: What to expect*. Retrieved from https://planergy.com/blog/global-payments-trends-2025/

8. Gr4vy. (2025, July 8). *112 payment industry statistics for 2025: Trends, costs, methods, and more*. Retrieved from https://gr4vy.com/posts/112-payment-industry-statistics-for-2025-trends-costs-methods-and-more/

9. Fortune Business Insights. (2023, January 24). *Digital payment market worth USD 19.89 trillion by 2026: Report by Fortune Business Insights*. Retrieved from(https://www.globenewswire.com/

news-release/2023/01/24/2593999/0/en/Digital-Payment-Market-Worth-USD-19-89-Trillion-by-2026-Report-by-Fortune-Business-Insights.html)

10. Fortune Business Insights. (n.d.). *Digital payment market size*. Retrieved from https://www.fortunebusinessinsights.com/digital-payment-market-101972

11. PwC. (n.d.). *The Indian payments handbook – 2021–2026*. Retrieved from https://www.pwc.in/assets/pdfs/consulting/financial-services/fintech/payments-transformation/the-indian-payments-handbook-2021-2026.pdf

12. Cash Matters. (2025, May 21). *Sweden went cashless. Now it is telling citizens to keep cash ready*. Retrieved from https://www.cashmatters.org/blog/sweden-went-cashless-now-it-is-telling-citizens-to-keep-cash-ready

13. ResearchAndMarkets. (2025, March 5). *Global payments market report 2025: Digital payments growth continues to accelerate, with market set to exceed USD 3 trillion by 2028*. Retrieved from(https://www.businesswire.com/news/home/20250305938222/en/Global-Payments-Market-Report-2025-Digital-Payments-Growth-Continues-to-Accelerate-with-Market-Set-to-Exceed-USD-3-Trillion-by-2028---ResearchAndMarkets.com)

14. Mordor Intelligence. (n.d.). *Asia-Pacific mobile payments market*. Retrieved from https://www.mordorintelligence.com/industry-reports/asia-pacific-mobile-payments-market

15. Ecofin Agency. (2025, May 11). *Mobile money transactions in Africa surge 15% in 2024 (GSMA)*. Retrieved from https://www.ecofinagency.com/finance/0904-46604-mobile-money-transactions-in-africa-surge-15-in-2024-gsma

16. Fintechnews Africa. (2025, April 28). *Sub-Saharan Africa and Asia-Pacific fuel the growth of the global mobile money sector*. Retrieved from https://fintechnews.africa/45192/fintechafrica/sub-saharan-africa-and-asia-pacific-fuel-the-growth-of-the-global-mobile-money-sector/

17. GlobeNewswire. (2025, June 24). *China payments e-commerce market report 2025: WeChat Pay and Alipay extend their reach across 20 countries*. Retrieved from(https://www.globenewswire.com/news-release/2025/06/24/3104024/0/en/China-Payments-E-Commerce-Market-Report-2025-WeChat-Pay-and-Alipay-Extend-Their-Reach-Across-20-Countries.html)

18. SBS Software. (2025, July 4). *Wero: Europe's unified leap into instant payments*. Retrieved from https://sbs-software.com/insights/wero-europes-instant-payments/

19. Wikipedia. (n.d.). *Wero (payment)*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Wero_(payment

20. Chase. (n.d.). *The pros and cons of digital payments*. Retrieved from https://www.chase.com/personal/credit-cards/education/basics/the-pros-and-cons-of-digital-payments

21. Federal Reserve Services. (2025, July 7). *Pay-by-bank and the merchant payments use case: Benefits*. Retrieved from https://www.federalreserve.gov/econres/notes/feds-notes/pay-by-bank-and-the-merchant-payments-use-case-benefits-20250707.html

22. Time. (n.d.). *Why we spend more when we pay with digital money*. Retrieved from https://time.com/6899688/why-we-spend-money-frictionless-transactions/

23. European Central Bank. (2024, December 19). *Digital payments continue to rise, albeit at a slower pace; cash remains a key payment method*. Retrieved from https://www.ecb.europa.eu/press/pr/date/2024/html/ecb.pr241219~172b929461.en.html

24. Ecommercetips. (2025, March 11). *Digital payments statistics in 2025 (Latest U.S. & global data)*. Retrieved from https://ecommercetips.org/digital-payments/

25. Number Analytics. (2025, March 25). *Digital payment statistics: Retail transformation*. Retrieved from https://www.numberanalytics.com/blog/digital-payment-statistics-retail-transformation

26. Edvisors. (n.d.). *Digital money and debt: How digital payments affect your spending*. Retrieved from https://www.edvisors.com/blog/digital-money-and-debt/

27. Clearly Payments. (2024, September 16). *A study on contactless payments by country*. Retrieved from https://www.clearlypayments.com/blog/a-study-on-contactless-payments-by-country/

28. Clearly Payments. (2024, September 16). *The contactless payments market overview in USA for 2024*. Retrieved from https://www.clearlypayments.com/blog/the-contactless-payments-market-overview-in-usa-for-2024/

29. Scalefocus. (2025, April 30). *How to build a digital wallet in 2025*. Retrieved from https://www.scalefocus.com/blog/how-to-build-a-digital-wallet-in-2025

30. FEB UGM. (n.d.). *QRIS strengthens Indonesia's digital sovereignty without hindering global trade*. Retrieved from https://feb.ugm.ac.id/en/news/13230-qris-strengthens-indonesias-digital-sovereignty-without-hindering-global-trade

31. Number Analytics. (2025, March 25). *Biometric stats: Banking growth*. Retrieved from https://www.numberanalytics.com/blog/biometric-stats-banking-growth

32. iProov. (2023, June 1). *The numbers don't lie: 70+ biometric statistics*. Retrieved from https://www.iproov.com/blog/biometric-statistics-70

33. ABS RBD. (2025). *Biometric payment statistics (2025)*. Retrieved from https://www.absrbd.com/post/biometric-payment-statistics

Voicing the Silenced: French Feminism and Literary Exploration of Gendered Identity

Sawan Kumar Singh

Abstract

This paper explores the major theoretical contributions of French feminism, particularly through the works of thinkers like Hélène Cixous, Luce Irigaray, and Julia Kristeva, and how these ideas find expression in literary texts. It investigates how écriture féminine, the semiotic, and the psychoanalytic lens reframe women's representation in literature and offer transformative modes of writing and reading. The paper also discusses the intersection of language, identity, and the body, and how French feminism challenges patriarchal discourses through subversive textual strategies.

Keywords: Écriture Féminine, Psychoanalysis, Gender, Language, Symbolic Order.

Introduction

The emergence of French feminism in the 1970s and 1980s marked a significant intellectual shift within feminist discourse, offering new paradigms for understanding gender, identity, language, and representation. While Anglo-American feminism largely emphasized material conditions, legal rights, and sociopolitical structures, French feminism ventured into psychoanalysis, semiotics, and philosophy, redefining the foundations upon which gender and subjectivity were theorized. Thinkers such as Julia Kristeva, Luce Irigaray, and Hélène Cixous challenged the linguistic, symbolic, and psychological mechanisms undergird patriarchal power, proposing radical alternatives that foregrounded the female body, desire, and the unconscious.

At the heart of French feminist theory lies a profound critique of the phallocentric nature of Western thought, particularly its reliance on binary oppositions that marginalize or erase the feminine. Kristeva's formulation of the semiotic chora, Irigaray's theory of sexual difference, and Cixous's concept of écriture féminine each offer disruptive strategies that challenge the symbolic order and advocate for a rearticulation of women's experiences in language and literature. According to Hélène Cixous, "woman must write herself: must write about women and bring women to writing… woman must put herself into the text—as into the world and history—by her own movement" (*The Laugh of the Medusa* 875). This assertion encapsulates the foundational impulse of French feminism: to reclaim narrative authority and dismantle the structures that render women silent or invisible.

The literary domain becomes a critical site for this feminist intervention. French feminist thinkers do not merely theorize about women's oppression – they insist on transforming the very modes of textual production and reception. Literature, in this context, is not only reflective but constitutive of gendered subjectivity. Through experimental narrative techniques, fragmented syntax, poetic disruptions, and bodily imagery, women writers

aligned with or influenced by French feminist thought seek to liberate language from the constraints of patriarchal logic and to invent new forms of expression that are attuned to female subjectivity.

This paper aims to explore the literary implications of French feminist theory, particularly how its central concepts have shaped feminist literary criticism and inspired new modes of writing. It will examine the theoretical contributions of Kristeva, Irigaray, and Cixous and apply their insights to literary texts that embody or experiment with écriture féminine. The analysis will also address how these theoretical positions intersect with broader debates in psychoanalysis, poststructuralism, and cultural theory, and will consider critiques of French feminism's universalism and abstraction, especially from postcolonial and intersectional feminist perspectives.

Ultimately, this study seeks to underscore the transformative potential of French feminist thought in literary studies: how it enables a reimagining of identity, authorship, and language from the margins; how it destabilizes conventional narratives; and how it offers a voice to the silenced. By engaging with the literary and theoretical dimensions of French feminism, we open up new possibilities for feminist reading and writing, rooted in complexity, difference, and desire.

Theoretical Foundations of French Feminism

French feminism, as it developed in the latter half of the twentieth century, emerged as a philosophically rich and psychoanalytically engaged framework for rethinking gender, language, and identity. Unlike the more pragmatic and politically driven Anglo-American feminist movements, French feminism is deeply rooted in continental philosophy, particularly psychoanalysis (Freud and Lacan), poststructuralism (Derrida, Barthes, Foucault), and phenomenology (Merleau-Ponty, Levinas). The intellectual climate of post-May 1968 France provided fertile ground for a feminism that questioned not only the status of women in society but also the structures of thought, language, and meaning that shaped that status.

Three major theorists – Julia Kristeva, Luce Irigaray, and Hélène Cixous – form the core of French feminist thought. While their approaches differ in significant ways, they share a common goal: to dismantle phallocentric discourse and to recover or invent a feminine mode of expression that resists the binary logic of Western metaphysics.

Julia Kristeva: The Semiotic and the Symbolic

Julia Kristeva, a Bulgarian-French philosopher, psychoanalyst, and literary critic, introduces a complex framework that distinguishes between two modalities of language: the semiotic and the symbolic. In *Revolution in Poetic Language*, she describes the semiotic as a pre-Oedipal, rhythmic, bodily drive closely associated with the maternal, whereas the symbolic is the realm of grammar, syntax, and patriarchal law (Kristeva 26–27). While both modalities coexist in language, the symbolic tends to dominate, suppressing the semiotic in favor of rational structure and social order.

Kristeva argues that poetic or avant-garde texts offer a space where the semiotic re-emerges, disrupting the rational authority of the symbolic. She writes, "the semiotic chora is analogous to vocal or kinetic rhythm… to music, to the bodily drives before they are

bound into structured signification" (*Revolution in Poetic Language* 93). Through this lens, literature becomes a site of psychic subversion, a place where repressed feminine energies can destabilize normative meaning and gender roles.

Luce Irigaray: Sexual Difference and Mimesis

Luce Irigaray, trained in philosophy and psychoanalysis, critiques the phallocentric structures of Western thought, particularly its construction of woman as "the other of man." In her seminal work *This Sex Which Is Not One*, Irigaray argues that Western discourse has historically defined femininity in terms of lack or absence, a notion inherited from Freudian and Lacanian psychoanalysis. Irigaray provocatively asserts, "Woman has sex organs more or less everywhere. She finds pleasure almost anywhere" (Irigaray 28), emphasizing that the female body cannot be reduced to a single organ or site of meaning.

Her concept of sexual difference calls for a new symbolic order in which women are not merely integrated into existing male-dominated systems but are allowed to speak from a place of radical otherness. This involves not only a transformation of language but also a revaluation of female corporeality, desire, and subjectivity. She encourages mimesis, the strategic imitation of masculine discourse in order to expose its internal contradictions and limitations.

In *Speculum of the Other Woman*, Irigaray critiques the entire Western philosophical tradition, from Plato to Freud, for failing to account for the feminine as a self-defined subject. She writes, "Philosophy has never spoken of woman. It has only ever spoken of the man who takes himself for the whole" (Irigaray 224). Her intervention is both philosophical and literary, seeking to displace the universal male subject with a discourse that can accommodate sexual multiplicity.

Hélène Cixous: Écriture Féminine and Writing the Body

Hélène Cixous is perhaps best known for her impassioned call for écriture féminine, or "feminine writing." In her groundbreaking essay *The Laugh of the Medusa* (1975), she exhorts women to write their bodies and to invent new linguistic forms that resist patriarchal containment. "Write yourself," she insists. "Your body must be heard. Only then will the immense resources of the unconscious spring forth" (Cixous 880).

Cixous argues that traditional literary language is inherently male, characterized by order, logic, and closure. In contrast, écriture féminine is fluid, nonlinear, emotive, and open-ended – an embodiment of female subjectivity and corporeality. This form of writing not only resists the symbolic order but also liberates the female voice from centuries of suppression. She writes, "Woman must write herself: must write about women and bring women to writing… by her own movement" (875).

For Cixous, literature becomes a revolutionary tool, a medium for transforming consciousness. Her notion of écriture féminine is not confined to biological women; rather, it is an ontological and political stance – a refusal to be scripted by patriarchal norms and an embrace of difference, fluidity, and multiplicity.

Synthesis and Impact

While Kristeva focuses on the linguistic and psychoanalytic underpinnings of subjectivity, Irigaray critiques philosophical essentialism and calls for symbolic renewal, and Cixous advocates for expressive liberation through writing. Together, these theorists advance a vision of feminism that engages with the unconscious, language, and desire as arenas of both subjection and potential emancipation. They shift the feminist project from representation to transformation, insisting that the way we speak, write, and conceptualize ourselves must change if society is to truly recognize sexual difference.

Despite their differences, all three thinkers challenge the linear, rational, and hierarchical models of thought that have historically marginalized women's experiences. Their theories have profoundly influenced literary studies, inspiring new readings of canonical texts and validating experimental forms of writing that center the body, fragmentation, and the unspeakable.

As Toril Moi notes, "French feminist theory… is not a homogenous doctrine but rather a series of interventions in the cultural and symbolic order" (*Sexual/Textual Politics* 9). These interventions have reshaped literary criticism, opening up avenues for reading and writing beyond the binary and engaging with the full complexity of gendered experience.

Écriture Féminine in Literary Practice

The concept of écriture *féminine* or "feminine writing," as proposed by Hélène Cixous, is not merely a call for women to write, but an invitation to radically transform the structures of language and literature that have historically silenced or misrepresented the feminine. Rooted in psychoanalytic theory and poststructuralist critique, écriture *féminine* challenges the logocentric, phallocentric norms of literary tradition and seeks to give space to bodily experience, multiplicity, desire, and affect. Cixous insists, "Woman must write herself: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies" (*The Laugh of the Medusa* 875). In this sense, écriture *féminine* is both a method and a political act – an act of reclaiming language, identity, and the symbolic space.

The Body and Language

A defining feature of écriture *féminine* is its connection to the female body. Cixous believes that the traditional literary canon reflects male experience and male structures of logic, coherence, and dominance, whereas feminine writing emerges from the bodily rhythms and sensual intuitions of the female subject. She writes, "It is by writing, from and toward women, and by taking up the challenge of speech which has been governed by the phallus, that woman will confirm woman in a place other than that which is reserved in and by the symbolic" (879). In literary terms, this translates into nonlinear, fragmented, poetic, and often experimental forms.

Literary Illustrations

Hélène Cixous's Own Work

Cixous's fiction and essays, particularly *The Book of Promethea* and *Inside*, embody écriture *féminine* through their stream-of-consciousness narration, lack of clear plot structure, and celebration of eroticism and maternal imagery. In *The Book of Promethea*, she uses first-person narration and poetic prose to explore same-sex love, female desire, and the creative process. The text resists the confines of genre, instead flowing between lyric, narrative, and philosophical registers. Cixous's narrator declares, "Writing is for you, for me, for us, for the other, a body in motion" (*The Book of Promethea* 72).

Marguerite Duras: A Case Study

Another exemplary figure in the application of écriture *féminine* is Marguerite Duras, whose novel *The Lover* (*L'Amant*, 1984) reflects many elements of Cixousian theory. The prose is sparse, elliptical, and sensuous. The narrative voice, a mix of memory and desire, oscillates between past and present, fragment and whole. Duras allows the body and emotion to guide the telling of the story, blurring the boundaries between autobiography and fiction. In one passage, the narrator remarks, "Very early in my life it was too late. It was already too late when I was eighteen. Between eighteen and twenty-five, I aged a hundred years" (Duras 9). This fragmented temporal movement reflects écriture *féminine*'s disruption of linear, male-dominated narrative progression.

Clarise Lispector: Writing the Feminine Unconscious

The Brazilian writer Clarice Lispector, though not directly associated with French feminism, is frequently cited in feminist literary theory for her stylistic kinship with écriture *féminine*. Her novel *The Passion According to G.H.* is marked by internal monologue, spiritual introspection, and a dissolution of the boundaries between self and other, language and silence. "I write as if to save somebody's life. Probably my own," Lispector once confessed—suggesting the urgency and embodiment Cixous advocates (Lispector, qtd. in Moser 15). The protagonist's voice in *The Passion According to G.H.* explores existential angst and bodily transformation in a form that is intimate, elliptical, and profoundly affective.

Language as Resistance

One of the most significant aspects of écriture *féminine* is that it does not offer a fixed style or set of techniques, but rather a fluid, ever-changing practice that resists being pinned down. It is performative, plural, and excessive. As Ann Rosalind Jones explains, "écriture *féminine* is not a language by women, but a language that embodies the rhythms, flows, and multiplicities of feminine experience" (Jones 362).

This has implications not only for women writers but also for feminist criticism. Texts by male authors, too, can be read through the lens of écriture *féminine* if they adopt non-binary, decentered, and corporeal ways of expression. Moreover, it creates space for marginalized voices – queer, trans, postcolonial, and subaltern experiences – to enter into literary discourse via language that defies the normative center.

Despite its transformative promise, écriture *féminine* has also faced critique, especially from Anglo-American feminists and postcolonial theorists, for its perceived essentialism—its tendency to equate "woman" with the female body and biological difference. Gayatri Chakravorty Spivak warns against adopting such universalist frameworks uncritically: "When a woman is asked to speak as a woman… she is asked to fill the place of the Other" (*In Other Worlds* 77). Similarly, bell hooks cautions against a feminism that excludes race and class: "No need to hear your voice when I can talk about you better than you can speak about yourself" (*Talking Back* 123).

Nevertheless, when understood not as biological determinism but as a call for multiplicity, openness, and subversion, écriture *féminine* remains a powerful mode for feminist literary practice and theory.

Psychoanalysis and Language in French Feminism

French feminism draws extensively from psychoanalytic theory, especially the works of Sigmund Freud, Jacques Lacan, and their reinterpretation by Julia Kristeva and Luce Irigaray. These thinkers delve into how language constructs the subject and how women are often positioned within a patriarchal symbolic order that marginalizes or excludes the feminine. The feminist engagement with psychoanalysis does not merely adopt its insights but reworks them to expose how language, desire, and identity are sexually coded and gendered. For French feminists, psychoanalysis is not just a clinical method but a hermeneutic tool for literary exploration and cultural critique.

The Symbolic Order and Lacanian Psychoanalysis

Jacques Lacan's notion of the symbolic order, governed by the Law of the Father, locates language as the site where subjectivity is formed. Entry into the symbolic through language marks the separation from the maternal body and the alignment with the phallocentric logic of culture and society. Lacan famously stated, "The unconscious is structured like a language" (Lacan 20), emphasizing that our desires, identities, and fantasies are mediated by a linguistic system that inherently privileges the masculine.

For French feminist theorists, this revelation posed both a problem and an opportunity. If language itself is structured by exclusion and repression of the feminine, how can women speak or write their own subjectivities? Hélène Cixous and Luce Irigaray responded by seeking alternative forms of expression, often rooted in pre-symbolic, bodily, or semiotic modes of signification.

Kristeva and the Semiotic

Julia Kristeva introduced a crucial distinction between the semiotic and the symbolic in her psychoanalytic theory. In her early work, especially *Revolution in Poetic Language*, Kristeva argues that the semiotic refers to the rhythmic, pre-Oedipal drives that emerge from the maternal body – sound, tone, rhythm, and movement – that precede structured language. She writes, "The semiotic is articulated by jouissance, an eroticism that transgresses the symbolic order of language and meaning" (Kristeva 80).

Kristeva locates the semiotic in poetry, music, and avant-garde literature—spaces where linguistic form is disrupted and nonlinear, emotive expression takes precedence. Writers such as Mallarmé, Lautréamont, Artaud, and later Clarice Lispector and Marguerite Duras are seen as articulating these subversive energies in their texts. For Kristeva, the semiotic does not replace the symbolic but exists in dialectical tension with it. Feminist writing, then, becomes a site where the semiotic can be reinscribed into the symbolic, allowing women to challenge and reshape the phallocentric structures of meaning.

Irigaray and Mimesis

Luce Irigaray, another key French feminist psychoanalyst, critiques the way women's subjectivity is effaced in patriarchal language and psychoanalysis itself. In *Speculum of the Other Woman*, she confronts Freud's theory of female sexuality, exposing how women are positioned as lack, defined only concerning male presence. Irigaray writes, "Woman has no sex, in the discourse that defines her; she is the sex that is not one" (*This Sex Which Is Not One* 26). This iconic phrase encapsulates her theory of sexual difference as something irreducible, plural, and fluid, resisting the binary logic of the symbolic.

Rather than reject language outright, Irigaray proposes a strategy of mimesis – a form of subversive mimicry where women repeat patriarchal discourses but in ways that expose their contradictions. By imitating and disrupting male-centered logic, women can destabilize the symbolic order from within. Her language is often poetic, metaphorical, and elliptical, embodying the nonlinear multiplicity of feminine expression.

Feminine Subjectivity and Desire

Psychoanalytic feminism in France reorients the notion of desire away from fixed, Oedipal structures toward a more fluid, libidinal economy. Cixous, Irigaray, and Kristeva all resist the Freudian view that female desire is secondary or derivative. Cixous, in *The Laugh of the Medusa,* urges women to "write the body," to express the unconscious drives, erotic forces, and maternal energies that patriarchal discourse represses. "There is always within her at least a little of that good mother's milk. She writes in white ink" (Cixous 881). This metaphor of "white ink" signifies both maternal nourishment and an alternative inscription that counters the masculinist tradition of writing.

The psychoanalytic framework thus becomes a critical lens for literature, enabling feminist theorists to analyze how language inscribes power and how literary texts can resist or reproduce these structures. Writers influenced by psychoanalytic feminism often employ techniques such as fragmentation, interior monologue, intertextuality, and bodily metaphors to create a space for the feminine within and beyond language.

French Feminism and the Body

At the heart of French feminist theory lies a profound and radical engagement with the female body, not merely as a biological or social construct but as a site of meaning, resistance, and inscription. For French feminists such as Hélène Cixous, Luce Irigaray, and Julia Kristeva, the body is not merely what patriarchy seeks to control, silence, or objectify; it is also what feminism can reclaim, re-signify, and liberate through language, writing, and desire. Unlike

Anglo-American feminism, which often emphasized social constructionism, French feminism privileges a philosophical and psychoanalytic inquiry into how the body mediates identity, sexuality, and subjectivity.

Writing the Body: Cixous and the Liberation of Expression

Hélène Cixous's influential essay *The Laugh of the Medusa* (1975) marked a turning point in feminist discourse by calling women to "write the body" – écriture féminine – as a revolutionary act. She argues that patriarchal culture has long silenced the female body, representing it either as an absence or as a fetishized object. Cixous writes:

> "Woman must write herself: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies" (Cixous 875).

The call to write through the body is not a metaphor but a challenge to the linguistic and symbolic systems that exclude or distort female subjectivity. For Cixous, the body is the source of creativity, difference, and jouissance – a kind of libidinal energy that resists patriarchal containment. Her theory has inspired literary practices that seek to dismantle linearity, coherence, and rational logic in favor of fragmented, passionate, and embodied texts.

Irigaray and the Mimetic Body

In Luce Irigaray's work, the female body emerges not only as a site of desire and multiplicity but also as a theoretical model for difference. In her seminal book *This Sex Which Is Not One*, Irigaray critiques the reduction of woman to a lack in Freudian and Lacanian psychoanalysis and proposes a new understanding of female sexuality as plural and non-hierarchical:

> "Woman has sex organs more or less everywhere... she is not one. She is multiple." (Irigaray 28).

This multiplicity, grounded in the anatomical and symbolic reality of the female body, challenges the phallocentric model that sees identity as unified and centered around the male organ (the phallus). Irigaray envisions a feminine subjectivity that is not built on opposition but on fluidity, relationality, and difference – qualities she associates with the maternal, the erotic, and the corporeal.

Her strategy of mimesis involves mimicking patriarchal discourse in exaggerated ways to expose its assumptions and limitations. Irigaray's use of poetic, nonlinear language in her theoretical texts parallels her vision of a corporeal epistemology – a knowledge that flows from the body rather than abstract reasoning.

Kristeva and the Abject Body

Julia Kristeva's contributions to feminist theory, particularly her concept of abjection, offer another lens through which to examine the female body. In *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Kristeva explores how the body, especially the maternal and abject body, is cast out of the symbolic order to preserve the boundaries of subjectivity and society.

> "The abject has only one quality of the object – that of being opposed to I. If the object, through its opposition, settles me within the fragile texture of a desire for meaning, which, as a matter of fact, makes me cease to exist as a subject in order to become a sign, then the abject, on the contrary, is what disturbs identity, system, order" (Kristeva 1–2).

Kristeva sees the maternal body, associated with fluids, waste, and decay, as that which the subject must expel to enter the symbolic (language and culture). Yet the abject constantly threatens to return, creating anxiety and horror. In literature, this is evident in gothic, grotesque, and surrealist representations of the body, often used by women writers to destabilize normative representations of femininity.

Literary Explorations of the Feminine Body

French feminist theory's emphasis on the body has significantly influenced women's writing in France and beyond. Writers such as Marguerite Duras, Annie Ernaux, and Marie Darrieussecq use experimental techniques to portray female experience through corporeal consciousness, focusing on menstruation, pregnancy, aging, desire, and illness as central themes of womanhood.

For instance, Duras's *The Lover* (1984) merges sensuality and fragmentation to represent the narrator's memory and bodily experience of young love. Ernaux's *The Happening* (2000) provides an unflinching narrative of abortion and bodily autonomy. These texts engage with feminist theory by refusing to abstract the female experience, instead grounding it in physical sensation, affect, and memory.

French feminism's deep engagement with the body transforms it from a passive object of the male gaze into a dynamic source of knowledge, resistance, and creativity. By reclaiming the body as a site of writing, theorizing, and living, French feminists challenge the dichotomies of mind/body, subject/object, and masculine/feminine that structure Western thought. Their work urges literary criticism to recognize corporeal epistemologies – modes of knowing and being that emerge through embodied experience – and to reevaluate how bodies are written, read, and resisted in literature.

Challenges and Critiques of French Feminism

While French feminism has offered powerful tools to reimagine language, desire, subjectivity, and the body, it has also faced significant critiques – from within feminist circles and across broader theoretical terrains. Critics have pointed out its Eurocentrism, essentialism, and lack of intersectionality, especially about race, class, colonial history, and non-Western experiences. These critiques urge a more inclusive and politically responsive feminism that accounts for the diverse material conditions and subjectivities of women across different geographies and cultures.

Essentialism and the Universal "Woman"

One of the most enduring critiques of French feminism, particularly the theories of Cixous, Irigaray, and early Kristeva, is their tendency toward essentialism. The emphasis on a distinct, often idealized feminine essence, frequently tied to the female body, has been seen as problematic. For instance, Irigaray's assertion that "woman is fluid, multiple, and maternal" (Irigaray 28) can risk reinforcing biological determinism, even while attempting to subvert phallocentrism.

Toril Moi, a prominent feminist critic, challenges this move in her influential book *Sexual/ Textual Politics*. She argues:

> "To posit a feminine writing that stems from the body is not necessarily to subvert patriarchy; it may simply replace one essentialist model with another" (Moi 13).

Moi urges feminist theory to move beyond metaphysical ideas of the feminine and to engage with material, historical, and political dimensions of gendered experience.

Lack of Intersectionality

French feminist theory has also been critiqued for its failure to incorporate intersectional frameworks – an approach that considers how multiple identities (such as race, class, sexuality, and nationality) intersect to shape women's experiences. Black and postcolonial feminists have pointed out that much of French feminism was developed from the standpoint of white, bourgeois, metropolitan women, thereby excluding the voices and struggles of marginalized groups.

Chandra Talpade Mohanty, in her seminal essay "Under Western Eyes," critiques Western feminisms—including French strands – for universalizing the category of "woman" and for overlooking the specific historical and cultural conditions of Third World women:

> "The homogeneity of women as a group is assumed, resulting in an image of the 'average Third World woman' as ignorant, poor, uneducated, tradition-bound, domestic, family-oriented, and victimized" (Mohanty 337).

Such critiques call for a feminism that is decolonial, pluralistic, and attentive to global power dynamics – something French feminism has historically struggled to integrate.

Linguistic Obscurity and Elitism

Another critique, especially from Anglo-American feminists, concerns the opaque and abstract style of many French feminist theorists. The dense, poetic, or elliptical language used by Irigaray and Cixous, while intentionally disruptive of phallocentric discourse, is sometimes seen as inaccessible, limiting its reach beyond academic circles. Judith Butler notes in *Gender Trouble* that the complexity of French feminist language can inadvertently replicate the exclusivity of patriarchal discourse: "The effort to articulate the feminine in a style that resists logocentrism may itself become so encoded as to restrict feminist intervention to those who are already versed in a certain intellectual tradition" (Butler xxiv). Thus, while the style serves a theoretical purpose, it may alienate readers or activists seeking clarity and political applicability.

Tensions with Materialist and Socialist Feminism

French feminism's emphasis on psychoanalysis and linguistic theory also drew criticism from materialist and Marxist feminists, who argued that such approaches neglect the material conditions of women's oppression, such as labor, economics, and institutional structures. While Cixous and Irigaray focus on language and symbolic systems, critics point out that patriarchy also operates through wages, laws, domestic labor, and reproductive rights, which

cannot be theorized solely through language. Christine Delphy, a French materialist feminist, critiques psychoanalytic feminism for "mystifying" women's oppression by retreating into symbolic systems rather than confronting social and economic realities. She insists on a political feminism that prioritizes real-world inequalities and structures of domination.

Responses and Revisions

In response to these critiques, later French feminists and cultural theorists, including Julia Kristeva, have sought to revise and nuance their positions. Kristeva, for instance, gradually moved away from essentialist notions of the maternal and explored more multidimensional concepts of identity, engaging with migrant subjectivities, cultural hybridity, and ethical responsibility in her later work. Moreover, contemporary feminist theorists have engaged in cross-cultural dialogues that bring together French feminism with postcolonial, queer, and intersectional perspectives, attempting to retain its insights while overcoming its blind spots. The challenges to French feminism – while significant – do not diminish its critical contributions to feminist thought and literary theory. Rather, these critiques push the field toward greater inclusivity, reflexivity, and political engagement. French feminism's strength lies in its theoretical daring and its commitment to reimagining the feminine in language, literature, and subjectivity. However, for its full potential to be realized, it must engage with the plural, intersectional realities of gender and power in the global context.

Conclusion

French feminism, in its richness and complexity, has significantly reshaped modern feminist theory and literary criticism by foregrounding language, psychoanalysis, embodiment, and sexual difference. Through the pioneering work of theorists like Hélène Cixous, Luce Irigaray, and Julia Kristeva, French feminism has opened new discursive spaces where the female subject can resist patriarchal containment and articulate her experiences through écriture féminine, poetic language, and corporeal knowledge. These interventions have not only redefined how women write and are written in literature but have also exposed the limitations of logocentric, phallocentric traditions in Western thought. Yet, as this paper has shown, French feminism is not without its theoretical and political limitations. It has been critiqued for essentializing femininity, for its limited engagement with intersectionality, and for often being detached from materialist concerns such as race, class, labor, and colonial histories. Critics like Toril Moi, Chandra Talpade Mohanty, and Christine Delphy have productively challenged these shortcomings, calling for a more grounded and inclusive feminism – one that speaks not only to the metaphysical or psychoanalytic, but also to the real and the political.

Despite these critiques, the literary legacy of French feminism remains influential. Its focus on the multiplicity of the feminine voice, the transgressive body, and the possibilities of non-linear narrative continues to inspire feminist writers, scholars, and activists around the world. The challenge today is to build upon the theoretical innovations of French feminism while remaining responsive to global, intersectional, and decolonial concerns. As feminism evolves in the 21st century, the insights of French thinkers remain essential, so long as they are recontextualized in dialogue with diverse epistemologies and lived experiences. In literary studies, French feminism compels critics and readers alike to rethink

representation, authorship, and subjectivity from new vantage points. Whether through the experimental prose of Marguerite Duras, the autobiographical minimalism of Annie Ernaux, or the intertextual poetics of contemporary feminist authors, the legacy of écriture féminine endures. Ultimately, French feminism has not only redefined how women write but also how literature itself is conceived – as a space where the body speaks, language subverts, and difference flourishes.

Works Cited

1. Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
2. Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976, pp. 875–893. JSTOR, https://doi.org/10.2307/3173239.
3. ---. *The Book of Promethea*. Translated by Betsy Wing, U of Nebraska P, 1991.
4. Delphy, Christine. "The Invention of French Feminism: An Essential Move." *Yale French Studies*, no. 97, 2000, pp. 168–198. JSTOR, https://doi.org/10.2307/2930608.
5. Duras, Marguerite. *The Lover*. Translated by Barbara Bray, Pantheon Books, 1985.
6. hooks, bell. *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. South End Press, 1989.
7. Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Translated by Gillian C. Gill, Cornell UP, 1985.
8. ---. *This Sex Which Is Not One*. Translated by Catherine Porter and Carolyn Burke, Cornell UP, 1985.
9. Jones, Ann Rosalind. "Writing the Body: Toward an Understanding of *L'Écriture Féminine*." *Feminist Studies*, vol. 7, no. 2, 1981, pp. 247–263. JSTOR, https://doi.org/10.2307/3177749.
10. Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez, Columbia UP, 1982.
11. ---. *Revolution in Poetic Language*. Translated by Margaret Waller, Columbia UP, 1984.
12. Lacan, Jacques. Écrits*: A Selection*. Translated by Alan Sheridan, Norton, 1977.
13. Lispector, Clarice. *The Passion According to G.H.* Translated by Ronald W. Sousa, U of Minnesota P, 1988.
14. Mohanty, Chandra Talpade. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses." *Feminist Review*, no. 30, 1988, pp. 61–88. JSTOR, https://doi.org/10.2307/1395054.
15. Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Routledge, 2002.
16. Moser, Benjamin. *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*. Oxford UP, 2009.
17. Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Routledge, 1988.

Fun, Frolics and Freedom: Lonely Adolescence in Phanishwar Nath Renu's 'Azad Parinde'

Bindu Singh

Abstract

Phanishwar Nath Renu's[1] "Azad Parinde"[2] plays out a day in the lives of two semi-orphan adolescent boys grappling with poverty and domestic violence. The story follows their aimless wanderings in the streets seeking a sense of freedom, excitement and adventure. Through a series of episodes, the narrative reveals their innocent and often precocious experiences, including their dreams of escape, encounters with violence, and moments of playful mischief. It informs the reader with the issues of child neglect and juvenile delinquency and probes the underlying causes behind it.

Keywords: Child neglect, loneliness and juvenile delinquency.

Introduction

Readers of Hindi literature know Phanishwar Nath Renu more prominently for his novel *Maila Aanchal* (The Soiled Border) published in the year 1954. He was born in a small township Purnia in western Bihar, also known as a part of Mithila. His emergence in the field of Indian literature made him a popular writer in the Hindi belt and his comprehensive invocation of rural and semi urban India placed him in the company of his predecessors, Saratchandra and Premchand. Being a keen observer of his native milieu in West Bihar, the ongoing transformations in the cultural history of post independent India at large are astutely registered in his novels and short stories: Nirmal Verma calls him the saint-writer of contemporary Hindi literature. He explains that the word saint in this reference has been used in its most primary sense:

> "a person who does not consider anything in the world to be despicable or detestable- who finds purity and beauty and wonder in every living thing-not because he does not see its emanating ugliness, injustice, darkness and tears, but recognises the boundless vitality that is inherent within it, does not separate the swamp from the lotus, recognises the mysterious and essential relationship between the two. The real meaning of beauty is not to enjoy beautiful things, but to recognise the mutual, universal, divine relationship of things in a deeper sense– hence there is an infinite courage, wisdom and humility hidden in it. In this sense every saint is a poet in his insight and every poet is a saint in his creative work" ...[3]

His fictional canvas draws characters from every segment, caste, class and gender; very young and old of the society and they are given the dialect/ speeches, and demeanor that chime in with their background. Researchers and readers of Renu however have not paid adequate attention to his vibrant portrayal of children and early adolescence. It is indeed remarkable that in several of his short fiction, children's presence adds richly to the semblance of lived reality. The story 'Azad Parinde' (Unfettered Birds) is a classic example of one such story.

Set in the early 20th century of a small town in Bihar, this short story depicts a day in the life of two boys– Haribolwa and Sudarsan, who meet by chance on that day and bond as if for life. They decide to leave their home and live a life of vagabond. Without a home to call their own, these children have no choice but to let fate lead them into a life of uncertainty. Written with acute awareness, this story turns into an intimate record of the lonely heart of two destitute children in particular and children in general, much like a sociological record that raises serious issues, especially about the subject of child labor. The narration vacillates between comic and tragic moments and almost like cinematic panning of characters, readers enter the world of two boys, Haribolwa and Sudarsan. As such their age is not given but one may assume through his nuanced narration that Haribolwa is younger than Sudarsan who appears to be more mature and must be in his adolescent growing years of about twelve or thirteen years. This story is structured as a picaresque bildungsroman, built in vivid episodes. Each episode captures the fleeting attention span of a child, who immerses in one play until another catches their fancy. As the narrative opens, we meet Haribolwa, a lonely child of unknown parentage, wandering aimlessly. He clings to the footboard of a baggi-cart, and when the driver curses him, he gets down but abuses him as well.

> Harbolwa jumped down giggling and before entering the nearby alley hurled an expletive– Saaley! You, husband of a whore.
>
> Just two days before Harbolwa had learned this new expletive. Bhujanghe, the trolley man, and Halman, the vegetable vendor got into a squabble the other day when Bhujanghe used a vulgar expletive regarding Halman's sister. Fuming Halman shoved him hard and pounced upon his chest, "Now tell! *Saaley*! You whore's husband... " (p.58)

Children who lack proper care at home often wander aimlessly, with the streets becoming their primary environment for learning. In this context, they pick up and use words and expletives without fully understanding their meanings. Instead, they learn these terms through observation and inference, recognizing them as expressions of anger or frustration used by adults. This learning process is largely based on imitation and rote repetition, where children replicate the behaviors and language of the adults around them without grasping their deeper significance. Albert Bandura's social learning theory explains how behaviors are shaped by the environment. Bandura noted, "The most potent source of the transmission of aggression is through observational learning."[4] Haribolwa's use of aggressive language, such as the expletives he picks up, directly results from observing similar language used by adults in conflict. This incident shows that children learn to imitate aggressive behaviors by observing others.[5]One infers that Haribolwa comes from a poor lower-middle-class family, where he is largely neglected. He is free to roam and loiter around without much concern from home. He doesn't go to school, possibly because his family can't afford the fees. Haribolwa's behavior, shaped by neglect and a chaotic environment, highlights how his surroundings influence his actions. This situation exemplifies how behavior is more a result of the social environment than an innate tendency.[6]

Haribolwa then enters an alley where a girls' school is located and notices children his age playing mischief, tying a broken can to a donkey's tail. He readily befriends these unknown children by offering a hook-up wire to tie the can. It strikes the reader that he has tasted the 'lure of the streets - the sense of freedom, excitement and adventure that the streets offered'. And now his future appears bleak as Sanju Rao notes – Once a child learns to roam the

street freely, to beg and to labour for survival, he can turn truant, beggar, even a thief by mere habit - an artful dodger for life[7].

Children's Culture of Community

Renu shows how children are immensely influenced by their surrounding communal culture. Haribolwa is now growing street-smart, mingling with groups of unfamiliar children. Here he befriends Sudarson, another child from a broken home. Like Haribolwa, Sudarsan doesn't go to school and is forced to work in any place that pays well. He recounts his work at a notebook shop, where rotting gum is used to glue pages, describing the place with vivid disgust: "the stench of rotting gum will make your head explode." This situation reflects a broader issue in India, which has the highest number of child laborers globally. Most of these children work in the unregulated, unorganized sector, where authorities have little oversight, and they are often subjected to unhealthy and hazardous conditions.

Sudarsan not only hates his work but also hates going home. On a holiday, he prefers to roam the streets. When his father spots him, he screams and abuses him:

> "Why? You swine! It's already 12 o'clock, and you are on the road, loafing around.?"
>
> "It's not a work day at the shop," he replied.
>
> "If it's a holiday, why won't you go home until now? *Ssaley*, one day I'm surely going to flay your skin, black and blue. Leave, leave at once!"(p.59-60)

Readers now know why Sudarsan hates his home. From the context, it can be inferred that Sudarson comes from a violent home and he is regularly beaten by his stepfather. Seeking relief from his harsh reality, Sudarson decides to join Haribolwa, who is heading to visit his mother's sister house. Children often live in the moment, chasing adventures and temporary escapes from their grim circumstances.

Absent – Mother and Child

Although the mother figure is not directly present in the narrative, she is subtly alluded to through Sudarsan's and Haribolwa's telling. When Haribolwa and Sudarson first meet, Sudarson reveals details about his family. Children, natural storytellers, often weave their tales around their mothers, and Sudarson's narrative is no exception. He initially mentions that his mother is a stepmother but then corrects himself, revealing that his father is actually a stepfather. He explains that when his real father died, his mother was coerced into this marriage:

> Sudarsan told him that he has a stepmother, she dotes on him. His father however is a butcher, actually his father is a stepfather. "Do you get what I mean? When my real father died, this father tricked my mother into coming over to his house one day, shut the door, and forcibly applied sindoor on her (vermillion, a red mark, put in the parting of hair, a sign of the married status of Hindu women). Ma began crying. But what good is it to cry? When someone puts *sindoor* on you, you are deemed married. My mother finally agreed only on the condition that he would treat her son Sudarsan as his own, "otherwise, I will not be your wife. (p.59)

Sudarsan's story informs us about the mother's difficult circumstances. One understands that widows who are illiterate and do not have any financial support and are left with no other

means but to marry again. But children from previous marriages are never accepted and roughed up to the extent that they feel abandoned and run away from homes. Even though Sudarson is made to work as a laborer, his payments are taken away by his stepfather and yet he is frequently beaten by him. Such cruelty can be distressing for many children. At times it can lead to severe psychological effects that can impact their behavior and turn them to the world of crime.[8]

Play of Innocence and Experience

The narrative's strength lies in its skillful blending of serious and comic moments. Renu masterfully ensures that readers don't dwell too long on the hardships faced by these children. Just when the mood might turn somber, Renu introduces light-hearted scenes. As the two children proceed in the direction of Haribolwa's *mausi*'s house, they encounter a broken tap and stop to bathe. Sudarson splashes around playfully, while Haribolwa seizes the moment to clean his pants, conveniently pulling out a bar of soap from his pocket. It seems Haribolwa always carries his essentials along with other favorite items stuffed in his pockets. When a group of neighborhood boys confronts them and tries to intimidate them for bathing naked, Haribolwa quickly puts his half-dried pants back on. However, Sundarson remains unfazed because he recognizes their leader and knows a secret about him:

> "Aren't you Dafali?" Sudarsan inquired.
>
> When called by his name, Dafali's pygmy hair stood up on his head. His pupils dilated. He said, "You... you, where do you live? What's your name... How did you get my name?"
>
> "Didn't your mother take you to Hakim's medicine shop the other day?" Sudarsan queried.
>
> Dafali's mouth widened in surprise. "Yes!" he exclaimed.
>
> Sudarsan giggled once more.
>
> "Arrey, he is known to me," Dafali told his boys and he and his companions vanished into the alley.
>
> "You know, he's grown so big and still pees on the bed!" Sudarsan said.
>
> "That's why the rascal ran away," Harbolwa chuckled. (p.61)

The narrative's interplay of humor and seriousness continues as Haribolwa and Sudarsan visit Haribolwa's *mausi*'s home, only to be met with disapproval. Her home, described as a pitiable shack with only a curtain for privacy, is hardly welcoming. When the children try to enter without notice, Haribolwa's mausi emerges angrily, scolding him for associating with a stranger like Sudarsan. Confused, Haribolwa doesn't understand her reaction. On their way back, Sudarsan asks, "*Yaar*, who was sitting inside the shack? "Is he your uncle?" When Haribolwa replies that his uncle lives elsewhere, Sudarsan questions, "Then who was the man in the red shirt... That's why your *mausi* hurriedly rushed out blocking the entry in a sudden gush of fury." Haribolwa is quiet, not really making sense of the situation. Sundarson, in jest, tells him, "Your aunt is a shameless whore." Sudarsan's comment leaves Haribolwa deeply embarrassed, as if his own private secret had been exposed. Sudarsan's laughter only increased Haribolwa's discomfort. This situation underscores a larger reality: children often mature prematurely when they are exposed to adult behaviors and sexualities in confined living spaces. Often, they witness and become aware of aspects of adult life earlier than they should. Sudarsan, who is more attuned to these realities, understands this

well, but Haribolwa, who had been relatively innocent in such matters, is now confronted with this side of reality.

Uncertain fate

Both children are grappling with loneliness and find solace in each other's company. On their way back, Sudarsan expresses a desire to visit Haribolwa's home, but Haribolwa declines, worried that his mother would curse them. Sudarsan, feeling a deep connection with Haribolwa, is reluctant to return to his own home where he fears to be beaten badly. He suggests that they both work at a snack company, which not only offers good pay but they will be allowed to watch movies for free at the cinema hall where they would sell the snacks. This idea excites Haribolwa, who opens up about his own fears, mentioning his apprehension about his father—or possibly a stepfather. In this vulnerable moment, Sudarsan becomes a lifeline for Haribolwa. He views Sudarsan as his sole confidant, the one person who understands his isolation. Holding Sudarsan's hand tightly, Haribolwa admits, "I'm scared, though..."Sudarsan responds with reassurance, "Scared of what?"Haribolwa reveals his fear of his father, prompting Sudarsan to offer comfort: "Arrey! Once we join the company then the fathers would be seen. Hey! Look, then—everyone yours and mine—father, mother, uncle, and aunt would pamper you and me. Understand?"

As readers, we sense the children are not just moving from one danger to another, but stepping into something even more perilous. The narrative goes beyond the simple meeting of two friends; it invites us to question whether they will ever truly break free. We are drawn into their world, sharing their dreams of selling pakoras and watching movies, yet the question lingers; can they escape their parents' oppressive grip? Their hopes for a better future hinge on securing a job at the snack company, but there is a problem—they need a guarantor. With no one trustworthy at home, Sudarsan thinks of Amjad Mistry, a local goon who might help them. However, the cost of Mistry's assistance is uncertain and fraught with risk; he could exploit them or pull them into illegal activities. The uncertainty is palpable—will they fall into Mistry's schemes? If they can't find a way out, they might be forced to run away from their homes. Nirmal Verma astutely comments on Renu's art of giving dramatic magnificence to ordinary events that weaves grim truths that reveals the aspirations and inconsistencies of his fictive characters. Indeed, Renu is not just an artist but a creator, 'who fully immerses the readers in his fictive worlds partaking their pains, pleasure and simple joys as if these characters were made of flesh and blood blemishing the illusion of art and makes us forget that we are reading.'[9]"As readers, we vividly imagine their difficult lives and find ourselves reflecting on the lonely adolescents loitering around us, unnoticed.

References

1. Phanishwar Nath Renu is known most significantly for his novel *Maila Aanchal* (The Soiled Border), an acknowledged classic of modern India. He has also written numerous stories.

2. Renu's short story 'Azad Parinde' published in *Pratinidhi Kahaniyan* (Representative stories), a collection of 13 stories. This article is based on Vanashree and Bindu Singh's translation of the story, 'Azad Parinde' (2023, pp. 58–64), published in *Indian Literature* (journal of the Sahitya Akademi).

3. Nirmal Verma is a well-known writer of Hindi Fiction. Vema's perspectives on Renu are drawn from his essay collection on writers and artist's *Sarjan path key Sahyatri* (2017, pp. 57-73). The excerpt has been translated by me.

4. Bandura, A. (1977). *Social Learning Theory.* Prentice-Hall. pp. 79-82.

5. Bandura, A. (1986). *Social Foundations of Thought and Action: A Social Cognitive Theory.* Prentice-Hall. pp. 209-210.

6. Bandura, A. (1999). *A Reciprocal Determinism Model of Behavior.* In *Social Foundations of Thought and Action: A Social Cognitive Theory.* Prentice-Hall. pp. 186-188.

7. See https://economictimes.indiatimes.com/once-a-child-learns-to-roam-the-street-freely-he-can-turn-beggar-or-a-thief-by-habit/articleshow/17274998.cms?from=mdr

8. In a recent Bareilly case where an individual, traumatized by his stepmother's abuse, later became a serial killer targeting women of her age. See https://english.varthabharati.in/india/suspect-arrested-in-bareilly-serial-killings-confesses-to-six-murders

9. See Nirmal Verma's reflections on Renu in his essay collection on writers and artist's *Sarjan path key Sahyatri* (2017, pp. 57-73).

Realism and Its Philosophical Challenges

Rahul Kumar Maurya

Abstract

This paper will embark upon the study of realism and the challenges that it poses to have legitimate epistemic access to reality. We shall explore how realism (metaphysical realism) invites skepticism and ceases the possibility of knowing the reality. The traditional divide between mind and world has carved out a permanent separation between mind and world. This metaphysical divide between mind and world has made the world or reality epistemically far away from cognizing it indubitably. This paper will also explore Putnam's response to this challenge in the form of internal realism.

Keywords: Metaphysical Realism, Global Skepticism, Internal Realism, Mind and World, Truth and Justification.

Introduction

Descartes is known as the father of modern philosophy and he is also credited for the divide between mind and world for the first time in the history of western philosophy. With this divide between mind and world arises the question of reality or the world existing independently of mind. Now the mind is no longer part of the world but mind, as metaphysical realist believes, acquired the role of epistemic or cognitive agency and believed to be the knower of reality as it exists. Let me now explain what is metaphysical realism. What does it stand for? Metaphysical realism claims that the external objects, properties and the relations of these objects with which they entered the world exist independently of human mind or any human perspective to understand them. It also claims that *truth* is something that exist prior to knowledge of it. Kant has also talked about the noumena/phenomena distinction, for him, phenomenon is something that human can know or whatever we can know is phenomenal knowledge and the noumenal reality in itself is never available to human mind. It is always epistemically unapproachable.

In the contemporary analytic philosophy, philosophers have attempted to make certain responses to the challenges of metaphysical realism and tried to save a certain form of realism as against metaphysical realism. Michael Dummett argued for anti-realism whereas Hilary Putnam argued for internal realism against the metaphysical realism. In this paper we shall examine Putnam's internal realism and its arguments about how does it save an epistemological access to the reality with human face. The internal realism advocated by Putnam has brought out reality within the reach of human cognitive faculty and saves the future of ongoing philosophical journey in the form of epistemology, the robust domain of philosophy. For internal realism, there is no strict schism between mind and world, what Putnam says that mind and world jointly makes the mind and the world.[1] The world or external objects get available to our cognitive faculty when we apply one or the other sort

1. Putnam (1981), p. xi.

of conceptual schemes. Since the conceptual schemes are internal to our mind/language we can easily map what matches what.

Metaphysical Realism

As we discussed above the metaphysical realism came into existence with the clear divide between mind and world, world got permanently estranged from mind and yet metaphysical realist believe that the world can be known as it is. However, it becomes legitimate to ask whether knowing of the external world as it exists is possible at all. What exists independently of human mind or human perspective is the world from the 'God's eye view-point'[2] or a 'view from nowhere'[3]. This view claims that reality can expose its internal structure and nature to the human mind. But it is obviously clear that for the human mind getting the reality from God's eye view point is impossible given the the metaphysical framework of reality. Epistemology is concerned with the procedure and methods about knowing the things. And knowledge of things involves *truth*, that is to say, epistemology is concerned with *truth* and 'knowing of *truth*'. For the metaphysical realist, *truth* is metaphysical but the question is whether we can know the metaphysical truth or not. For Putnam, the world is ontologically dependent on us, that is to say, the structure of the world, objects in the world and the properties of the objects are dependent on human mind. Thus, *truth* becomes radically non-epistemic or one can say that *truth* lies beyond our cognitive ability under metaphysical realism.[4]

The metaphysical realism necessarily invites skepticism. So what does skepticism say and where does it emanate from. I shall discuss two major representative philosophers of skepticism of different kinds, one is a rationalist philosopher, Descartes and the other is an empiricist philosopher, Hume. Descartes happened to be methodological skeptic who wished to establish distinct, clear and certain knowledge, aiming to theoretically eliminate the skepticism from the domain of knowledge. To this effect he resorted to the device of a priori proofs. Since is the one who divided mind and world into separate substances, he also subscribed metaphysical realism about the existence of external world and the knowledge of it with certainty. Descartes was also aware of the difficulty of facilitating the knowledge of metaphysical reality without fail. Therefore he attempted to drive away the possibility of being mistaken or wrong in knowing the reality. This has been done on the basis of a priori proofs for non-deceiving God who saves us from falling into illusory trap created by the deceiving demon. Descartes has seemingly achieved the certainty in affirming our beliefs about the world by dispelling the deceiving demon. There is apparently corresponding relation between beliefs about the world and the world as such. Many contemporary philosophers found out it very difficult and problematic, hence, they challenged the possibility of knowledge within the scope of metaphysical realism. John Heil, in his paper 'Skepticism and Realism', has explained it very well,

> ... the Cartesian strategy – involving a priori proof of non-deceiving God – enables me to achieve certainty, that if I am certain that p, then p. But this evidently leaves the original skeptical worry untouched. This suggests that it is misleading to regard skepticism as a straightforward demand for proof or certainty. A skeptic is not someone with exacting

2. Ibid. p. 49.
3. Nagel (1986).
4. Putnam (1981), pp. 49–50.

> epistemic standards. Rather, skepticism makes salient the consequences of our adopting a certain picture of the world and our place in it. If that picture is inevitable, so is the skeptical challenge.[5]

John Heil argues against the Cartesian strategy to counter the charges of skepticism. For him, Descartes believes that being certain in knowing that p makes that p is incorrect and a misplaced reasoning. The challenge from skepticism is not about whether you are certain about p or not but rather it becomes inevitable depending upon the picture of the world one has embraced. So if we embrace metaphysical framework of the world so comes the skepticism. Metaphysical realism and skepticism are the two sides of the same coin, with one comes another.

Unlike Descartes, Hume became skeptic with regard to the legitimate knowledge of the external objects and their properties with which they exist in the world. He did not attempt to resolve the skeptic challenge to the external world rather he remained satisfied by accepting the world in practical life without any doubt. Hume being an empiricist, to its logical end, has critiqued Locke and Berkeley for their defence of material and immaterial existence respectively. His epistemology is directly associated with human psychology, therein, he finds the basic elements of constitutive of knowledge[6]. Hume says that we have access only to the impressions and the impressions of reflections and among these impressions the first kind of impressions arise from the unknown sources and the second kind of impressions arise from the selection of first kind of impressions.[7] It is very clear that for Hume, knowledge in the form of ideas arising in the mind have no external sources known. Hence, his logical conclusion about the external reality is that we do not know whether it exists or not. Though, Hume infers such conclusion from the scope of the empiricist epistemological perspective, however, there also lies the assumption of metaphysical realism about the external world too, though, Hume may not be aware of it. The external world is not knowable in Humean framework because the world epistemically fall beyond the reach of human mind or the epistemological tools and procedures. It could have been very possible to have knowledge of the world had he been able to lower the standard of reality to what Putnam calls internal realism.

Skepticism and Putnam's Internal Realism

After we examined the arguments of metaphysical realism and the form of skepticism bound with it, now we shall see whether skepticism in all its variants are defensible or not. In the history of philosophy skepticism has reinvented itself against the battery of indefensible attacks. The skepticism is also divided into global skepticism and academic skepticism or weaker version of skepticism. The global skepticism says that nothing can be known except the thesis that "nothing can be known". This position of global skepticism is clearly a self-contradictory argument. If nothing can be known then even the statement "nothing can be known" can also not be known. It is self refuting. Hence, the global skepticism cannot survive and moderate skepticism is false. There are some philosophers who advocated academic version of skepticism or softened version of skepticism after global skepticism has disastrously failed.

5. Heil (1998), p. 57.
6. Ayer (2000), p. 9.
7. Hume (1739), p. 51.

Academic skepticism is a global skepticism in disguise. Its purpose is to save global skepticism only through different arguments. They are saying that nothing can be known except their own thesis "nothing can be known". It is a blatant attempt to defend global skepticism by trimming down his position to a moderate skepticism. It only tries to prove the thesis of global skepticism by any means. Alan Musgrave says,

> ... if one thing can somehow be known, then why cannot other things be known in a similar way? ... (But) if anything else can be known, then academic scepticism is false (for it says that only academic skepticism can be known), and being false it cannot be known either (for we cannot know falsehood).[8]

Those who are defending academic skepticism are using the argument in a manner one throws the ladder after he has climbed to the desired place. In the same modest spirit, the staunch skeptic Hume persuaded that doubting which is so disastrous in theory, is a mere philosophical argument not to be taken seriously in practice.[9] The point we are trying to make is that global skepticism or any kind of moderate skepticism cannot sustain its existence against the attacks from the epistemological arguments and the devices from the logic. However, as we have mentioned above in case of Descartes that skepticism is bound to boomerang to the picture of the world and that is metaphysical realism. In every other cases of skepticism or doubting leads to get more tenable and sustained position of knowledge and such doubting skeptics are friend and not a foe as Chhanda Gupta writes,

> It is what human enquiry caught up in the cross current of despair and hope encounters, finds frustrating, and still takes up as a challenge to be overcome in its arduous task of seeking something that would be considered 'sufficiently evident'. More the doubter doubts, the greater would be the effort to secure adequate grounds for stable, sufficiently evident beliefs, the cherished desiderata of our cognitive enterprise. Such a doubting skeptic is a friend not a foe of the knower.[10]

Now we shall examine Putnam's internal realism and will see how it can be a better argued position against metaphysical realism and skepticism. Putnam's internal realism seems to be promising not only to dispel the skepticism but also saves realism with a human face. Putnam argues against the argument Descartes has offered in the form of deceiving demon. He says that the deceiving demon argument is false, it does not establish the skepticism. Now it has come out clearly that the problem of skepticism which Descartes was trying to address is not an epistemological rather it is a metaphysical. Putnam's argument against global skepticism is founded on the assumption that one cannot make any legitimate reference to anything unless one finds himself in a causal connection with the environment or things.[11]

Putnam uses his famous thought experiment to refute the skeptic argument. He says that suppose there is evil scientist who has taken human brains and placed it in a vat filled with life saving nutrients. Now the nerve endings of this brains are attached to a powerful computer which is capable of providing simulations to to the brains in a vat according to its information already programmed in the computer. Suppose this computer is supplying varying information to the brains in terms of linguistically and grammatically correct sentences and the brain may feel as if he is drinking a tea in the morning or reading a news paper in the

8. Musgrave (1993), p. 20. (As quoted by Chhanda Gupta in her *Realism versus Realism, p. 88.*)
9. Hume (1748), p. 160. (As quoted by Chhanda Gupta in her *Realism versus Realism,* p.88.)
10. Gupta (1995), p. 89.
11. Putnam (1981), p. 13.

morning as per the simulations given. Though, these sentences may be grammatically correct but they do not have a real reference, hence, semantically not true. The 'brains in a vat' is not able to adjust its information or sentences according to the environment since it does not stand in causal connection with the environment. This computer may keep supplying the information to the 'brains in a vat' without having touch with the world.

The reference here fails to be determined as the brains is not in causal connection with the world. For the sentences to be semantically true their reference must be causally determined, a speaker must be in a right sort of relation with the world and be able to adjust his speech accordingly. Putnam analyses 'brains in a vat' argument and shows that deceiving demon argument is false. Suppose, we say that we are 'brains in a vat' when we are not 'brains in a vat', then the sentence is incorrect. Or we say that we are 'brains in a vat' when we are 'brains in a vat', the sentence is still incorrect. So we are either 'brains in a vat' or we are not 'brains in a vat'. The conclusion that we are 'brains in a vat' is false. Putnam through this powerful thought experiment has conclusively shown that skepticism is false.

This is also important to note that reference determination is a key to the destruction of skepticism and this is possible only when we are rightly placed in connection with world. In the metaphysical realism there is no possibility of determining the reference to the language since the world lies outside of the epistemic relation. For Putnam it becomes possible only with the moderate realism, say, internal realism in Putnam's words. Within internal realism language can map onto the world, here this mapping unto the world is not directly done upon the world as such but through the justificatory arguments or conditions. The justification always lies within the language, that is why, it is possible to say what matches what. Putnam has also accepted that justification is fallible but *truth* is not. Putnam's internal realism has shed light upon the problematic dichotomies or divide in the history of western philosophy since Descartes. These dichotomies like, mind/world, reality/appearance, fact/value, phenomena/noumena, etc. taken by earlier philosophers have landed them into deep trouble. Now the job of philosophers is to abandon these dichotomies and construct a new philosophy without them. Metaphysical realism is also an offshoot of one of such dichotomies.

Conclusion

The above discussion has shown that metaphysical realism is responsible for the global skepticism. The global skepticism can be dealt away with by embracing modest version of realism, say, internal realism constructed by Putnam. Historically, metaphysical realism has been burden on philosophy and has been slowing its progress. The contemporary philosophers have no obligations to carry forward this undue burden, so, the philosophy has seen progress since then. It is Putnam's internal realism that has solved both epistemic and realist problems. It has provided us with realism with human face so that we are not completely disconnected from the reality as well as epistemic resources to know of it. We will remain within our epistemic reach; and the *truth* will remain with the fallible justifications within internal realism.

References

1. Ayer, A.J. (2000). *Hume: A Very Short Introduction.* Oxford University Press, Oxford.
2. Gupta, Chhanda (1995). *Realism versus Realism.* Rowman and Littlefield Publishers, Inc. New York, 2002.
3. Heil, John (1998). Skepticism and Realism, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 35, No. 1.
4. Hume, David (1739). *A Treatise of Human Nature.* Fontana/Collins, Great Britain, Fourth Impression July 1975.
5. Hume, David (1748). *Enquiries Concerning Human Understanding*, ed. L.A. Sellby Bigge. Oxford University Press, oxford, (2nd Edition), 1902.
6. Musgrave, Alan (1993). *Common Sense, Science and Scepticism: A Historical Induction to the Theory of Knowledge*. Cambridge University Press, Cambridge.
7. Nagel, T. (1986). *The View from Nowhere*. New York: Oxford University Press.
8. Putnam, Hilary (1981). *Reason, Truth, and History*. Cambridge: Cambridge University Press.

The evolution of hermeneutics as a tool for analyzing literary texts

Satya Prakash & Om Prakash

Abstract

The present study aims to understand systematically the hermeneutics as a technique for interpreting literary texts in current times. Since the early development of hermeneutics was associated with the understanding and interpretation of the biblical works. Throughout time, numerous philosophers and intellectuals have engaged with hermeneutics approach. They have endeavored to comprehend the significance of hermeneutics and implications of the hermeneutical approach in philology and jurisprudence, including theological considerations. In this context will be traced the historical evolution of hermeneutics as methodology for analyzing the literary text in which will be drawn attention of the shifting of the hermeneutical approach from biblical perspective towards the interpretation and analysis of the literary works. The interpretation and analysis of a literary works is based on the different components including the sign, symbol, metaphor, psychological and grammatical etc.

Keyboard: hermeneutics, interpretation, culture, metaphor, language, literary texts.

The historical development of hermeneutics as a theory and method can be traced from ancient times till the present day. In the contemporary time period hermeneutics being used most frequently in the academic field, in order to understand various kinds of cultural, social, mythological meaning through the sign, symbol, logos and language. So that the interpreter can draw the meaning of the given circumstances in the literal sense. The historicity of the word hermeneutics lies in the Greek word *hermeneuein*, and the meaning of the word is "to interpret" or "to explain", which is probably derived from the Greek god Hermes, who served as an interpreter between gods and mortals.[1] Earlier time period, interpretation was practiced in various ways in the School of Alexandria, and later became an integral part of the theological culture of the Middle Ages where the interpretation of the holy scripture is being done. Aristotle used it as the title of one of his works, *Peri Hermeneia*, wherein he focused on the logic of statements, "grammatical structure by which subject and predicate are united in human speech to reveal the character of things."[2]. As C. Mantzavinosist, emphasized that "the interpretation is a ubiquitous activity that unfolds whenever people try to grab those interpretation that they consider relevant."[3] Similarly, Farida Gabidullina and Aray Zhundibayeva argue that hermeneutics is an approach used to infer the sense and meaning of a text. This approach is as follows: "approximation of the reader to the authors

1. Grodin, Jean: *Understanding as Dialogue: Gadamer*, In: Glendinning, Simon: *The Edinburgh Encyclopedia of Continental Philosophy*, Fitzroy Dearborn Publishers, 1999, P.No.222
2. Vollmer, Kurt Muller: *The Hermeneutics Reader*: Continuum, New York, 2006, P.No.1
3. Mantzavinos, C: *Hermeneutik als rationale Methodenlehre der Interpretation*, Zeitschrift für philosophische Forschung, (im Erscheinen 2019, P.No. 2. URL : https://core.ac.uk/download/pdf/186332177.pdf accessed 24/12/2024

plan, restoration of the communicative problem of the text, the detection of the ideological content of the work."[4]

It was not until the sixteenth century that hermeneutics was described as a special discipline in the understanding and interpretation of theological texts. Hermeneutics experienced a significant advance in theological approach with Luther's German translation of the Bible. In order to make the explicitly of the theological and religious text he attempted to describe his view by applying the term "*sola scriptura*", which means that the understanding of a literary work can be reduced to individual sentences, which in turn can be reduced to individual words. In such circumstances, one may understand a sentence by grasping each individual syllable. Comprehending each phrase enables one to grasp the whole paragraph and the entire text. In this sense, hermeneutics refers to the interpretation of religious or sacred literature, primarily the Bible, and the theological analysis of holy books. Subsequently, a new approach to theological hermeneutics was introduced by Matthias Illyrcius Flacius, who was an important Protestant theorist and interpreter of the Bible. According to Flacius, the Bible should be freed from the constraints and rules of church doctrine and custom. He also pointed out that the church does not have to impose its own authoritarian, dogmatic reading of the Bible on people. The meaning of the Bible can be opened up in a rational way through appropriate procedures. For example, if a phrase or section is obscure or unexplained, its meaning should be determined by how well it matches the whole text.

In addition to the sacred hermeneutics of Protestantism, three hermeneutical approaches emerged in the modern context: the development of classical philology, jurisprudence, and philosophy. As Jordan Ground categorized the hermeneutic approach into three distinct types in his book "*Introduction to Philosophical Hermeneutics"*. The first is a theological hermeneutic (*hermeneutica sacra*) for biblical text, the second is a philosophical hermeneutic (*hermeneutica profana*) for classical text, and the third is *(hermeneutica juris)* for legal text. The advent of diverse hermeneutical approaches has fostered a new trend within the humanities. Consequently, hermeneutics profoundly impacted the understanding of all written texts and language throughout the 17th and 18th centuries. The philosophers and thinkers of the Enlightenment period recognized that the major task of hermeneutics would be predominantly based on logical thinking. Their major maxim was to rationalize the various kinds of cultural, social, and theological understanding. So that they can systematize all kinds of knowledge and bring it into a certain principles or forms. Thus, philosophers and intellectuals from diverse fields called hermeneutics a universal science. Universal hermeneutics seeks to provide a universal approach of text interpretation, which will be applicable to all sect of the society. The need of establishing hermeneutics as a universal science was initially articulated by Gottfried Wilhelm Leibniz. Hence, he brought the idea of the "*characteristica universalis*", in which everything thing will be treated as sign. Later on, it was flowed by Georg Friedrich Meier and he has provisionally summarized hermeneutics in the universal characterization of all things as signs: "Characterization is the science of signs. Since the art of interpretation deals with signs, it is a part of characterization and takes its principles from general characterization."[5] Following Leibniz's philosophy, Meier reveals

4. Gabidullina, Farida und Aray Zhundibayeva: *The Realization of the Hermeneutical Approach to the Text in practical Classes in the Literature during with students of Philological Faculty*, Journal of Social Studies Education Research, https://jsser.org/index.php/jsser/article/view/280/0 P. N. 2
5. Meier, G. F: Versuch einer allgemeinen Auslegekuns, Halle 1757, (Neudr.: mit einer Einleitung von L.Geldsetzer, Düsseldorf, 1965). In, Grondin, Jean. *Einführung in die philosophische Hermeneutik.* 3rd ed., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2012. P. No .87 (Self Translation)

further that all natural and conventional signs serve as the subject matter of characterization with epistemological and metaphysical intentions:

> "A sign (Signum, Character) is a means by which the reality of another thing can be recognized. A thing, insofar as its reality is recognized from a sign, is called a designated thing (signatum), and it is called the meaning of the sign (signifikats) insofar as its reality can be recognized from the sign. Consequently, the meaning is the intention of the sign, and the sign is the basis of knowledge of the designated thing. Since it can always be concluded from the premise to the consequence; one can always conclude: where the sign is, there must also be the reality of the designated thing."[6]

In the evolution of the hermeneutical methodology, Johann Martin Chladenius played a significant role in the German intellectual world of the 18th century, particularly in relation to the Enlightenment and its impact on philosophical ideas. He mainly developed a theory of interpretation based on general characterization or character theory, which defines the interpretative approach to texts according to certain standards and principles of reason and rhetoric. However, he focused mainly on writing and speaking in a rational approach. He defined these as statements that conform the principles of reasoning in both language and cognition. Chladenius stated in the terms of hermeneutical understanding and he defined hermeneutics as the art of attaining the perfect or complete understanding of utterances (*vollständiges Verstehen*)- whether they be speeches *(Reden)* or writings *(Schriften)*[7]. Moreover, his position can be made sufficiently clear by considering three aspects of his hermeneutical approach which are closely interrelated. In this sequence first come the idea of hermeneutics, second one is his implicit notion of the nature of verbal meanings, and third one is his theory of "point of view" (*Sehe-Punkt)* in relation to historical writings.[8] Similarly, the theologian, philosopher, and classicist Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher was an important personality during the development of the methodological approach of the hermeneutics. He is regarded as the founder of modern theology, primarily because of his theological contributions. In the meantime, he developed the idea of the classical hermeneutics into a comprehensive auxiliary science for understanding and interpreting any text. As his beginning remarks in the context of the historicity of hermeneutics where he has attempted to explain hermeneutics in a letter to his friend Ehrenfried von Willich in June 1805 as follows:

> "I am reading hermeneutics, and seeking to elevate what has hitherto been no more than a collection of incoherent and in part very unsatisfactory observations into a science that embraces the whole of language as an observation and strives to penetrate its innermost depths from the outside."[9]

In order to fully understand a work, Schleiermacher emphasized the importance of empathizing with the author's perspective. He argued that an interpreter seeking to understand the author's aims should bring about a merging of the horizons of interpreter and text. Schleiermacher often emphasized that hermeneutics is a form of art. However, he suggests that hermeneutics should not be seen as an art but as a theory of art. In general, he

6. Lau, Viktor: *Erzählen und Verstehen - historische Perspektiven der Hermeneutik*, Königshausen & Neumann, 1999, P.No. 86
7. Vollmer, Kurt Muller: *The Hermeneutics Reader*: Continuum, New York, 2006, P.No.5
8. Ebd. P.No.06
9. Jaeschke, Walter und Andreas Arndt*: Die klassische deutsche Philosophie nach Kant: Systeme der reinen Vernunft un ihre Kritik*, 1785-1845, C.H.Beck, 2012, P. No.300

emphasized the task of hermeneutics and defined it as "the art of correctly understanding the speech of another, especially written speech."[10] This leads him to distinguish two areas within hermeneutics that should be considered in an interpretation: grammatical interpretation on the one hand and psychological interpretation on the other, because both methods will be useful in understanding literary or other texts. Grammatical interpretation interprets every linguistic expression within the given linguistic system. At the same time, however, the individual use of language (e.g., through new word combinations, linguistic images, etc.) also innovatively changes the given language meaning. Schleiermacher sees this further development as being particularly used in poetry, because it is an extension and new creation of language. The basic task of psychological interpretation is to understand the author's intention. His attention behind arguments is that the author writes his text as a moment of the speaker's life in which he includes the speaker's surroundings of the cultural, social, political, and religious circumstances. This means that the interpreter must reconstruct the genesis of the text accordingly.

During the period of Classicism and Romanticism in Germany, Wilhelm von Humboldt was a prominent figure who made major his contributions in almost all fields of the humanities. He concentrated his efforts on the study of classical language and culture, philosophy, anthropology, political theory, aesthetics and literature. Hermeneutic ideas and principles permeate many of Humboldt's writings on history, language and poetry. In his work *Introduction to the Kawi Language*, he spoke for the first time about understanding in the context of language. Humboldt understood that the process of understanding is a fundamental feature of human behavior, related to man's capacity of language and to the nature of language itself. He also defined language in energetic terms as both an intellectual and social activity, wherein his main argument was to enable the reader to perceive the same phenomenon from different perspectives.[11] Later, he also developed a theory of understanding as an integral part of history and historical research. For him, there was an essential affinity between the creativity of the poet and the artist and the activity of the historian, who tried to understand what was only partially accessible to him.

Friedrich Schleiermacher and Wilhelm Dilthey are the pioneers of modern hermeneutics, integrating biblical, legal, and philological hermeneutics into a singular idea termed the "art of understanding," with the goal of establishing a basis for the modern hermeneutical methodology. Wilhelm Dilthey was a German philosopher, psychologist. His main task with regard to hermeneutics was to distinguish between the natural sciences and the humanities as two independent disciplines. He elucidated the natural sciences by articulating natural events via causal principles, whereas in the humanities, he concentrated on the interpretation and comprehension of human behavior, culture, and history. He firmly believed in developing a methodological basis for the humanities and the human sciences as a whole, which was necessitated by the rise of the natural sciences. Regarding Wilhelm Dilthey's hermeneutical approach, Jean Grondin has stated:

> "Dilthey saw himself as the methodology of the historical school. Similar to Droysen, to whom Dilthey strangely makes little reference, he wanted to philosophically justify the

10. https://www.einladung-zu literaturwissenschaft.de/index8c4f.html?option=com_content&view=article&id=103:3-2-friedrich-daniel-ernst-schleiermacher&catid=38: kapitel-3, P.No. 75
11. Biere, Bernd Ulrich: *Sprachwissenschaft als Hermeneutik*, In: Wiegand, Herbert Ernst: *Handbücher zur Sprach- und Kommunikations wissenschaft*, De Gruyter Mouton, 2016, P.No. 59

> universally valid, gnoseological foundations of the humanities in their own scientific right and thus protect them from the intrusion of scientific methodology."

In order to have proper analysis of texts as well as cultural phenomena, Dilthey emphasized the importance of understanding the human experience. He argued that when interpreting works, one should consider both the historical environment in which they were lived and the experiences that the individual had. He goes on further to describe that in order to understand a text or cultural artifact, one must grasp the historical context in which it was created. To do this, one must empathize with the mindset of the author or the culture being studied. In this context, he referred to the term "reliving the foreign" (*Nacherleben des Fremden*)[12] is the term used by Dilthey to understand the process of empathically living through or reliving people's experiences. Dilthey meant "*rediscovery of the I in the You"*[13]. In this context the foreign is not from other cultures or circumstances, but one's own, which one has not yet experienced. One could also say that re-experiencing the foreign is only possible with the experience of one's own person:

> "Just as in the natural sciences all legal knowledge is only possible through the measurable and countable, in the humanities every abstract proposition is ultimately only justifiable through its relationship to spiritual vitality, as it is given in experience and understanding."[14]

In his psychological hermeneutics, Wilhelm Dilthey made the task of a psychological foundation of the humanities comprehensible with the help of two words: "explain" and "understand". Dilthey defines "understanding" as the kind of cognition that enables us to acquire knowledge of the soul. In the context of this definition, a distinction is made between understanding and explaining: "We explain nature, we understand the life of the soul".

At the end of the nineteenth century and throughout the twentieth century, the important representative of philosophical hermeneutics, namely Edmund Husserl, Martin Heidegger, and Hans-Georg Gadamer, were in their own line of writing to understand the subject matter of the humanities in references to hermeneutic approaches. Edmund Husserl was a German philosopher best known as the founder of phenomenology, a philosophical method that aims to explore and describe the structures of consciousness and the phenomena experienced by conscious beings. As a student of Husserl, Heidegger followed the ideas of phenomenology developed by Husserl at the beginning of his career. But after some time, Martin distanced Heidegger from Husserl's phenomenology. Heidegger is best known for his agreement with phenomenology, hermeneutics and existentialism. Phenomenology is the study of experience and consciousness, while hermeneutics is the study of interpretation and existentialism is the study of human existence. Since Martin Heidegger published his most famous work, *Being and Time* (1927), the difference between Husserl and Heidegger can be easily recognized. Heidegger linked the concept of "Dasein" to his existential ontology. The term means "being", a non-abstract thought that questions the meaning of intelligible being. What is primarily intended by this according to Heidegger: "understanding, as an exponent of concern for one's own Dasein, has the possibility of forming itself as such, indeed of understanding itself"[15].

12. Kim, Jae-Chul*: Leben und Dasein - die Bedeutung Wilhelm Diltheys für den Denkweg Martin Heideggers,* Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001, S. 167
13. Ebd. P.No. 167
14. Hauff, Jürgen / Heller, Albert / Hüppauf, Köhn / Peter Philippi, Klaus *(Hg.): Methodendiskussion, Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft,* Frankfurt am Main 1972, P. No. 49.
15. Grondin, Jean: *Einführung in die philosophische Hermeneutik.* 3rd ed., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2012. P.No. 138

The need for self-appropriation of understanding was recognized by Martin Heidegger: "In it, understanding appropriates what it understands. In interpretation, understanding does not become something else, but itself"[16].

The German philosopher Hans-Georg Gadamer is best known for his contributions to the theory and practice of the interpretation of hermeneutics. He was also described as an important representative of the phenomenological hermeneutics alongside Husserl and Heidegger, which he presented in his monumental work "*Truth and Method"* (1960). He defines hermeneutics as "not a methodological theory of the humanities, but the attempt to reach an understanding of what the humanities really are beyond their methodological self-consciousness and what connects them to the whole of our experience of the world"[17]. The starting point of his philosophical hermeneutics was the problem of the humanities in the context of the debate between historicism and positivism. As one of the critics of historicism, he was unwilling to accept historicism as a method, and he also claimed that historicism produces many misleading preconceptions about how to interpret discourse because the understanding of historical consciousness relates to the horizons of the past. Gadamer sees language as a medium of understanding and as a way of communicating the complexity of human experience, arguing that interpretation is the basis for understanding. He suggested that understanding requires a fusion of the respective horizons of the interpreter and the text. He argued that the historical, cultural and personal contexts that each interpreter brings to the interpretation have an influence on how he or she interprets the text. Understanding is therefore a dynamic process of interaction between the interpreter and the text and not just a matter of finding out what the author intended. According to him, understanding is universal as a form of experiencing the world: "Understanding and interpreting texts is not only a concern of science, but is obviously part of the human experience of the world as a whole."[18]

Paul Ricoeur is considered one of the most important thinkers and intellectuals of the 20th century. In his academic writings he has dealt with a wide range of topics, including the question of justice, the unconscious, the body, evil, the difficulty of language, the relationship between faith and reason, the philosophy of mind and personal identity. The present study discusses only the limited topics that are useful for the evaluation of literary works at the level of content such as approach to textual interpretation and hermeneutical understanding of the subject matter. Paul Ricoeur did not limit the task of hermeneutics only to textual analysis, but also how the self relates to something that is not part of the self. He emphasized more the relations between self and symbol (as well as *metaphor*[19]), as these two are not separate but have a dialectical connection between them. Furthermore, he pointed out the dialectic between the understanding of the metaphor and the understanding of the text. The symbol and the metaphor required always the interpretation in multiple way, because these activities are not one-time actions, but are presented and performed again and again. As Paul Ricoeur pointed out in his essay *Metaphor and the main problem of hermeneutics*

16. Ebd. P. No. 138
17. Gadamer, Hans-Georg: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode Grundzüge Einer Philosophischen Hermeneutik*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2010, P.No. 03
18. Ebd. P. No. 01
19. "While it is true in a formal sense that metaphor is a deviation in relation to the ordinary use of words, from the dynamic point of view it proceeds from the encounter between the thing to be named and that foreign entity from which the name is borrowed.", In: Ricoeur, Paul: *The Rule of Metaphor: The creation of meaning in language*, Routledge, London, 2003, P.No. 26

regarding the function of metaphor within a literary text and showed on the basis of a new hermeneutic model the autonomy of the text, he mainly meant that the reader should have enough ability to interpret the text himself, because the text has already opened before him.

Conclusion

Accordingly, hermeneutics has been recognized as the art of understanding. The main task of hermeneutics depends primarily on two questions. First comes the question of whether something is understood, and the second question is how it is understood. Both questions are interrelated. The process of understanding depends on the different perspective and sometimes on another discipline of the humanities, for example philosophy, sociology, history, theology, psychology, jurisprudence or literary criticism. Each discipline has its own way of understanding the given circumstances of a literary and artistic concept. In this whole process of understanding, the content of an artistic concept or a concept of the discipline-specific area will be understood primarily in relation to the cultural, social, historical and political circumstances. To understand a literary text, hermeneutics is used as a literary-interpretive technique. In relation to literature, hermeneutics involves the interpretation of literary texts. Scholars use hermeneutic principles to analyze and understand the meaning of literary works, taking into account different aspects such as language, cultural background, and historical context.

Bibliography

1. Biere, Bernd Ulrich: *Sprachwissenschaft als Hermeneutik*, In: Wiegand, Herbert Ernst: *Handbücher zur Sprach- und Kommunikations wissenschaft*, De Gruyter Mouton, 2016.
2. Gabidullina, Farida und Aray Zhundibayeva: *The Realization of the Hermeneutical Approach to the Text in practical Classes in the Literature during with students of Philological Faculty*, Journal of Social Studies Education Research, https://jsser.org/index.php/jsser/article/view/280/0
3. Grodin, Jean: *Understanding as Dialogue: Gadamer*, In: Glendinning, Simon: *The Edinburgh Encyclopedia of Continental Philosophy*, Fitzroy Dearborn Publishers, 1999.
4. Gadamer, Hans-Georg: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode Grundzüge Einer Philosophischen Hermeneutik*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2010.
5. Hauff, Jürgen / Heller, Albert / Hüppauf, Köhn / Peter Philippi, Klaus *(Hg.): Methodendiskussion, Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft,* Frankfurt am Main 1972.
6. Jaeschke, Walter und Andreas Arndt*: Die klassische deutsche Philosophie nach Kant: Systeme der reinen Vernunft un ihre Kritik*, 1785-1845, C.H.Beck, 2012.
7. Kim, Jae-Chul*: Leben und Dasein - die Bedeutung Wilhelm Diltheys für den Denkweg Martin Heideggers,* Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001.
8. Lau, Viktor: *Erzählen und Verstehen - historische Perspektiven der Hermeneutik*, Königshausen & Neumann, 1999.
9. Mantzavinos, C: *Hermeneutik als rationale Methodenlehre der Interpretation*, Zeitschrift für philosophische Forschung, (im Erscheinen 2019, P.No. 2. URL : https://core.ac.uk/download/pdf/186332177.pdf accessed 24/12/2024
10. Ricoeur, Paul: *The Rule of Metaphor: The creation of meaning in language*, Routledge, London, 2003.
11. Vollmer, Kurt Muller: *The Hermeneutics Reader*: Continuum, New York, 2006.
12. https://www.einladungzuliteraturwissenschaft.de/index8c4f.html?option=com_content&view=article&id=103:3-2-friedrich-daniel-ernst-schleiermacher&catid=38: kapitel-3

Crafting Tradition and Ritual: The Potters in the Mithila Region

Nishant

Abstract

The present paper highlights the significance of potters in Maithil society, particularly in Mithila region of Bihar. The potter's work, whether simple domestic vessels or larger figurines for worship, is essential for the completion of rituals. The inclusion of terracotta figures, such as horse-riders for worship of local gods (Gramdevta), demonstrates how the craft is not just utilitarian but also an important part of religious expression. Potters are, therefore, not only artisans but integral participants in the spiritual and cultural life of the region. The paper aims to explore not only the traditional craft of pottery in Mithila but also the socio-economic and cultural variations between urban and rural potters.

Keyword: Potter, Kumhar, terracotta, Mithila, caly-work, *Gramdevta*, folk.

Introduction

Earthen pots, vessels, and terracotta figurines representing gods and goddesses have been central to Brahmanical religious practices since ancient times. Potter, the creator of these religious and secular clay utensils and artifacts is indispensable to the Maithil society, much like in other parts of India. In the Mithila region of Bihar, the local people are closely connected to potters, as no ritual can be performed without their simple clay creations. From everyday pots like the *ghaila*, used for both domestic and ritual purposes, to large terracotta horse-riders made for the worship of local deities (Gramdevta), the potters of Mithila produce a diverse range of items in terracotta and unbaked clay.

This study is primarily based on extensive fieldwork conducted among the potters of the Mithila region, specifically those residing in the Darbhanga and Madhubani districts. These areas were chosen for several reasons. First, the potter population in these districts is larger compared to other parts of Mithila, and the production of traditional pots and sculptures continues to thrive. Second, Darbhanga, which was the capital of Darbhanga Raj until independence, is considered the cultural heart of the region. Madhubani, formerly part of Darbhanga district, is often referred to as the cultural capital of Mithila. Additionally, both districts are home to both rural and urban potters, offering a unique opportunity to conduct a comparative study of clay production across different regional variations. The research also provides the chance to document two distinct groups of potters: urban potters, who are primarily involved in large commissions, and rural potters, who still rely on the barter or '*shaali'* system.

This study aims to explore the working methods of potters, the craft of terracotta and unbaked clay objects, the artisans behind these creations, and the social communities that sustain this ancient tradition. Additionally, the study seeks to assess the distribution and

production of this art within the framework of the sociological relationships connecting producers and consumers.

The Artisans: Kumhars

Potters involved in clay work are commonly referred to as *Kumhar* across India. The term "Kumhar" is etymologically derived from the word "Kumbha" which means those who shape a pitcher or pot (*Kumbha*) (Prasad, 1973, p.17).

In Hindi-speaking states, potters commonly use the surname "Prajapati," which is rooted in a legend that links them to the Supreme God, Prajapati. However, in the Mithila region, potters identify themselves with the unique surname "Pandit". Various mythical beliefs and legends about the origin of the potter caste also suggest their distinctly folk origins.

> According to a popular legend, 'Chitrarekha', the progenitor of the Kumhar community of Darbhanga used to make extremely beautiful life like sculptures of human beings. God asked, when saw his works, 'Chitrarekha your images do indeed look like living human beings, but there is one thing lacking and it is that they cannot speak'. God further enquired as to why he did not try to give them power of speech also. Chitrarekha replied that this was beyond his capacity. Though he could create human and animal figures, the power of speech could only be given by the god; to which he further added that if the power of speech was also given by him, then nobody would care for god. God was pleased for the humanity of Chitrarekha and said, 'your images will attain all perfection except that you will not be able to give them soul'. It is said that the making of beautiful terracotta images of gods, human beings and animals, etc., came into vogue since then (1973, pp. 9-11).

Similar to other Hindu castes, the potters of Mithila are categorized into several sub-castes. In the districts of Darbhanga and Madhubani, they are divided into three sub-castes: Kanaujia, Maghaiya, and Tirhutia. Of these, Kanaujia holds the highest status and continues to be actively involved in pottery work. In these areas, it is common to find them primarily settled near or around the market place.[1] Their work is notably more refined and artistic compared to other potter sub-castes, as most Maghaiya and Tirhutia potters have abandoned the craft. Those who remain in the industry typically produce only tiles and pots or work as assistants or intermediaries to the Kanaujia potters. It is likely that their settlement in urban areas or near small marketplaces is a strategic choice, as it benefits their business by allowing them to cater to affluent customers.

The household of a Maithil potter follows a patriarchal structure, where the name, status, and material wealth are passed down through the male members. Maithil potters who remain actively involved in the craft typically acquire their skills from their father or other male relatives. Living in a combined workspace and home, the children of the family start learning the craft at a young age. There is no formal training; instead, they learn by observing their father, uncles, and older brothers. Boys typically begin using the wheel between the ages of eight and fifteen, while also learning to shape clay into various forms.

In addition to managing household responsibilities, the female members of the family are also trained to assist the male members. Traditionally, women are not allowed to work on the wheel, and in some instances, they are even prohibited from touching it. However, they

1. Kanaujia potters reside in Maulaganj, Lalbagh, Pandasarai, Abhanda and Donar localities in Darbhanga town. In Madhubani, they dwell in Gilision Bazar, Station road, Thana Chowk and near Mithila Talkies.

take on tasks that occur before and after the wheel work. This includes preparing raw clay and pigments, as well as handling decorative tasks after the items are fired.

Survey Area

During the fieldwork, selective sites were chosen for an in-depth study of both urban and rural potters. The researcher initially visited urban areas in Darbhanga (Maulaganj, Lalbagh, and Abhanda) and Madhubani (Gileson Bazar, Bara Bazar, Station Road, and Sonarpatti)[2]. These localities (*muhallas*) are located in the heart of the towns. Additionally, potter families working in the border areas of these towns and in remote villages were surveyed.[3]

It was observed that potters in these regions still lack basic amenities such as electricity, healthcare, and proper roads. Interestingly, these deficiencies do not appear to foster the growth of clay art. For example, in Mithila, the two major *Gramadevatas*, Barham and Salhesh, are worshipped in both villages and towns, alongside classical Brahmanical gods and goddesses. Devotees offer terracotta horse and elephant riders during the annual worship. It was found that the terracotta figures offered at urban shrines are more refined and aesthetically pleasing than those at rural shrines. This difference exists even when the artisans belong to the same caste or sub-caste, indicating that their art is influenced by the poorer economic conditions and geographic locations of the rural areas. Based on data collected during the field study, it is evident that the villages in remote areas are often flood-prone. The lower quality of terracotta items produced by rural potters seems to stem from the economic hardships and limited market access. In contrast to urban potters, rural potters primarily focus on producing functional items like pots, vases, and terracotta tiles.[4]

Most potters in the villages of Darbhanga and Madhubani rely on "shaali" or barter system for their livelihood. In this system, potters are expected to provide specific types of vessels and terracotta sculptures to client families during particular festive months and on special occasions such as birth, *upnayan* (sacred thread ceremony), marriage, and funerals (Karmer, 1997, p.25). In return, they receive a share of the crops from the consumers and, on certain special occasions (such as birth, *upnayan*, and wedding), a modest amount of money and cloth. However, the Ganesha-Lakshmi idols made during Deepavali, terracotta horse-rider offerings, *Sama-Chakeba* idols, and terracotta elephants used in rituals like Chattha, marriage, and *upnayan* are not part of this arrangement.

In a village setting, most of the potter's products are basic household terracotta items, which are not enough to sustain their livelihood. As a result, they are unable to incorporate new trends into their art. In the more remote areas of Mithila, the barter system still functions well, but its relevance is diminishing in villages near marketplaces and towns, as modern influences from media and education take hold. The younger generation of potters is shifting

2. Potters living in these *muhallas* are famous for their artistic works.
3. Village Ranti, Lakhnour, Rampatti, Bhagwati naharpur, Sakari (small market place) and Rajnagar in Madhubani dist. and Dhanauli, Lagma, Naulakha, Sidhauli, Taralahi and Surha (small market place) in Darbhanga dist. were surveyed.
4. Potters living in village Sidhauli do not work on big commissions. They produce pots vases and tiles and occasionally they produce small terracotta offerings. Whereas, potters living in Surha, a small market place not more than 3 km. away from Sidhauli produce a variety of works ranging from large size sculptures to small votive offerings.

toward a monetary system, which is gradually replacing the '*shaali'* or barter.[5] In urban areas, however, the situation is different. The barter system is impractical here, and urban potters have adapted by not only improving their art and techniques but also by establishing effective marketing strategies. The urban potter's household often includes a small workshop with a portico that faces the street, functioning as a storefront where terracotta items are displayed for sale. Additionally, urban potters bring their creations to various annual fairs, such as the one for Durga Puja in Darbhanga, where they set up temporary stalls to sell pottery, toys, and decorative pieces to pilgrims from the town and surrounding villages. Moulded terracotta objects and the famous Darbhanga horses are also exported to major cities. Occasionally, urban potters participate in national exhibitions held in metropolitan areas. The refined, artistic works of these potters are directly influenced by the urban economy, where they receive fair compensation for their labour.

Technique and Production

Terracotta production in India follows a seasonal pattern, with potters being particularly active during festivals. Many rural potters also have small agricultural plots, and their terracotta work is closely linked to the agricultural cycle. On the other hand, most urban potters do not own land and tend to work year-round (Kramer, pp. 44-45).

Most potter households, both in rural and urban areas, have dedicated workspaces connected to their homes. Urban potters typically live in concrete (*pukka*) houses, which are particularly useful during the rainy season. However, sun-drying and firing of pottery are done in courtyards or on rooftops, as this season is not ideal for post-wheel activities. During this time, potters prepare materials for the next season, add final touches to artifacts, such as coloring and decoration, and create large hand-modelled sculptures that are left to dry naturally in the workshop. In contrast, rural potters live in straw and mud structures, with their courtyards serving as their workshops. Working outdoors becomes challenging during inclement weather, causing rural potters to pause their clay work and seek temporary employment. Except during the rainy season, potters work diligently, especially during peak times like puja festivals and weddings, when they often work ten to fourteen hours a day.

In the Mithila region, the *Gramdevatas* are worshipped during the rainy season, with devotees offering terracotta horse-riders at village shrines. The demand for these terracotta offerings is high during this period, with devotees placing orders months in advance for their preferred items. Potters work hard to prepare a stock of these terracotta figures to sell during the festival.

Terracotta production involves several stages, starting with the preparation of raw materials. The primary raw material is clay, which is sourced from riverbeds and alluvial plains. Potters in the region use two types of soil, known as *bangar* and *matiari*. Both types are abundant in the Mithila area. *Bangar* soil contains equal amounts of clay and sand, while *matiari* soil has minimal sand but is highly plastic, though it is prone to shrinkage and cracking. To prevent these issues, non-plastic materials like sand are added to the clay mixture (Prasad,

5. The term '*Jajaman*i System' is discussed in (Huyler, p.51); (Jayaswal and Krishna, p.59) and (Kramer, pp. 25-26). Similar system prevails in the villages of Mithila, known as '*shaali'*, stands for share. Annually the consumers of village potters give them a portion of their crops in return for supplying vases, pots and terracotta ritual objects.

1973, p.45). Potters also use various ingredients like sand, jute pieces, cow dung, ash, and mica to reinforce the clay and make it easier to work with.

Rural potters primarily use rice husk and ash as binding materials. While rice husk is commonly used, it has a downside: after firing, the husk turns into ash, creating perforations on the surface of the object. Urban potters, on the other hand, tend to use mica and sand as binders, which help to strengthen the clay and give the pottery a smooth, polished finish.

Rural potters have easy access to a variety of good-quality clay, which they dig up themselves from agricultural lands, ponds, and riverbeds, free of charge. In urban areas, however, potters must purchase clay from suppliers. As urban spaces grow and population increases, it has become more difficult for urban potters to find clay nearby. In these cases, they often need to source it from villages located outside the town.

Tools used in the craft

The creation of terracotta items involves various tools, some of which are handmade (like *pirihiya*, *sancha*, *pidh*, *potli*, etc.), while others, such as *kudal*, *mungari*, and brushes, are bought from the market (Prasad, 1973, pp.47-49). The Maithil potters typically use a *chak*, or wheel, made of clay. However, some potters opt for wheels made of stone or cement. The wheels usually have a diameter ranging from 30" to 38" and a thickness of 3" to 4" (1973, pp. 47-49). *Pirihiya*, a wooden plank, is used to prepare soft clay. *Cham*, or chopper, is a thin, semi-circular iron sheet used to chop clay lumps, breaking apart the hard inner components of the clay. *Mungari*, a wooden mallet, is employed to mix the raw materials. *Chonni*, a bamboo spatula, is used to remove small clay pieces while shaping features such as eyes, eyebrows, and other intricate details, functioning much like a painter's brush in the potter's hands. Two types of *kuchi*, or brushes, made from *patsan* or goat hair, are used for coloring, and urban potters may also use readymade brushes.

There are five common techniques for creating terracotta and clay objects, all of which are widely practiced by both rural and urban potters in Mithila.

Completely wheel-made

Wheel throwing is a fundamental technique in clay art and is essential for every male potter to master. The basic forms for large terracotta sculptures like elephants and horses are created using the wheel. The primary purpose of the potter's wheel is to shape items such as vases, pots, tiles, and clay lamps. Over time, potters developed a method of crafting large sculptures by starting with the simple form of a pot or *kumbh*. Larger parts of the sculptures, such as the legs, arms, body, and trunk of elephants and horses, are crafted separately on the wheel. To shape the object, a lump of clay is placed on the wheel and gently pressed by the potter's hands.

Partly Wheel or Partly Mould-made

In the Mithila region, some terracotta sculptures are created using a combination of wheel throwing and moulding techniques. Elephant and horse figures are popular in both rural and urban areas and are made annually by potters from both regions. In urban areas, most of the body parts, except for the head, are shaped on the wheel, while the faces are crafted using

moulds. Potters from Darbhanga and Madhubani in the urban areas use different types of moulds depending on the size of the sculpture. These moulds help achieve a high level of detail, giving the animal figurines a natural and refined look, making the terracotta works produced by urban potters particularly beautiful. In contrast, rural potters rarely use moulds when fashioning terracotta animal figurines.

Mould-Made

Moulds have been used by Indian potters for centuries, with various types of moulded terracotta objects found at archaeological sites. In urban areas, particularly among Maithil potters, moulds are employed to mass-produce small sculptures, animal figurines, and toys. These moulds are crafted from fine clay, which the potters prepare themselves. The purpose of using moulds is to create multiple copies of a single master piece. Moulded terracotta is a unique type of pottery, as it can also be made by female potters, since it does not require the use of a wheel. In many parts of India, including Mithila, it is considered taboo for women to work on a wheel. However, in Maulaganj *muhalla*, some female potters successfully manage terracotta workshops, specializing in moulded-terracotta items. During the moulding process, fine clay is carefully pressed into a single or double mould to form the desired shape.

Hand Modelled Terracotta Objects

Hand-modeled terracotta items are considered the most artistic but also the most time-consuming, making this method less popular among Maithil potters. In urban areas, only a small number of potters create hand-modeled pieces, typically in response to specific commissions or special orders. These hand-crafted objects are often decorative art pieces or sculptures of deities.

Sculptures Shaped on Straw and Bamboo Frame

This technique is used to create large unbaked clay sculptures for annual religious festivals such as Durga Puja, Kali Puja, Saraswati Puja, Janmashtami, and Indra Puja. The sculptures are built on a bamboo framework filled with straw, with clay mixed with rice husk applied over the surface to form a rough shape of the sculpture. Once the clay dries, a thin layer of clay solution is added, and the sculpture is left to dry completely for at least two days. After it has dried, a thick coat of lime slip is applied, and once that layer is dry, the potter adds the final details to the sculpture. These sculptures are then purchased by local puja committees for the celebrations of the annual *pujas*.

Firing or Baking

Clay objects are baked in a kiln or *aawa*, a process followed by potters in both urban and rural areas of Mithila. The potters create a temporary kiln in front of their workshops, usually in the form of a round pit. A thick layer of ash is spread on the ground to form a base. On top of this, rice husk and straw are added, followed by cow dung cakes (*goitha*), dry leaves, and small pieces of wood. Clay items such as pots, figurines, and vases are then arranged on this base, with larger sculptures like elephants and horse riders placed at the center. A gap is left in the middle to allow excess heat and smoke to escape. The clay objects are covered with another layer of cow dung cakes, straw, and other materials, before being fully sealed with a plaster of *chickni mitti* (fine clay). Hot coal is poured into the center hole to begin the firing process. This step usually takes place in the evening and takes about six to eight hours to complete for optimal results.

Colouring

Before the rise of modern practices, potters in Darbhanga and Madhubani relied on natural colours, often derived from vegetables and organic sources. They developed methods to create colours using everyday materials. Earlier the colors they used were homemade, with saffron being obtained from marigold and Harsinghar flowers. Traditional colours like indigo for blue and turmeric for yellow are still commonly used today, along with mineral-based colors like red and yellow ochre and chalk. However, the convenience of ready-made commercial colours has largely replaced these traditional methods. Preparing natural colours requires hours of effort, and sometimes the scarcity of raw materials affects production. As a result, many potters in Mithila now opt for readymade enamel and chemical paints, which come in a wide range of colours. Recently, urban potters have also widely adopted chemical spray paints.

Marketing and economy

The cost of terracotta products differs between urban and rural areas. Urban potters are the only ones who produce large terracotta horse-rider statues, which range from two to five feet in height. The price of these statues depends on factors such as size, decorative elements, and the use of enamel colors like silver and gold. In Darbhanga's Maulaganj and Lalbagh neighborhoods, many potters sell their goods from shops, which are often attached to their homes, though some potters operate out of rented shops in market areas. These rented shops are not always well-constructed, whereas the potters living in residential areas struggle to reach direct consumers. Occasionally, they sell their terracotta items at annual fairs but mainly rely on intermediaries, or *paikars*. During *Deepavali*, various stalls selling Ganesh-Lakshmi idols are set up in the market, typically run by part-time potters from other sub-castes involved in the terracotta business.

Conclusion

In addition to their marketing strategies, some well-known potters from Maulaganj and Lalbagh (Darbhanga) have managed to gain access to Craft Emporiums in major cities. Amidst the changing urban economy and the rise of modern lifestyles among urban Maithils, these potters have successfully established a network linking producers, middlemen, and consumers, allowing them to sustain their traditional craft. While rural potters still largely rely on the barter system, the younger generation is increasingly abandoning the family occupation in favor of more lucrative job opportunities.

References

1. Carol Kramer. (1997).*Pottery in Rajasthan.* Washington: Smithsonian Institution.
2. Prasad, Sileswar. (1973).*Census of India 1971, Series-I India, Miscellaneous studies, "Ritual Terracottas and Terracotta Toys of Darbhanga*". New Delhi: Ministry of Home Affairs.
3. Huyler, Stephen P. (1996). Gifts of Earth, Terracottas & Clay Sculptures of India. Ahmedabad: Mapin Publications.
4. Jayaswal, Vidula and Krishna, Kalyan (1986). *An Ethno-Archaeological view of Indian Terracottas, A Comparative study of the Present and Past terracotta Traditions of Gangetic Plain*s. Delhi: Agama Kala Prakashan.

Le terrorisme et les droit de l'homme : à travers le prisme de la littérature

Sandeep Kumar Pandey

Résumé

Les êtres humains sont rationnels. En tant qu'êtres humains, ils possèdent certains droits fondamentaux et inaliénables, communément appelés les droits de l'Homme qui deviennent opérationnels à la naissance. Les droits de l'homme, étant le droit de naissance, sont donc inhérents à tous les êtres humains, indépendamment de leur caste, de leurs croyances, de leur religion, de leur sexe et de leur nationalité. Les droits de l'homme sont aussi parfois appelés droits fondamentaux ! 'Droits fondamentaux', 'droits inhérents', 'droits naturels' et 'droits de naissance'.

Les droits de l'homme sont un terme générique qui englobe les droits civils, les libertés civiles et les droits sociaux, économiques et culturels. L'idée des droits de l'homme est liée à l'idée de la dignité humaine. Ainsi, tous ces droits, qui sont essentiels au maintien de la dignité humaine, sont appelés droits de l'homme. Ces droits sont propices à leur bien-être physique, moral, social et spirituel. Mais aujourd'hui, à cause du terrorisme et de la lutte contre le terrorisme, ces droits ont été violés partout dans le monde.

Mots-clés: terrorisme, droit de l'homme, littérature, économique, social, gouvernement.

Selon l'annonce du Haut-commissariat des Nations Unies aux droits de l'homme « le terrorisme a des effets très réels et directs sur les droits de l'homme, avec des conséquences catastrophiques pour la réalisation du droit à la vie, à la liberté et à l'intégrité physique des victimes. Outre ces coûts individuels, le terrorisme peut déstabiliser les gouvernements, affaiblir la société civile, compromettre la paix et la sécurité et menacer le développement social et économique, toutes choses qui ont aussi un réel impact sur l'exercice des droits de l'homme[1]».

Il est clair que de nombreux pays commettent des violations des droits de l'homme en recourant à la torture et à d'autres mauvais traitements dans le cadre de la lutte contre le terrorisme. Selon le rapport du Haut-commissariat des Nations Unies aux droits de l'homme « les mesures prises par les États pour combattre le terrorisme ont souvent elles-mêmes constituées de graves menaces pour les droits de l'homme et la primauté du droit[2]».

Réunir les deux domaines différents, tels que les droits de l'homme et la littérature, c'est de s'informer dans le but commun de faire entrer les droits de l'homme dans la vie des gens ordinaires pour assurer leurs droits fondamentaux. Le pouvoir de la littérature n'est pas seulement de transformer l'esprit du lecteur, mais aussi dans la société en général. Elle a le pouvoir de changer des vies, de toucher les cœurs et les esprits et d'engager les lecteurs

1. Haut-commissariat des Nations Unies aux droits de l'homme, «Droits de l'homme, terrorisme et lutte antiterroriste » p.1
2. Ibid

d'une manière qui est distinctement différente des autres textes. Il a la capacité de susciter le changement et de motiver les gens à agir. À travers la littérature, les gens peuvent trouver leur place dans le monde et découvrir leur sens de la responsabilité envers l'humanité.

Jean-Paul Sartre, dans la Littérature Engagée, un essai a ravivé l'idée de la sérieuse responsabilité de l'artiste envers la société[3].

La littérature promeut les valeurs des droits de l'homme directement et indirectement. Il vise à transformer l'impact de l'expérience de lecture en une motivation pour l'action sociale. Sartre (1988) dans son livre *Qu'est-ce que la littérature?* Plaidé pour le devoir moral des intellectuels, ainsi que le citoyen ordinaire, de prendre position face aux conflits politiques, et en particulier ceux dans leur région.

La littérature parle du sens de la vie humaine. Elle nous montre non seulement les aspirations humaines fondamentales de bonheur, d'amour, d'émotion, de sécurité et d'espoir, mais aussi les limites et les violations de ces aspirations. Et en tant que canon littéraire, il met l'accent sur un éventail de questions centrales au développement des droits contemporains, des droits des femmes, des réfugiés, des droits du travail, etc. Le mouvement des droits de l'homme qui a vu le jour à la fin du 20e siècle, se concentre sur des questions importantes comme la tradition de la torture, des inégalités, de la misogynie, de la censure, du génocide, de l'incarcération de masse et de l'apartheid. Et En littérature, une gamme de textes littéraires, fictions, pièces de théâtre et poésie représentent les droits de l'homme et leurs violations, atrocités et justice sociale. L'intersection de la littérature et des droits de l'homme joue un rôle clé pour structurer l'étude des droits et aborder l'impact significatif sur les valeurs humaines.

Selon la revue de la littérature sur les droits de l'homme dans les domaines social et politique, les campagnes sur les droits de l'homme exigent également des histoires. Surtout les histoires dans lesquelles les droits sont niés. Selon ces ouvrages, « le travail lié aux droits de l'homme est, au fond, une question de narration ». Les chercheurs qui cherchent à établir le caractère central des histoires à la fois le récit et l'écoute sur le travail des droits de l'homme accordent une attention particulière à la fiction dans laquelle les idées sur le sujet humain sont débattues. De nombreuses études estiment que l'écoute de telles histoires est essentielle pour les droits de l'Homme. Selon Amnesty International, la littérature, spécifiquement la fiction, joue un rôle clé dans le développement de l'empathie : « La lecture de la fiction développe notre empathie et notre compréhension sociale. L'empathie nous aide à résister aux préjugés et à la discrimination[4].»

L'histoire de la littérature dans toutes les langues reflète qu'elle a toujours un rôle principal pour l'amélioration de la société. Soit, ils sont les pionniers du mouvement social, soit ils ont participé activement aux réformes sociales. La philosophe existentialiste, la théoricienne féministe et l'auteur du livre *Le Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir, critique la société qui repose entièrement sur le patriarcat. Ces nouveaux défis sociaux, politiques et religieux utilisés pour justifier le statut inférieur des femmes à celui de l'homme. Par ce travail, Mme Beauvoir a élevé sa voix en faveur de l'égalité des droits des femmes par rapport aux hommes. Le roman *To Kill a Mockingbird* écrit par Harper Lee, publié en 1960, parle de

3. The Editors of Encyclopaedia Britannica « Littérature engagée », Encyclopædia Britannica, inc. July 20, 1998.
4. Promod K. Nayar, «Human Rights and Literature» Palgrave Macmillan,2016, p.11

l'éveil d'un enfant au racisme et aux préjugés au sud de l'Amérique. Ce roman nous enseigne que chaque être humain mérite d'être traité avec dignité.

Le poème français *Speak White* écrit par Michèle Lalonde en 1968 sur la mauvaise situation des francophones au Québec et prend le ton d'une plainte collective contre les Québécois anglophones. Le mouvement littéraire Négritude, né chez les écrivains africains et caribéens francophones vivant à Paris, s'oppose à la domination coloniale française et à la politique d'assimilation[5].

Les auteurs indiens tels que Munshi Premchandra et Saratchandra Chttopadhyay, soulevés les diverses questions de clases opprimées des gens dans leur écriture. Ces questions sont similaires à la violation des droits de l'homme tels que l'intouchabilité, la discrimination fondée sur la caste et la classe et l'exploitation des pauvres par les impérialistes, les féodalisâtes et les capitalistes. Ils parlent également de la condition misérable des femmes dans la société indienne et de la violation des droits des femmes dans leurs œuvres telles que l'exploitation des femmes, le mariage des enfants et Sati Pratha (le rite de mourir avec son mari).

L'Attentat, un roman le plus ambitieux de Khadra représente l'histoire de l'agitation qui affecte la vie des Philistins et des Arabes au Moyen - Orient. Il révèle l'histoire de la violence, non seulement au Moyen-Orient, mais dans toute l'humanité. Le livre discute le concept même d'un attentat suicide. Elle reflète de façon équivalente l'impact politique, social, émotionnel et psychologique de l'attentat terroriste sur l'humanité. Le roman est ambigu dans son message et suscite de graves inquiétudes sur les questions de l'escalade du terrorisme et de la violation des droits de l'homme dans le monde. Le roman « *L'Attentat* » met en lumière le caractère impitoyable de l'armée, qui intensifie la pression socioreligieuse sur les Philistins pour qu'ils se joignent au militantisme et à la violence émanant des opérations d'insurrection et de contre-insurrection. Khadra a exploré tous ces facteurs à travers la caractérisation.

Comme nous le savons, le monde entier souffre aujourd'hui de l'agonie des attentats terroristes qui sont une cause de violation des droits de l'homme. Selon le Conseil de l'Europe « *Le terrorisme constitue une grave menace pour les droits de l'homme et la démocratie*[6] ». Et on a aussi vu que « un large éventail de droits de l'homme subissait les répercussions des mesures de *lutte contre le terrorisme*[7] » Lutter contre le terrorisme, la violation des droits de l'homme sous forme de torture, ne pas respecter la vie et la dignité de la personne, ne pas leur offrir un procès équitable, dans le traitement humain, ne pas respecter la vie privée ou familiale de la personne qui sont la cause du terrorisme. Il est donc important de comprendre le processus psychologique d'une personne qui devient terroriste. Les États devraient s'attaquer aux causes profondes du terrorisme et intégrer cette stratégie dans la lutte contre le terrorisme. En même temps, nous devons tous être responsables de la violation des droits de l'homme à cause du terrorisme et de la lutte contre le terrorisme. Les droits de l'homme sont l'un des facteurs qui garantissent les espoirs de l'homme ordinaire. Malheureusement, ces droits sont violés par le terrorisme et la lutte contre le terrorisme. Lorsque cela se produit, la littérature doit prendre l'initiative de faire la lumière sur ces violations et d'aider les gens à sympathiser avec ceux dont les droits sont bafoués. En tant

5. Disponible sur: https://www.britannica.com/art/Negritude [Accéder le 20 mai 2020]
6. Disponible sur: https://www.coe.int/fr/web/commissioner/thematic-work/counter-terrorism [Accéder le 20 avril 2018]
7. Ibid

que reflet de la réalité, la littérature peut exposer les diverses violations des droits de l'homme et les abus qui se produisent dans le monde en raison du terrorisme et de la lutte contre le terrorisme, ce qui aidera les gens à être plus conscients de ces violations. La littérature touche le cœur et l'esprit des gens de cette façon, elle peut les rendre plus sympathiques envers ceux qui souffrent et vivent dans la douleur à la suite de violations de leurs droits de l'homme à cause du terrorisme et de la lutte contre le terrorisme.

Chaque être humain dans ce monde a besoin de vivre sa vie dans la dignité. Les droits de l'homme sont extrêmement importants parce qu'ils créent pour nous une société idéale dans laquelle chaque être humain non seulement répond à ses besoins fondamentaux tels que la nourriture, le tissu, le logement, la santé et l'éducation, mais il nous garantit une vie digne, la liberté, l'égalité et la sécurité tout en nous protégeant contre les abus de ceux qui sont plus puissants. « *Ils sont comme la nature, car ils peuvent être violés* [8]». Dans le monde d'aujourd'hui, « le terrorisme et la lutte antiterroriste affectent l'un et l'autre l'exercice des droits de l'homme[9] ». Le but du terrorisme est de détruire l'essence et les valeurs des droits de l'homme. Les attentats terroristes posent de graves défis à la protection de certains droits de l'homme tels que le droit à la vie, à la liberté, à l'intégrité physique et à la dignité, etc. à travers des « assassinats, chantages, enlèvements, agressions, prises d'otages et vols, commis en conséquence[10] ». Il « *crée un climat qui empêche les populations d'être libérées de la peur, compromet les libertés fondamentales et vise à la destruction des droits de l'homme*[11] ».

Dominique Garand, dans son article « *Que peut la fiction ? Yasmina Khadra, le terrorisme et le conflit israélo-palestinien* » parle des précautions morales, sociales et idéologiques. Selon lui, le refus du sacrificiel est une sorte d'engagement que Kharda montrerait plutôt comme le dégagement. Garand essaie de montrer que Khadra parle du sacrifice ayant une place importante et la justifie avec la notion de l'engagement. Garand veut questionner Khadra comme un écrivain de la fiction qu'il a essayé de montrer dans son roman ***L'Attentat***. Pour la justifier, Garand a choisi ce roman et fait une étude holistique. Ce dernier parle des personnages de ce roman et leur conflit à travers cet œuvre. L'écriture de Khadra dont toutes nos analyses montrent l'enchaînement, la logique comme une écriture de réconciliation.

Zakira Fatih, dans son revue « *L'Attentat de Yasmina Khadra* » examine ce roman au point de vue de cet auteur qui justifie le meurtre de civils pour retracer à l'occupation israélienne du territoire palestinien. Dans son revue Fath repose sur les questions comme pourquoi Sihem a commet un attentat ? Pourquoi elle n'en a pas parlé à son mari ? Fatih nous fait comprendre par son revue que l'auteur aurait-il réussi en abordant le thème politique. Et en fin ce dernier parle de la conclusion que ce genre de contribution des œuvres nous montre que comment et pourquoi quelconque fait les actes terroristes. Ce dernier nous fait penser aussi que les récits qui relatent les atrocités soulèvent le terrorisme comme violence que la politique n'arrive pas à comprendre ni répondre. Dans son revue, la question importante est que pourquoi la femme s'est explosée bien qu'elle ait une vie luxueuse et le héro trouve aussi

8. Disponible sur : https://www.coe.int/fr/web/compass/what-are-human-rights- [Accéder le 12 septembre 2018]
9. Haut-commissariat des Nations Unies aux droits de l'homme, « Droits de l'homme, terrorisme et lutte antiterroriste » p.31 [Accéder le 13 septembre 2018]
10. Haut-commissariat des Nations Unies aux droits de l'homme, « Droits de l'homme, terrorisme et lutte antiterroriste » p.31 [Accéder le 13 septembre 2018]
11. Ibid. p.8

la réponse de cette question. Mais en fin c'est devenue plutôt idéologique de fondamentaliste islamique et politique concernant le problème de race et d'identité.

Conclusion

Comme nous avons déjà discuté de la valeur de la littérature dans l'incorporation et l'intégration des droits de l'homme dans la société et de comprendre le rôle du terrorisme et de la lutte antiterroriste dans la violation des droits de l'homme. Nous avons sélectionné la trilogie d'un auteur qui est connu pour exprimer la complexité humaine dans son écriture. Dans cette thèse, nous allons faire une étude du terrorisme, de la lutte antiterroriste et de la violation des droits de l'Homme. Nous présentons la représentation du terrorisme, la lutte antiterroriste et la violation des droits de l'Homme dans la trilogie d'écrivain. Et nous avons trouvé que les thèmes le terrorisme, la lutte antiterroriste et la violation des droits de l'homme ont une influence majeur dans ces trois œuvres littéraires. Il se parait comme l'auteur essaie de justifier leur acte terroriste en parlant de l'indifférence de l'Occidental et Arabe par les dialogues de ses personnages qui est étrange dans les regards de lecteur.

Références

1. Andreani,Gilles et Pierre Hassner , ***Justifier la guerre ? De l'humanitaire au*** terrorisme, Presses de Sciences po, Paris, 2013.
2. Army U.S, ***A Military Guide to Terrorism in the Twenty –First Century***, 2005.
3. ARNOLD, Kathleen R., ed. (September 23, 2011). ***Anti-Immigration in the United States: A Historical Encyclopedia***. **II**. ABC-CLIO, LLC. p.461. ISBN 978-0-313-37521-7.
4. BRUNEL, Patrick, ***La Littérature française du XX^{e} siècle***, Edition Armand Colin, p.225, Paris, 2002.
5. CALAUZENES, Jérôme, ***Le terrorisme depuis 1945***, Prepa-isp.fr. France, 2012, sur : http:// www.prepa-1Sp.irwp-contenuannalesD-commiSSairehistorc2012pdf
6. CARRIER. Hervé, ***Terrorisme dans le monde, Une édition électrique réalisée a partir du texte de Herve Carrier,*** Université du Québec à Chicoutimi, sur : http:// c lassque.uqac.ca/contemporains/ carrier_herve/terrorisme dans le monde pdf, p.5, Provence du Québec, Canada, 2005.
7. CARSTEN, Bockstette, ***Jihadist Terrorist Use of Strategic Communication Management Techniques***, 98 DIANE Publishing, 2010.
8. Chakarabarty, Koyel, ***The Problematics of Human Rights in Indian Fiction in English*** , School of Humanities and Social Sciences », Guru Gobind Singh Indraprastha University, 2011.

Traduire les richesses culturelles : Le Thinnai d'Ari Gautier en traduction

Kshama D. Dharwadkar & Vrinda V. Vaz

Résumé :

Cet article propose une analyse critique de « The Thinnai », la traduction anglaise par Blake Smith du roman d'Ari Gautier « Le Thinnai », avec pour toile de fond le Pondichéry, ancien comptoir français. L'œuvre originale française de Gautier est une exploration poignante de la vie à Pondichéry après sa libération de la domination coloniale française, abordant les thèmes de l'identité, de la transition culturelle et de la transformation sociétale. Cette étude examine, dans une optique critique, la traduction de Smith, en étudiant les stratégies de traduction employées pour transmettre les subtilités narratives et les nuances culturelles de Gautier à un public anglophone. S'appuyant sur les théories de la traduction et du discours postcolonial, cette analyse évalue la fidélité de « The Thinnai » à capturer l'essence du texte original tout en négociant les disparités linguistiques et culturelles. Elle examine les choix de Smith pour naviguer dans les nuances linguistiques, préserver la spécificité culturelle de Pondichéry et assurer l'accessibilité et l'authenticité du récit traduit. En outre, cette étude explore la réception et l'interprétation de « The Thinnai » dans les contextes littéraires anglophones, en examinant sa résonance auprès de divers lectorats et sa contribution au dialogue interculturel. En démêlant les complexités de la traduction interculturelle et de la médiation littéraire, cette analyse met en lumière le potentiel transformateur de la traduction pour combler les fossés culturels et enrichir notre compréhension des divers paysages culturels.

Mots-clés : traduction, culture, identité, transition.

L'introduction

L'Inde est connue non seulement pour sa riche culture, sa cuisine et ses langues, mais aussi pour son architecture. Cependant, le livre sur lequel nous avons travaillé est un pot-pourri de tout cela. Surtout, le sud de l'Inde affiche son architecture flamboyante dans toute sa splendeur. Comme le « balcão/soppo » pour Goa, le « charupadi » pour le Kerala, le « gere/sella » pour le Karnataka, il en va de même pour le « thinnai » pour Pondichéry. Le « Thinnai » dans la culture tamoule, une véranda sert d'espace pour se détendre, socialiser et profiter du plein air tout en étant à l'abri des éléments. « Le Thinnai » d'Ari Gautier, publié en 2018, est une œuvre littéraire captivante qui plonge en profondeur dans les subtilités culturelles de la diaspora tamoule tout en explorant les thèmes de l'identité, de l'appartenance et de l'expérience humaine. Gautier utilise magistralement le Thinnai comme motif central tout au long de son œuvre, l'utilisant comme toile de fond sur laquelle se déroule la vie de ses personnages. À travers des images vives et une prose lyrique, il peint une riche tapisserie de la vie tamoule des années 70-80, capturant les images, les sons et les textures des paysages ruraux et urbains. Ce chef-d'œuvre a été traduit en anglais par l'historien Blake Smith. C'est une traduction littérale. De plus, l'exploration de la culture tamoule par Gautier

s'étend au-delà des pièges superficiels de la tradition, en approfondissant ses dimensions philosophiques et spirituelles plus profondes. À travers le prisme du Thinnai, il réfléchit sur des thèmes intemporels tels que le passage du temps, la nature cyclique de la vie et l'interconnectivité de toutes choses. Smith a fait de son mieux pour imiter ce chaos dans sa traduction.

À propos des auteurs

Né à Madagascar, Ari Gautier a vécu de nombreuses années en Inde et en France. Gautier faisant partie de la communauté Dalit, les récits fidèles des conditions de vie de la population Dalit proviennent de sa propre expérience en tant que membre de la communauté de Pondichéry. Son père était soldat dans l'armée française et sa mère était originaire de Madagascar. Ses ancêtres avaient embrassé le catholicisme et avaient également opté pour la citoyenneté française dès les années 1880 afin d'échapper à la stigmatisation et aux souffrances physiques et mentales causées par l'intouchabilité. Ainsi, la plupart de ces éléments autobiographiques se retrouvent dans « Le Thinnai ». Dévoué à redonner à Pondichéry la place qui lui revient sur la carte littéraire française, Ari Gautier s'engage à accroître la visibilité de la littérature indienne francophone dans le monde. « Carnet Secret de Lakshmi » et « Le Thinnai » sont ses deux premiers ouvrages sur l'histoire de la ville où il a passé son enfance. Sa publication la plus récente est « Nocturne Pondichéry », un recueil de nouvelles sur Pondichéry postcoloniale.

En revanche, on sait très peu de choses sur le traducteur Blake Smith. Historien spécialisé dans les échanges culturels entre la France et l'Inde, Smith a traduit des œuvres de l'auteur pondichérien K. Madavane et du poète réunionnais Evariste Parny. De plus, il enseigne à l'Université de Chicago.

Revue de la littérature

La traduction littéraire a fait l'objet de nombreuses études, les chercheurs explorant divers aspects tels que la fidélité au texte source, le rôle du traducteur et les défis posés par les différences linguistiques et culturelles. Des théoriciens de la traduction tels qu'Eugene Nida, Lawrence Venuti et Antoine Berman ont contribué de manière significative à notre compréhension de la traduction en tant que processus complexe de communication interculturelle.

En outre, des études portant sur la traduction d'éléments spécifiques à la culture et de nuances linguistiques ont souligné l'importance de la compétence culturelle et de la compréhension du contexte pour parvenir à une traduction efficace. Des ouvrages tels que « In Other Words : A Coursebook on Translation » de Mona Baker et « Translation and Identity in the Americas » d'Edwin Gentzler offrent un aperçu précieux des complexités de la traduction littéraire et de son impact sur les échanges interculturels.

Les cadres théoriques des études sur la traduction se concentrent souvent sur la dichotomie entre la domestication et l'aliénation - des stratégies que les traducteurs utilisent pour rendre un texte plus familier ou plus étranger au public cible, respectivement (Schleiermacher, 1813 ; Venuti, 1995). Baker (2011) et Newmark (1988) discutent des techniques et des défis liés à la traduction des références culturelles et des expressions idiomatiques, qui sont particulièrement pertinents pour « Le Thinnai ».

Des études antérieures ont montré que les traductions littéraires ont tendance à naviguer entre la visibilité de la culture source et la lisibilité pour le public cible (Venuti, 1995). Cet exercice d'équilibre est crucial lorsque le texte source, comme « Le Thinnai », est imprégné de nuances culturellement riches et spécifiques à un site (Bassnett, 2002).

Méthodologie

Notre méthodologie implique une analyse à plusieurs niveaux de la traduction anglaise de « Le Thinnai » d'Ari Gautier. Nous commençons par examiner le texte source afin d'identifier les principaux éléments culturels spécifiques, les nuances linguistiques et les motifs thématiques. Ensuite, nous examinons les choix de traduction et les stratégies employées par le traducteur pour transmettre ces éléments au public cible. Cela implique une lecture attentive du texte traduit, en se concentrant sur les variations lexicales, syntaxiques et stylistiques par rapport à l'original.

En outre, nous utilisons des techniques d'analyse comparative pour évaluer la fidélité de la traduction et sa capacité à capturer l'essence du texte source. En juxtaposant des extraits des textes originaux et traduits, nous visons à mettre en évidence les domaines de divergence et de convergence, en mettant en lumière les défis et les réussites du processus de traduction.

Analyse et Discussion

L'analyse de la traduction anglaise de « Le Thinnai » révèle plusieurs défis et stratégies de traduction notables. Un aspect important est la traduction de références culturelles spécifiques, telles que les coutumes locales, les traditions et les expressions idiomatiques propres à la culture tamoule. Ces éléments posent un dilemme au traducteur, qui doit trouver un équilibre entre la préservation de l'authenticité du texte source et sa compréhension par le public cible.

En outre, la traduction des nuances linguistiques présente un autre niveau de complexité. Les langues créole, française, anglaise et tamoule s'entremêlent dans « Le Thinnai », créant une riche tapisserie linguistique qui ajoute de la profondeur au récit. La traduction de ces nuances exige une approche nuancée, car la traduction littérale ne permet pas toujours de saisir le sens ou le ton voulu. Le traducteur doit naviguer entre la fidélité à l'original et la lisibilité dans la langue cible, en recourant souvent à des solutions créatives telles que la paraphrase ou l'adaptation culturelle.

En outre, des thèmes tels que l'identité, l'appartenance et l'héritage culturel sont au cœur de « Le Thinnai » et doivent être traités avec soin au cours du processus de traduction. Le traducteur doit veiller à ce que ces thèmes trouvent un écho auprès du public cible tout en préservant le message et la vision artistique de l'auteur.

Similitudes

1. **Conservation des thèmes principaux :** L'original français et la traduction anglaise conservent les thèmes centraux de l'identité, de l'héritage culturel et de la dynamique sociale de Pondichéry. Ces thèmes sont universels et trouvent un écho auprès d'un large public, ce qui facilite la transition entre les deux langues.

2. **Intégrité du scénario et de l'intrigue :** La structure de l'intrigue et la progression des événements sont méticuleusement préservées dans la traduction anglaise. Le traducteur veille à ce que le flux narratif, les arcs des personnages et les événements clés restent intacts, offrant ainsi aux lecteurs anglophones la même intrigue que l'original.

3. **Conservation du langage hybride** : Dans « Le Thinnai », Ari Gautier transporte les lecteurs dans un Pondichéry d'époque, capturant avec vivacité l'essence de la ville à travers les expressions tamoules authentiques utilisées par ses personnages. Ces exclamations ne sont pas de simples fioritures linguistiques ; elles ancrent les personnages dans leur contexte culturel et historique, insufflant au récit une couleur et une émotion locales. Ari Gautier ne dépeint pas seulement la créolité à travers le langage, mais aussi à travers la riche description de la cuisine tamoule, incorporant des plats comme la « baffade » et la « fougade », qui mélangent des influences tamoules et créoles. Blake Smith, dans sa traduction anglaise, préserve ces marqueurs culturels, laissant les noms de ces plats intacts, permettant à l'authenticité du patrimoine culinaire de Pondichéry de transparaître. De même, Gautier incorpore des chansons comme « Rousa Poudina » et « Marie le pêcheur », qui évoquent la mosaïque culturelle unique de la région. Smith conserve également ces éléments, assurant la préservation de l'identité culturelle vibrante du roman dans les deux langues.

4. **Conservation des surnoms des personnages** : Dans « Le Thinnai » d'Ari Gautier, les noms des personnages sont conservés dans la traduction anglaise de Blake Smith, préservant ainsi l'essence culturelle et linguistique originale du roman. Ce choix est important car les noms sont souvent porteurs de significations culturelles, d'histoires et d'identités profondes qui peuvent se perdre dans la traduction.

Par exemple, des personnages comme « Trois Bourses Six Visages » et « Pascal Queue de Cochon » reflètent cette richesse culturelle. Le nom « Trois Bourses Six Visages » est un surnom qui met en valeur des traits physiques ou de personnalité spécifique du personnage. Ce type de surnom donne aux lecteurs un aperçu de la façon dont la communauté perçoit ce personnage, souvent avec un mélange de respect, d'humour ou même de satire.

De même, Pascal Queue de Cochon (qui signifie « Pascal Pig Tail ») est un autre surnom qui utilise des images physiques ou métaphoriques pour exprimer la façon dont le personnage est perçu. Ces surnoms peuvent être affectueux, désobligeants ou simplement descriptifs, reflétant souvent le rôle, l'apparence ou le comportement du personnage d'une manière qui résonne avec la culture locale. L'utilisation de tels surnoms est profondément ancrée dans les pratiques culturelles, en particulier dans les communautés très soudées où tout le monde se connaît. Ils servent de forme de commentaire social et peuvent révéler des attitudes sous-jacentes, une dynamique sociale et l'importance de l'identité au sein de la communauté. En conservant ces noms et surnoms dans la traduction, Blake Smith préserve les nuances culturelles et la représentation vivante de la communauté qu'Ari Gautier avait initialement voulue. Cette décision permet aux lecteurs anglophones de s'engager dans le texte à un niveau plus authentique, en appréciant la richesse culturelle et linguistique qui définit le monde de « Le Thinnai. »

5. **Développement des personnages :** La représentation des personnages reste cohérente entre les deux versions. La profondeur de l'exploration des personnages, leurs motivations et leurs interactions sont fidèlement traduites, ce qui permet à l'essence des personnages de transcender les frontières linguistiques.

Différences

1. **Nuances linguistiques et expressions idiomatiques :** L'un des défis majeurs de la traduction de « Le Thinnai » consiste à transmettre le mélange linguistique unique du français et du créole. Les expressions idiomatiques et les termes culturellement spécifiques en français n'ont souvent pas d'équivalents directs en anglais, ce qui peut conduire à des substitutions susceptibles d'altérer légèrement la saveur ou la profondeur culturelle du texte original. Par exemple, les expressions créoles qui comportent des connotations et des références culturelles spécifiques peuvent être simplifiées ou expliquées, ce qui peut affecter l'immédiateté et la richesse du texte.
2. **Références culturelles :** Les références culturelles spécifiques à la vie tamoule et omniprésentes dans l'original français peuvent ne pas trouver un écho aussi profond auprès d'un public anglophone. Le traducteur peut choisir d'expliquer ces références ou de les remplacer par des concepts plus universels, ce qui peut parfois diluer l'authenticité culturelle ou la « couleur locale » du récit original.
3. **Subtilités de ton et de style :** La version française originale de « Le Thinnai » peut comporter certaines nuances stylistiques qui sont intrinsèquement difficiles à reproduire en anglais. Le français, avec ses registres formels et informels et ses qualités rythmiques spécifiques, peut conférer aux dialogues et aux descriptions un ton particulier que l'anglais ne peut pas reproduire à l'identique. Le traducteur doit faire des choix stylistiques qui reflètent l'esprit du texte, mais qui risquent de modifier le ton par inadvertance.
4. **Engagement du lecteur dans le contexte culturel :** Les lecteurs français peuvent aborder le texte avec une compréhension préexistante de certains aspects culturels de Pondichéry, en particulier en raison des liens linguistiques partagés. En revanche, la traduction anglaise peut avoir besoin de fournir un contexte supplémentaire ou de renoncer à certaines hypothèses sur les connaissances culturelles du lecteur. Cela peut conduire à de légers développements dans le texte ou dans les notes de bas de page, ce qui peut affecter le rythme et la densité de l'information.

Les résultats suggèrent que si la traduction anglaise de « Le Thinnai » parvient à transmettre le récit et les thèmes principaux, certaines nuances de la langue et du contexte culturel sont inévitablement altérées ou simplifiées. Cela peut être attribué à la nécessité d'une accessibilité culturelle plus large, qui exige parfois de sacrifier des saveurs locales spécifiques pour une compréhension générale (Venuti, 1995).

Ce qui manque à la traduction...

Quand Ari Gautier entame son prologue, il s'envole comme dans une machine à voyager dans le temps. De plus, il souligne à quel point ses pensées ont voyagé dans le passé et à quelle profondeur dans le chemin de la mémoire, ce que le traducteur Blake Smith oublie de mentionner. « Pris dans le piège du passé, le temps emprisonné dans une immense toile d'araignée » (Gautier, 2017)

Gautier a conçu de manière réaliste ses personnages de l'époque, donnant une description détaillée de leur style et de leurs tenues en mettant en avant les tendances de l'époque. Par exemple, Trois-Bourses Six Visages se fait couper les cheveux longs en Step Cuttings. Cependant, le traducteur n'a pas réussi à capturer ce détail, probablement parce qu'il ne pouvait pas imaginer ou s'identifier à la « tendance » de l'époque. « Il y a certaines choses qui restent figées dans l'immensité » (Gautier, 2017). Il y a certains détails dans ce roman que seul l'auteur source peut apprécier, soit parce qu'il l'a vécu, soit parce qu'il dispose d'informations de première main à ce sujet. Le traducteur choisit de l'ignorer parce qu'il ne peut pas se connecter aux détails complexes de la culture.

De plus, l'auteur du texte source donne une image vivante de la transformation de la ville de Kurusukuppam, avec la disparition et l'apparition d'un grand nombre de structures. Ce détail n'affecte pas vraiment l'intrigue, mais l'enrichit, ce qui en fait une excellente anecdote. Cependant, l'auteur du texte cible a ignoré ces détails pour se concentrer sur les aspects importants du contexte.

Conclusion

La traduction anglaise de « Le Thinnai » démontre à la fois le potentiel et les limites de la traduction littéraire en tant que pont entre les cultures. Bien qu'elle mette le récit de Gautier à la portée d'un public plus large, certaines subtilités culturelles et linguistiques sont inévitablement perdues dans la traduction. Cette analyse souligne l'importance d'une approche sensible et informée de la traduction des récits multiculturels, suggérant que les traductions pourraient bénéficier de matériaux supplémentaires qui fournissent un contexte aux éléments culturels originaux. En dévoilant les subtilités du processus de traduction, nous comprenons mieux l'interaction dynamique entre la langue, la culture et la créativité, ce qui réaffirme l'importance de la traduction en tant que pont entre diverses traditions littéraires.

Références

1. https://arigautier.com/about/
2. https://thepunchmagazine.com/the-byword/review/ari-gautier-amp-rsquo-s-the-thinnai-breaks-new-ground-in-franco-indian-dalit-writing
3. https://www.newindianexpress.com/lifestyle/books/2022/Jan/01/time-travel-of-thinnai-the-stone-of-sita-and-a-pondicherry-that-was-an-artifical-paradise-2401417.html
4. Baker, M. (2011). In Other Words: A Coursebook on Translation. Routledge.
5. Bassnett, S. (2002). Translation Studies. Routledge.
6. Gautier, A. (2017). Le Thinnai. Le Lys Bleu Editions.
7. Newmark, P. (1988). A Textbook of Translation. Prentice-Hall.
8. Nida, E. (1964). Toward a Science of Translating. Brill.
9. Schleiermacher, F. (1813). "On the Different Methods of Translating."
10. Smith, B. translator (2021). The Thinnai. By Ari Gautier. Hachette, India.
11. Venuti, L. (1995). The Translator's Invisibility: A History of Translation. Routledge

Aesthetics of Resistance: Multilingualism in the Works of Ananda Devi

Nimisha Joshi

Abstrat

Multilingualism in Mauritian writers allowed them to break patriarchal barriers and colonial language monopoly. It is evident in the linguistically diverse titles of Ananda Devi's books, such as Le Sari Vert, Indian Tango, Voile de Draupadi, Pagali, and Paradis Blues. Devi's works highlight power dynamics by breaking linguistic barriers and promoting feminine liberation, and postcolonial environmental conditions through hybrid identities. Multilingualism serves as a powerful tool in challenging and subverting traditional aesthetic norms in literature, allowing community intellectuals to bridge the gap between local customs and global culture and this disrupting established aesthetic conventions. The linguistic diversity also facilitates a deeper exploration of identity and self-expression by examining language tensions.

Key Words: Ananda Devi, Multilingualism, Feminine identity.

Introduction

Since time immemorial, all languages and cultures have been the product of multiple cultural and linguistic influences. Yet, in recent times the subject is gaining momentum as an important theme in contemporary francophone literature. Colonialism and the global migratory flux that accompanied it, has provoked the most significant linguistic exchange and has become the reason for the renewed interest in multilingualism. It is this very exchange which forces us to question and reframe all the linguistic and literary definitions in the postcolonial literary context. So we will analyse how multilingualism, the result of that exchange, in the works of Mauritian author, Ananda Devi, supplies the creative energy to speak of one common colonial past and to destabilize patriarchy using different languages.

Ananda Devi, is a Mauritian author of Indian roots writing mainly in French. In 1977, she published her début collection of short stories and in 1989, her first novel *Rue la Poudrière* was published. This was followed by more novels for example: *Le Voile de Draupadi, Pagli, L'Arbre fouet, Moi, l'interdite* etc. In 2024, she was awarded the *Neustadt* Prize, known as the "American Nobel."

The exogenous population in Mauritius was transported from different corners of the world. Workers from places as diverse as Africa, India and China worked in plantations and the cultural and linguistic exchanges that ensued gave birth to a multilingual literature which remained mostly marginalized for decades. Ananda Devi uses a mixed and varied French in her works. This multilingualism then becomes a means of subverting the linguistic rules within the French canon instead of following them. As she has her origin in India, apart from the French we can also notice the ardent presence of several Indian languages in her literary works such as Hindi, Urdu, Telugu and notably English.

We would specifically want to analyse how this multilingualism in her works becomes a mean to locate her characters' identity, lost while cultivating the official language, imposed on them during the period of colonization. Even if it is the same language which is used by two literary cultures, one that belongs to France is called French literature and the other, from the outside of the hexagon is relegated to the marginalized identity of "Francophone". The term multilingualism fills this empty space between French and Francophone. Devi demonstrates her double relation with French, her official and political proximity and on the other hand the cultural and linguistic distance, which gives birth to the need for a negotiation with these languages. From the multilingualism in the works of Devi emerges a theory of revival of all that was destroyed, imposed, changed and forcefully inserted into this island because of colonization. She draws the stories from her Indian roots and by using various languages, gives voice to the unconscious.

As with other societies, the Mauritian society has also been dominated by the male postcolonial perspective. But Ananda Devi demonstrates a process which allows her to change the dynamics of her presence as the subject of that society. She shares, with colonized peoples a similar experience of the politics of oppression and repression and, like these peoples, she too was forced to express her experiences in the language of her oppressors.

Plurality: Indian Ocean – A Linguistic Archipelago

In this part we will discover how the cultural aspects of the Indian Ocean are similar to its geographical aspects: as both are marked by the plurality of culture and language. Being born of a mixture of several cultural contacts, the indo-oceanic society manifests the presence of diverse civilizations and religions: Islamic, Sanskrit, societies of the Southeast Asia and Confucian China. Consequently, all the Mauritians are endowed with the inheritance of multilingualism. It allows them to identify with several cultures and at the same time their feeling of belonging is mainly connected to the island. It allows them the advantage to fit into all the cultures. The national identity interests only few Mauritians. As Eric A. Anchimbe writes in his work titled « Linguistic Identity in Postcolonial Multilingual spaces ».

> Cameroonian children brought up speaking English and French without being able to draw the lines between their belonging to either the anglophone or francophone identity groups to be considered a group of their own. They do not switch identities as the adults do, are not involved in linguistic victimisation as the adults, but are simply expressing what is part of them.

As the cameroonian adults do, Devi, too, is using the words of Hindi, Urdu, English, Creole, to expresses what is an integral part of her being and life. But she also emphasizes that the term «multilingualism» does not only mean the using expressions or to express oneself in several languages, besides, it is a unique art using the nuances of emotions. As Dr. Rohini Bannerjee describes in her article titled "*L'Espace littéraire mauricien :l'hétérolinguisme dans l'Œuvre francophone d'Ananda Devi*(Mauricien Literary Space: Heterolinguism in francophone works of Ananda Devi)

> C'est vrai que je laisse de plus en plus la porte ouverte aux autres langues. Je crois que plus on sent qu'on maitrise une langue, plus on se sent libéré par rapport à ce qu'on peut faire avec cette langue en y introduisant d'autres langues. Le travail d'écrivain est aussi d'essayer d'explorer quelque chose d'un peu nouveau, d'inconnu.

> It is true that I leave more and more the door open to other languages. I believe that the more you feel that you master a language, the more you feel free compared to what you can do with this language by introducing other languages. The writer's job is also to try to explore something a little new, unknown.

Proving the above statement true , Devi uses for example, in the short story, "*Oreillers* (HAWA MAHAL)" the words like "Maharaja of Jaipur, Maharani, Zenana, Burqa etc..." so as not to be lost in translation, keeps the essence of other culture and avoid the barbarism of monolingualism that kills the flamboyance of writing, she welcomes native words. In the novel *L'Arbre Fouet* (The Whip Tree) through the French language, she tries to unravel the most complicated mysteries of Hindu mythology and she describes the key words in Hindi like « Karma, Dharma, Ashram, Guruji etc. »

She proves that she is a writer of ideas that come to her without mental, social, cultural and political manipulation. This is why foreign words seem to become a bridge rather than obstacles in understanding the works. As a postcolonial writer Ngũgĩ wa Thiong'o described in his speech entitled « Teach Me to Be Me »

> An imitator is always a follower and is driven by lack of faith in self, which begins with language. If you know all the languages of the world and you don't know your mother tongue or that of your culture, that is enslavement. If you know your mother tongue or the language of your culture and add all the languages of the world to it, that is empowerment.

Politics of Multilingualism

If we talk about the multilingualism, especially in the case of Mauritius, the linguistically diverse titles of Devi's books such as *Le Sari Vert (The Green Sari), Indian Tango, Voile de Draupadi (Veil of Draupadi), Pagali, Paradis Blues* confuse us regarding their place of origin. Are these Indian, French or Mauritian novels? Here the word "Sari" represents Indian women' attire but the colour "Green" indicates the religion " Islam", the word "Indian" is articulated alongside the Spanish dance "Tango"; Draupadi is a character from Indian mythology, "Pagli" the Hindi word which means a mad woman and the English word "blues" from the title exhibit the multilingualism which lies at the centre of her writings. Therefore, multilingualism in Mauritius becomes much more important because the inclusion of the Hindi, Urdu, Creole, and English widens the definition of the Mauritian identity and its literary space. The use of the foreign languages in certain contexts is not a deliberate act, it is rather a mechanical one because these languages are essential parts of their everyday life. How this act becomes the crux of Mauritian literature is the main question of this chapter. Hernandez-Laroche explain in her article "Multilingual Life Writing by French and Francophone Women: Translingual Selves by Natalie Edwards (review)" that multilingual women writers decentre France as a literary axis and move readers beyond monolingualism. Devi also highlights power dynamics, gender issues, colonial history, and postcolonial environmental conditions in her works through hybrid identities by engaging with translanguaging.

Devi described in her interview "maybe it is the mythical India that inhabits me while the country of reality remains an unknown country..." .The word "unknown" tells us that it is not the real countries that writers see but rather it is a fixed image resides in people's heads and forces them to see the world as follows.

Ananda Devi's literary craftsmanship shines through her deliberate integration of multilingualism in her works. In her novel Pagli, Devi skillfully navigates the intricate web of racial and linguistic complexities prevalent in Creole societies. Rather than oversimplifying these nuances into binary oppositions, Devi chooses to portray the intricate stratifications authentically. By doing so, she challenges the prevailing tendency to overlook the internal hierarchies and linguistic disparities that exist within formerly colonized communities in Creole societies. Devi's approach in Pagli stands out as a bold departure from the norm, as she resists the erasure of linguistic unevenness, shedding light on the diverse linguistic landscape of these societies.

The main research question is that what role does multilingualism play in resisting traditional aesthetic norms in her works? According to me multilingualism serves as a powerful tool in challenging and subverting traditional aesthetic norms, particularly in the realm of literature. By embracing multiple languages, community intellectuals can bridge the gap between local customs and global culture, thereby disrupting established aesthetic conventions. This linguistic diversity allows for an exploration of languages beyond those shaped by Western norms, fostering a resistance against traditional aesthetics. One example of this resistance lies in the examination of languages from the "periphery," such as the Aja-Fon language of Benin, which offers a unique perspective on aesthetics. Writers who navigate multiple languages face the challenge of vrai-faux and faux-vrai, illustrating the complexities of linguistic and cultural boundaries. Furthermore, multilingualism facilitates a deeper exploration of identity in writing, moving beyond legal identities to delve into profound aspects of self-expression. The rise of endogenous linguistic norms in African literature, influenced by multilingualism, has disrupted the dominance of exogenous French standards, showcasing the transformative power of linguistic diversity. Overall, the impact of multilingualism in literature not only challenges traditional aesthetic norms but also opens new understandings of universality in a world characterized by linguistic diversity and decentralization.

Devi beautifully depicts in what ways does multilingualism challenge dominant literary conventions as in the realm of literature, it is a powerful force that disrupts conventional literary norms and practices. One way in which multilingualism challenges dominant literary conventions is by emphasizing the divide between oral tradition and the written word, evoking a sense of anguish for the narrator. This dichotomy between spoken and written language creates a unique narrative space that diverges from traditional storytelling methods, ultimately subverting established literary norms. Furthermore, characters within multilingual narratives often advocate for alternative forms of expression, such as "écrire", which aligns more closely with the natural flow of spoken language and is liberated from the perceived limitations of Western writing conventions. By championing this form of writing, characters challenge the hegemony of dominant literary practices and offer a new perspective on storytelling that transcends conventional boundaries. Through these acts of linguistic rebellion and narrative innovation, multilingualism emerges as a vital tool for dismantling traditional aesthetic norms and reshaping the landscape of contemporary literature.

Multilingualism and Feminism

Linguistic plurality not only liberated Mauritian writers from the monopoly of languages of the colonists, but it also showed the path to break their double subjugation. For these writers,

French and English are colonial burdens and languages such as Hindi, Telugu and Bhojpuri patriarchal burdens. Pagli, one of Devi's characters, uses Creole to communicate with her forbidden lover and breaks the linguistic barriers of her in-laws which allowed her to use only Hindi. This multilingual demonstration of her voice becomes a tool of feminine liberation. There is another aspect where the multilingualism works in the space of the house. This is how a woman becomes responsible for passing the linguistic and cultural inheritance to next generation. It is through this mode called multilingualism that they create a new literary space where they break the pre-established rules, whether they are linguistic or cultural.

For Mauritians, French does not hold any more the label of the colonizer's language as, the infusion of their culture and their languages has completely changed the use of French. For them, the mixture of other languages along with standard French creates a new "French". For example, in the title "Sari Vert", the word "Sari" is the emblem of Indian femininity and the French word "green" communicates its cultural connotation of the Islamic world which is an inseparable part of the Indian culture. Even if a French person knows the meaning of "vert" he or she will be unable to understand the title's cultural connotation. Therefore, the knowledge of French will only give access to a limited meaning. Instead of passively receiving language, she is using a renewed, mixed and modern French. This hybrid French is a concrete and strong answer to those who proclaim that the French language is the donation of France to Mauritius.

Devi, the inventor of her own writing style and her effort towards "the creative process", explores the diversity and plurality of her writings. Ananda Devi's literary works are a testament to her intricate weaving of multiple languages, showcasing a fusion of cultural and linguistic influences. Through self-translation, Devi bridges the gap between French and English, offering readers a unique perspective on the tensions between the local and the global, the universal and the particular, the national and the cosmopolitan. Sara Kippur's concept of self-translation as a tool to explore language tensions finds resonance in Devi's writings, where the nuances of language play a significant role in shaping the narrative. Interestingly, Devi's writing style in English is noted to be more subdued compared to her poetic flair in French, emphasizing the impact of language choice on the overall tone and expression of her literature. The deliberate selection of English as the target language for her novel not only reflects the post-colonial linguistic landscape of India but also underscores the enduring influence of British colonialism on former territories like Mauritius. Furthermore, the transcolonial trajectory of Devi's work, from Mauritius to India via France, signifies a rich interplay of cultural and historical legacies, brought to light through her multilingual literary endeavors. In essence, Devi's multilingual approach, rooted in the history of French and British colonization in Mauritius, adds a layer of complexity and depth to her narratives, enriching the reader's experience with a tapestry of languages and cultural resonances.

Ananda Devi's intricate narrative style and thematic depth are greatly influenced by her multilingualism, as explored in various scholarly works focusing on her literary contributions. The critical study "Ananda Devi: Feminism, Narration and Polyphony" sheds light on Devi's role as a prominent Francophone writer and her unique approach to feminist themes within her narratives. She adds layers of complexity to her storytelling, providing a nuanced perspective on issues such as violence and desire. Tyagi's examination of Devi's narrative strategies underscores the richness of her storytelling, showcasing how language plays a pivotal role in shaping the themes of her works. Moreover, Devi's own reflections on the

relationship between French and Creole languages offer insight into the linguistic intricacies that define the context of her literary creations. By engaging with multilingualism in her writing process, Devi not only navigates the complexities of postcolonial identity but also challenges traditional modes of storytelling, ultimately enriching the discourse on feminism and cultural diversity in her works.

Ananda Devi's exploration of feminist ideologies through her writings is a subject that has attracted critical attention and scholarly analysis. The first full-length monograph dedicated solely to Ananda Devi sheds light on her significant contributions as a prominent contemporary Francophone writer, emphasizing her unique narrative style and feminist perspectives. Devi's use of language as a tool to convey feminist ideologies is evident in her multifaceted approach to storytelling, employing various narrative strategies to advocate for women's liberation and empowerment. Additionally, Devi's own reflections on the relationship between French and Creole languages offer insights into the linguistic particularities that shape her literary works and contextualize her feminist discourse within a diverse cultural landscape. By delving into themes of multilingualism, violence, and the complexities of desire in her novels. Devi skilfully navigates feminist narratives that challenge traditional norms and amplify marginalized voices. Through a feminist narratological lens, scholars explore how Devi's writings from Mauritius engage with issues of race, gender, and power dynamics, unveiling a rich tapestry of feminist thought woven through the fabric of her storytelling.

In conclusion, Ananda Devi's thoughts on using different languages highlight the complexities and possibilities of multilingualism. While language can be a source of challenge and inequality, it can also be a powerful tool for creative expression and cross-cultural understanding. By exploring these themes in her writing, Devi has contributed to a broader conversation about the role of language in shaping our identities, communities, and worldviews.

Bibliography

Primary Sources:

1. Devi, Ananda. *Le Sari Vert.* Paris : Gallimard, 2009.
2. Devi, Ananda. *Pagli*. Paris : Gallimard, 2001.
3. Devi, Ananda. *Indian Tango*. Paris : Gallimard, 2007.

Secondary Sources:

Books:

1. A. Anchimbe, Eric. *Linguistic Identity in Postcolonial Multilingual Spaces,* Cambridge Scholars Publishing, 2007.
2. Coulmas, Florian. *An Introduction to Multilingualism: Language in a Changing World*. Oxford University Press, 2017.
3. McKinney, C., Makoe, P., & Zavala, V. (2023). The Routledge Handbook of Multilingualism. Taylor & Francis.

4. Said, Edward, *Orientalism: Western Concept of The Orient*, Pantheon Books, 1978.

5. Taylor-Batty, Juliette, and Till Dembeck. "Introduction: Literary Multilingualism Studies: Key Questions and Debates". *Journal of Literary Multilingualism* 1.1 (2023): 7-14. https://doi.org/10.1163/2667324x-20230102Web.

6. Zhong, Z., & Fan, L. (2023). *The psychology of multilingualism: Concepts, theories and application*. The Social Science Journal, 61(2), 560–562. https://doi.org/10.1080/03623319.2023.2194475

Online Resources:

1. Dr. Bannerjee, Rohini , L'Espace littéraire mauricien :l'hétérolinguisme dans l'œuvre francophone d'Ananda Devi, 14 Dec 2011.

   http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2011.623998

2. Françoise Vergès, « L'océan Indien, un territoire de recherche multiculturelle », *Hermès, La Revue* 2002/1 (n° 32-33), p. 447-456.

   http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2002-1-page-447.htm

3. Ngũgĩ wa Thiong'o, Teach Me to Be Me, March 15, 2016.

   https://www.guernicamag.com/features/teach-me-to-be-me/

4. Vicram, Ramharai « Le champ littéraire mauricien », Revue de littérature comparée, 2006.

   http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2006-2-page-173.htm

A Three-Decadal Trend of Immigration to India Specific to its States

Anjali Ojha

Abstract

Migration has been a never ending process though the reasons for it keeps changing from person to person, but the newer era of globalisation has made immigration/emigration much easier and convenient, which has made India an emigrating country yet there is a sufficient incidence of immigration as well though the composition of the flow of such migration has changed over time, migration for setup of colonies by developed nations to forced migration due to partition, Mughals and Aryans migration from Central Asia to refugees migration from Bangladesh. The country has an uncountable incidence of emigration and comparatively fewer of immigration yet it is a key destination for migrants from developing regions. The analysis takes into account the International Migrant Stock 2020 as well as India's Census statistics. The stock of immigrants to India has continuously fallen since 1990, but the proportion of female immigrants has grown since 2005. African, European, North American, and Oceanic immigration has increased since 2000, whereas Asian immigration has steadily fallen. The refugee flow, on the other hand, followed a zigzag pattern. West Bengal, Bihar, Uttar Pradesh, and Maharashtra were the most enticing immigration locations in India. Because Bihar and Uttar Pradesh are regarded to be among the most impoverished states in the country, the reasons for large immigration to these places remain a mystery. For a clearer picture there is a need to distinguish between the stock and flow of immigrants to India, as well as the accurate classification of the causes for such migration to various states.

Keywords: Immigration Pattern, Refugees, Favourable destination, Immigration reasons, Decadal Change.

Introduction

Migration has a vast history that dates back to the dawn of time, Humanity has been on the move since then. Millions of people live in different countries or states other than the one in which they were born. A (Resultantly) plethora of migration-related research has been conducted. There is a lot of research on internal as well as international migration specific to India. Amongst that researches are on inter-state as well as intra-state migration and a list of researches on emigration from India to other nations (Dugsin,2004; Noushad, Parida & Raman, 2020; Castles, 2007; Bhagat, Keshri & Ali, 2013; Madhavan ,1985). Although there are only few researches on immigration to India (Naujoks, 2009; Khadria & Kumar,2015) and even less on immigration to different states of India. India being one of the most populous countries in the world having over 141 crores of population and over 15.6 million Indians live elsewhere as immigrants which is supposingly about 1% of India's birth population and these immigrants earns India a remittance that is more than that received by any other country on the other hand India is also a major destination for immigrants too and gives

shelter to about 5.2 million people as of 2015 (Connor, 2017). India has a complex and the most diverse migration histories in the world. Though the composition of flow has varied throughout time, from indentured labour in distant colonies to postwar labour for British industries , from high-skilled professionals in North America and low-skilled labourers in the Middle East, Migration has always been an integral part of India's history. India has uncountable incidences of emigration and comparatively fewer of immigration (i.e, immigration for setup of colonies by developed nations to forced migration due to partition, Mughals and Aryans migration from Central Asia to Refugees migration from neighbouring countries like Bangladesh and Sri Lanka). Nonetheless, she is a key destination for migrants/ refugees from both neighbouring and non-neighbouring developing countries (Khadria, 2009; Bahera, 2011). In 2015, India was anticipated to have 5.2 million immigrants living there, ranking it as the world's 12th largest recipient of immigrants (Connor, 2017). As a result, India should not only be referred to as a country of emigrants, but also as a hub that draws a large number of immigrants from all over the world (Khadria, 2015). This study examines the trend of refugees and immigrants arriving in India between 1990 and 2020 and identifies the states that have received the larger number of immigrants.

Data and Methodology

The International Migrant Stock 2020 report has been analysed, and data relating to India as a destination for immigration and refugees has been tabulated, along with census data of 1991, 2001, and 2011 with regard to the migration has been studied and the data has been tabulated by year, and then the percentage change in immigration from different continents was estimated. Furthermore, the data was analysed based on the reasons for immigration in order to identify the most prevalent reasons for both males and females to immigrate. In addition, data on the influx of immigrants by state has been displayed in an attempt to establish a pattern, which is one of the main focuses of the study.

Findings

The international stock of migrants to India has been dropping, while female immigration has increased since 2005, and has been greater than that of male immigration since 2005 (Fig. 1). The immigrant stock in India as a percentage of the overall population has been steadily dropping since 1990, with the exception of 2005 to 2010 (Fig. 2) when the percentage of immigrants stock was constant. Considering the region-based immigrant stock in India over the years, Central and Southern Asia have sent the most immigrants to India (Fig. 3), even while the entire stock of immigrants from this region has been steadily declining since 1990, the decrease in male immigration has been greater than the drop in female immigration since 2005. Furthermore, immigration from Eastern and South-Eastern Asia is considerable and has been increasing over the years. Followed by Northern Africa and Western Asia, Europe and Northern America, Sub-Saharan Africa, and Oceania. Over time, all of these locations saw an increase in relocation to India (Fig. 4).

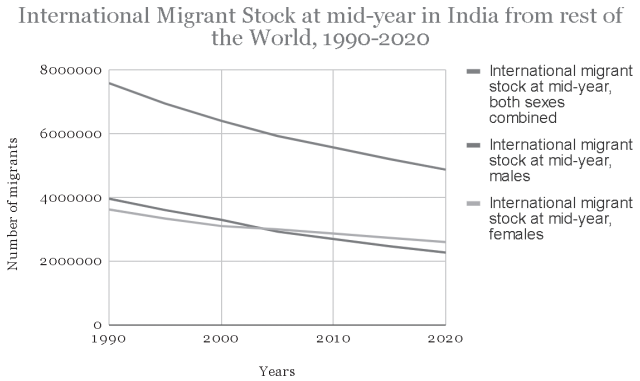

Fig. 1. International migrant stock at mid-year in India from the rest of the world from 1990 to 2020.

Source: International Migrant Stock 2020.

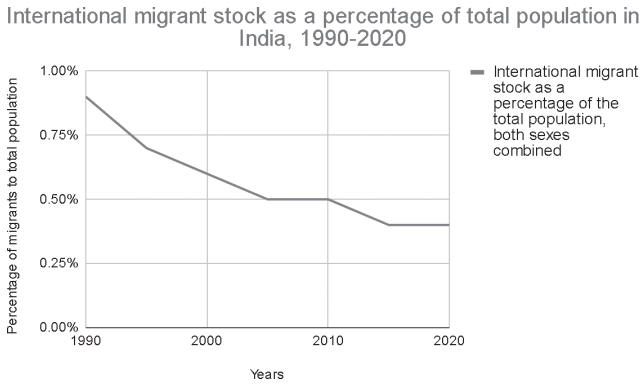

Fig. 2. International migrant stock as percentage of total population in India from 1990 to 2020.

Source: International Migrant Stock 2020.

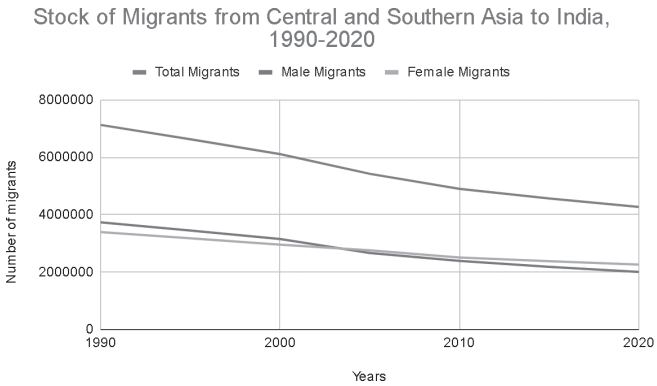

Fig. 3. Stock of migrants from Central and Southern Asia to India from 1990 to 2020.

Source: International Migrant Stock 2020.

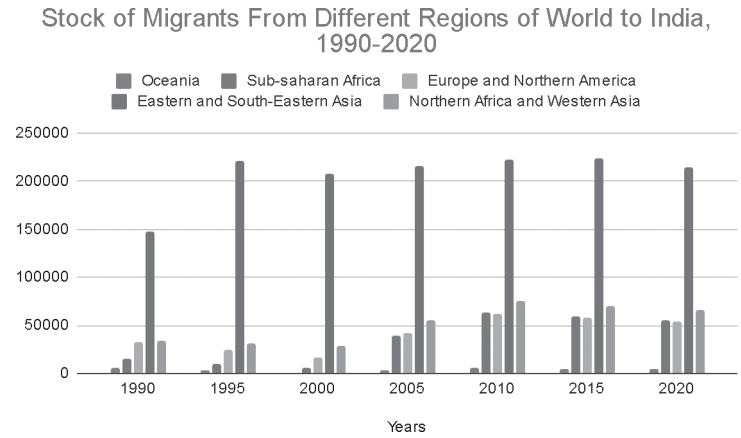

Fig. 4. Stock of migrants from Different Regions of World to India from 1990 to 2020.

Source: International Migrant Stock 2020.

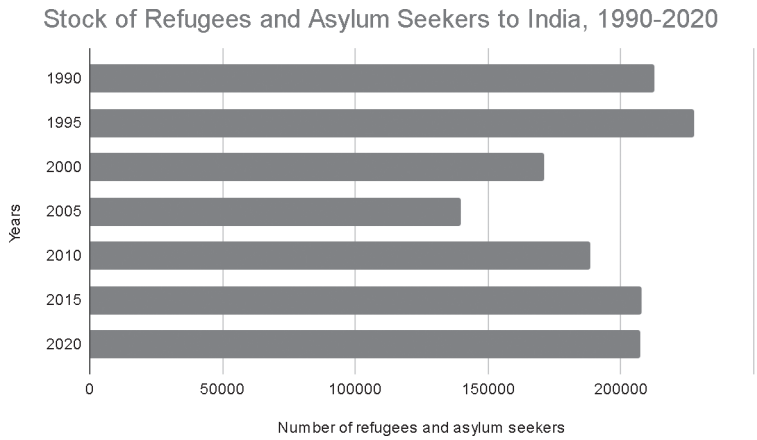

Fig. 5. Stock of refugees and asylum seekers to India from 1990 to 2020.

Source: International Migrant Stock 2020.

The stock of refugees and asylum seekers to India followed a zigzag trend, with the lowest number reported in 2005 and the greatest in 1995 (Fig. 5). The majority of refugees in India had ties to Sri Lanka, Tibet, Bangladesh, Nepal, Bhutan, and Afghanistan (Chimni, 1994). The reason for such migration can be proximity between countries, cultural similarities, or a sense of security greater than they have in their home country.

Table 1 depicts the percentage change in the number of immigrants from various continents across three census reports from 1991, 2001, and 2011. It can be observed that India got more immigrants from all of the continents indicated above except Africa in 1991 further it displayed a negative percentage change in immigration from Asia (excluding India), Europe, America, and Oceania in 2001 by -12%, -62%, -33%, and -76%. Moreover, even in the 2011 census, immigration to India from Asia (excluding India) fell. However, immigration

from other continents increased by more than 70% between 2001 and 2011. The shift in immigration from European, African, American, and Oceanic nations was 73%, 83%, 93%, and 1241%, respectively. Although the growth in immigration from Oceania is less than that from other continents, the change from 2001 to 2011 was exponentially high.

Table 1. Percentage change in immigration to India as per Census 1991, 2001 and 2011

Origin Continents of Immigrants to India	Number of immigrants in 1991	Number of immigrants in 2001	Change in immigration 1991 to 2001	Number of immigrants in 2011	Change in immigration from 2001 to 2011
Countries in Asia beyond India	57,32,542	50,29,257	– 12.27%	45,09,010	– 10.34%
Countries in Europe	76,281	28,792	– 62.26%	1,06,580	72.99%
Countries in Africa	51,091	64,576	26.39%	3,81,362	83.07%
Countries in America	38,577	25,809	– 33.10%	4,00,518	93.56%
Countries in Oceania	29,391	6,989	– 76.22%	93,724	1241.02%

Source: Census of India

Table 2 displays the overall number of immigrants as well as the reasons for their immigration to India from various nations across the world. The majority of persons relocated for family reasons, followed by other factors. It is also clear that immigration for marriage and jobs is prevalent. Male immigration is heavily influenced by household considerations, followed by other factors and work/employment. Females have the same reasons, except marriage is a more prevalent motive in place of job. Among all the reasons, business draws the fewest female immigrants, while marriage attracts the fewest male immigrants.

Further, Identifying the reasons for immigration from Asian countries other than India as the majority of immigration to India occurs from Asian countries, as seen in Table 2. The most common reason for such immigration is to relocate with family, followed by other reasons. The scenario is the same for men and women, although work/employment is the third most common reason for male immigration, while marriage is the third most common cause for female immigration.

Furthermore, we may deduce from Table 2 that the pattern of immigration depending on reasons for migrating is the same, with the only variation being the frequency of immigrants. Immigration from Asian nations is significantly larger than total immigration from the rest of the world to India.

Table 2. Number of international migrants from all over the world to India based on reasons of immigration

Reasons of immigration	Gender	Asian Immigrants	Immigrants from other countries	Total
Work/Employment	Persons	3,11,768	63,421	3,75,189
	Male	2,73,778	53,791	3,27,569
	Female	37,990	53,791	91,781
Business	Persons	40,904	6,857	47,761
	Male	33,632	5,317	38,949
	Female	7,272	1,540	8,812
Education	Persons	26,622	9,776	36,398
	Male	17,664	5,953	23,617
	Female	8,958	3,823	12,781
Marriage	Persons	2,91,993	84,143	3,76,136
	Male	10,153	2,809	12,962
	Female	2,81,840	81,334	363,174
Moved after birth	Persons	45,567	36,414	81,981
	Male	26,956	20,457	47,413
	Female	18,611	15,957	34,568
Moved with household	Persons	9,44,707	1,18,887	10,63,594
	Male	4,58,284	53,289	5,11,573
	Female	4,86,423	65,598	5,52,021
Others	Persons	7,20,130	1,38,663	8,58,793
	Male	4,09,640	75,446	4,85,086
	Female	3,10,490	63,217	3,73,707

Source: Census of India

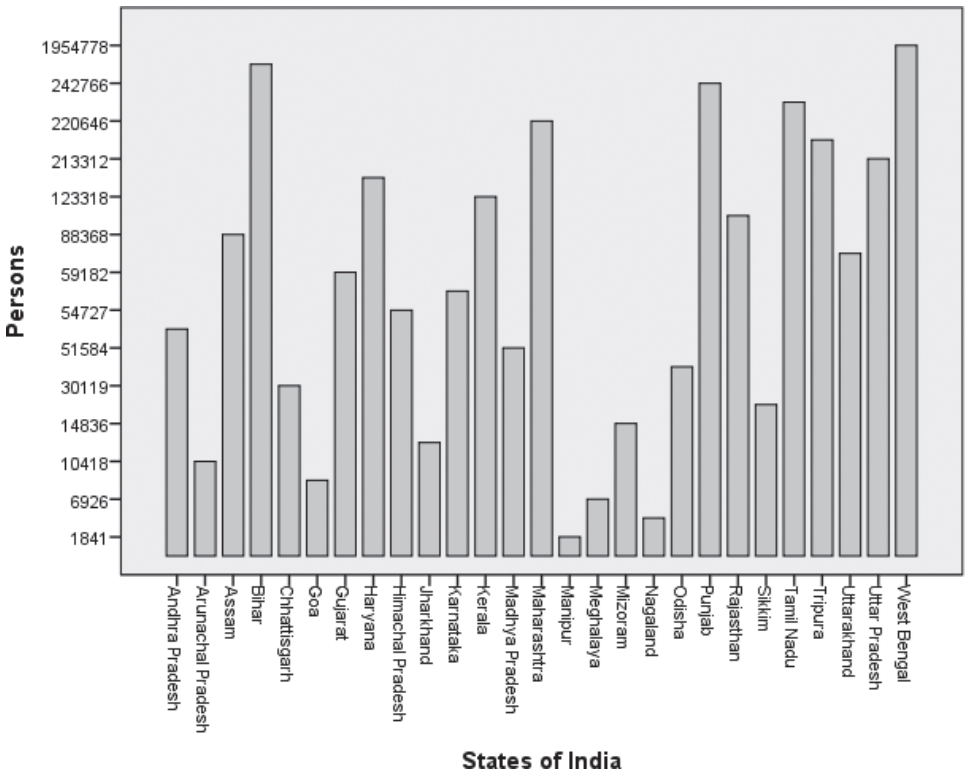

Fig. 6. State-wise number of international migrants in India from Countries of Asia.

Source: Census of India

Figure 6 illustrates that West Bengal alone gets over nineteen lakh immigrants, the most of them are from Bangladesh. Bihar, on the other hand, receives the second highest number of immigrants, the majority of whom are from Nepal. Punjab, Tamil Nadu, and Maharashtra are also the most popular destinations for immigrants from Asian countries other than India. Tripura got the most immigration among northeastern states though Most of the northern states drew the fewest immigrants. Figures 7 and 8 depict the distribution of men and females among India's states. West Bengal has the highest rate of male immigration, followed by Punjab, Tamil Nadu, Maharashtra, Tripura, Kerala, and Haryana, and this migration is mostly for the purpose of employment and work, followed by household relocation and for other reasons.Major female immigrants, on the other hand, are drawn to West Bengal, Bihar, Uttar Pradesh, and Tripura for marriage purposes. Other than Tripura, all of the northeastern states, as well as Goa and Jharkhand, got the fewest female as well as male immigrants.

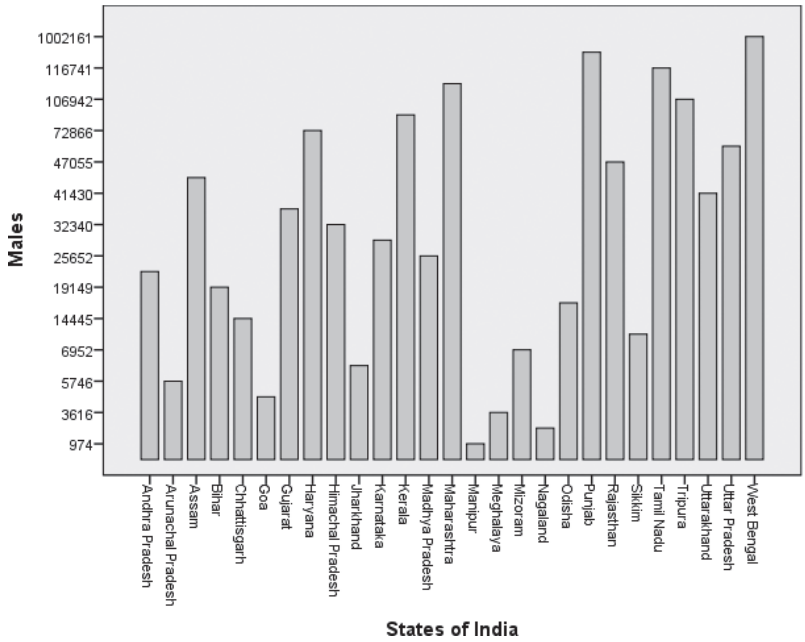

Fig. 7. State-wise number of male international migrants in India from Countries of Asia.

Source: Census of India.

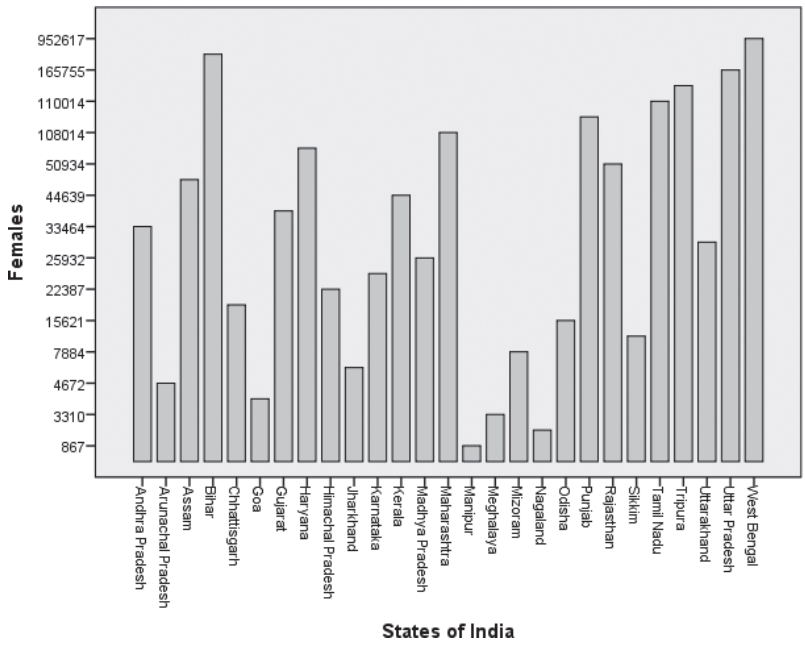

Fig. 8. State-wise number of female international migrants in India from Countries of Asia.

Source: Census of India.

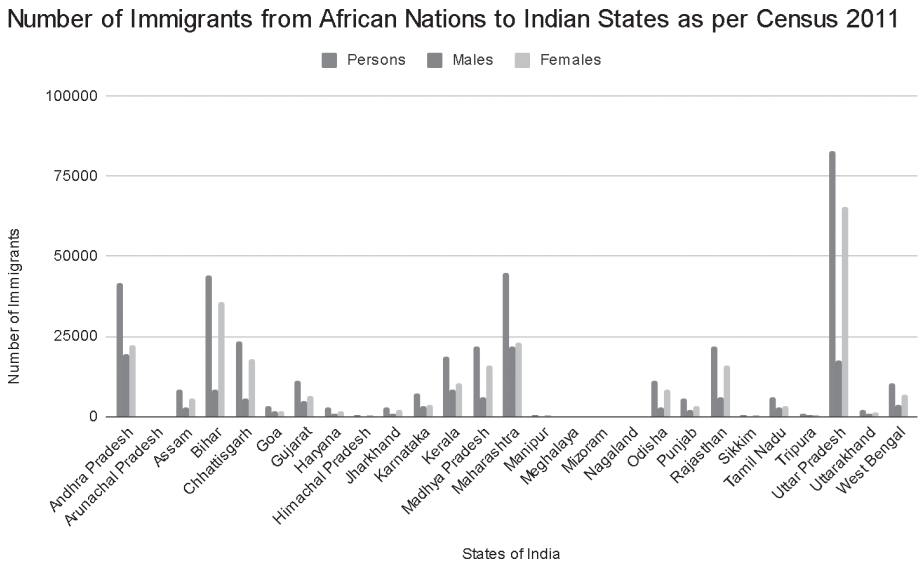

Fig. 9. State-wise number of international migrants in India from African nations.

Source: Census of India

The majority of African immigrants arrived in Uttar Pradesh, followed by Maharashtra, Bihar, and Andhra Pradesh. Although Uttar Pradesh and Bihar had a higher proportion of female immigrants, Andhra Pradesh and Maharashtra received almost similar numbers of male and female immigrants. African immigration is less prevalent than Asian immigration. Furthermore, the Northeastern states of the country got the fewest African immigration.

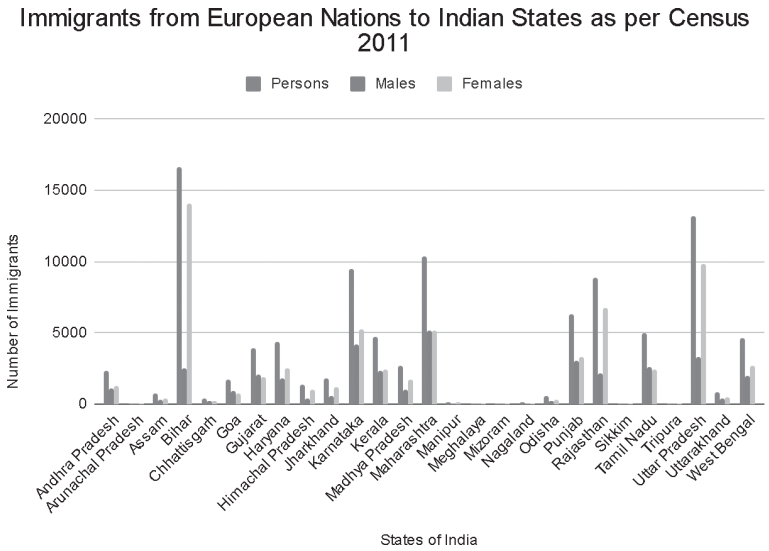

Fig. 10. State-wise number of international migrants in India from European nations.

Source: Census of India.

European nations that are regarded to be very developed and have a GDP per capita that is greater than the global average also contribute to the immigration list to Indian states (Fig. 11). The majority of European immigrants, particularly female immigrants, settled in Bihar. Following Bihar, Uttar Pradesh is at the top of the list, however it is worth noting that the majority of male immigrants were routed to Maharashtra. Karnataka got the most immigrants among India's southern states, while the northeastern states received the fewest.

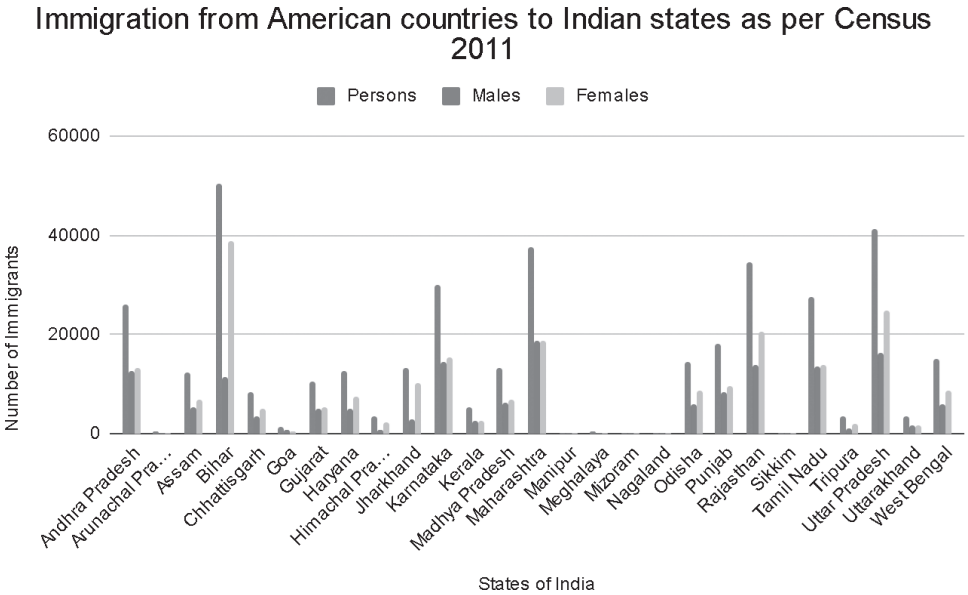

Fig. 11. State-wise number of international migrants in India from American nations.

Source: Census of India.

Figure 12 shows that Indian states got some immigrants from American nations, with Bihar receiving the most, followed by Uttar Pradesh, Maharashtra, and Rajasthan. According to the data, south Indian states also received more immigrants this time, particularly Karnataka, Tamil Nadu, and Andhra Pradesh. Maharashtra attracted the most male immigration from American nations, followed by Uttar Pradesh, while Bihar emerged as the top destination for female emigrants.

Immigration from Oceanic nations such as Australia and Fiji was lower than that from other continents (Fig. 13). Nonetheless, a sizable proportion of immigrants relocated to India. In terms of both male and female immigrants, West Bengal emerged as the top receiving state. Odisha has risen to the top of the list for immigration. Also, the number of immigrants from Oceanic countries was greater in Andhra Pradesh and Maharashtra. All other states had a relatively small number of immigrants in this group.

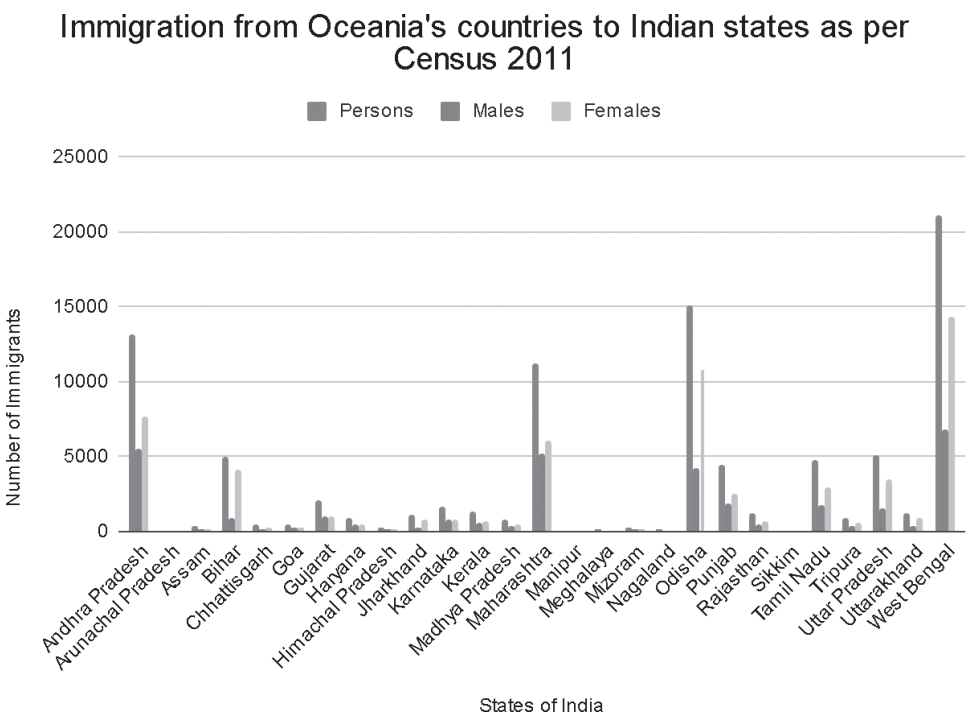

Fig. 12. State-wise number of international migrants in India from Oceanic countries

Source: Census of India.

Conclusion

India is home to a larger share of immigrants in the world for which it is also among the top remittances receiving country but India has risen to the status of being the fifth largest economy in the world and has made a greater recognition in the world in the 21st century. India is also a popular immigration destination, albeit the proportion of immigrants has decreased since 1990. However, an intriguing feature shown by this analysis is that earlier there was higher proportionate immigration at the intra-continental level. The major immigration was taking place from nearby countries but over the years there has been a negative change in immigrants from Asian countries, on the other hand the proportion of immigrants from other continents of the world to India has seen a significant increase since 2005. Further the Major focus of the study was to find out the most favourable destination of immigrants based on the states. and from the analysis of the data it is clearly visible that West Bengal, Bihar, Uttar Pradesh and Maharashtra received the highest number of immigrants but no proper reason for such immigration was identified as Bihar and Uttar Pradesh are the top poverty ridden states and are also considered as out migrating states. As a result, the reason for immigrants' interest in these states remains unclear and must be addressed through appropriate data collection regarding the reasons behind migration. Additionally, well-classified and readily available stock and flow data related to migration is also required.

References

1. Behera, S. (2011). *Trans-border Identities (A study on the impact of Bangladeshi and Nepali migration to India) - ICRIER*. ICRIER - Think Tank | Indian Council for Research on International Economic Relations (ICRIER). https://icrier.org/publications/trans-border-identities-a-study-on-the-impact-of-bangladeshi-and-nepali-migration-to-india/

2. Bhagat, R., Keshri, K., & Ali, I. (2013, June). Emigration and flow of remittances in India. *Migration and Development*, *2*(1), 93–105. https://doi.org/10.1080/21632324.2013.785255

3. Castles, S. (2006, July 10). Comparing the Experience of Five Major Emigration Countries. *Migración Y Desarrollo*, *04*(07), 170–200. https://doi.org/10.35533/myd.0407.sc

4. Census of India, 1991; 2001 & 2011. Migration Tables. Registrar General and Census Commissioner of India, Government of India, New Delhi.

5. CHIMNI, B. S. (1994). The Legal Condition of Refugees in India. *Journal of Refugee Studies*, *7*(4), 378–401. https://doi.org/10.1093/jrs/7.4.378

6. Dugsin, R. (2001, June). Conflict and Healing in Family Experience of Second□Generation Emigrants from India Living in North America*. *Family Process*, *40*(2), 233–241. https://doi.org/10.1111/j.1545-5300.2001.4020100233.x

7. *India is a top source and destination for world's migrants*. (2020, May 31). Pew Research Center. https://www.pewresearch.org/fact-tank/2017/03/03/india-is-a-top-source-and-destination-for-worlds-migrants/

8. Khadria, B. (2009, January 1). Adversary Analysis and the Quest for Global Development: Optimizing the Dynamic Conflict of Interest in Transnational Migration. *Social Analysis*, *53*(3). https://doi.org/10.3167/sa.2009.530306

9. Khadria, B & Kumar, P. (2015). Immigrants and Immigration in India: A Fresh Approach. *Economic and Political Weekly*, *5o*(8), 65–71. http://www.jstor.org/stable/24481427

10. Madhavan, M. C. (1985, September). Indian Emigrants: Numbers, Characteristics, and Economic Impact. *Population and Development Review*, *11*(3), 457. https://doi.org/10.2307/1973248

11. Naujoks, D. (2020, October 21). *Emigration, Immigration, and Diaspora Relations in India*. migrationpolicy.org. https://www.migrationpolicy.org/article/emigration-immigration-and-diaspora-relations-india

12. Noushad, A.P., Parida, J.K., & Raman, R.K. (2020, July 20). Low-skilled emigration, remittances and economic development in India. *Migration and Development*, *11*(3), 389–419. https://doi.org/10.1080/21632324.2020.1787099

13. Population Division (2020). *International Migrant Stock 2020.* United Nations Department of Economic and Social Affairs. https://www.un.org/development/desa/pd/content/international-migrant-stock

Identités et traumatismes : une analyse décoloniale de la mémoire communicative dans *39 rue de Berne* de Max Lobe

Eswar N

Résumé

À travers les travaux des anthropologues Aleida et Jan Assmann, nous pourrons caractériser la « Mémoire communicative » par sa quotidienneté et sa dimension interindividuelle. Avant tout, il s'agit d'une mémoire qui est communiquée au sein d'une structure familiale, ou au large, mondiale. Cependant, l'anthropologie ne définit ce concept que par le biais de l'inévitable eurocentrisme. Comment fonctionne donc la mémoire communicative auprès du peuple non occidental ? Le roman *39 rue de Berne* de Max Lobe raconte l'histoire de la migration des personnages camerounais vers la France, puis vers la Suisse. La mère Mbila évoque son récit de mémoire à son fils Dipita qui, à son tour, évoque le sien aux lecteurs. L'Oncle de Dipita, et William, l'amour de Dipita, font aussi partie intégrante de sa mémoire, qu'il relate aux lecteurs depuis sa cellule de prison, pour un crime qu'il a involontairement commis. Cet article essayera d'abord de s'approprier les définitions de la mémoire communicative, telle que proposée par Jan Assmann, et puis de tracer les liens entre mémoire, identité sexuelle, traumatismes, et d'analyser comment un regard décolonial, ce qui souligne la colonialité dans l'articulation de la mémoire, peut être apporté à l'œuvre par l'étude de la mémoire communicative des personnages.

Mots-clés: mémoire communicative, colonialité, décolonial, *39 rue de Berne*, Max Lobe.

Introduction

La mémoire a toujours joué un rôle inéluctable dans les études effectuées au sein de différentes disciplines telles que la psychologie, l'anthropologie, et notamment la littérature. Elle s'attribue tant au niveau individuel que collectif. C'est, en effet, le sociologue Maurice Halbwachs qui propose la notion de « mémoire individuelle » et de « mémoire collective », pour désigner l'interaction entre l'individu et la société, l'influence de la mémoire de la société dans celle de l'individu (Halbwachs). Les anthropologues Jan Assmann et Aleida Assmann, quant à eux, retravaillent cette notion et ajoute une couche sociale qu'ils situent entre la mémoire collective et la mémoire culturelle : la mémoire communicative. Il s'agit d'une mémoire qui est communiquée au sein d'une structure familiale, ou au large, mondiale. Cependant, malgré des exemples qu'ils tirent des sociétés africaines, la théorie s'adresse largement aux sujets occidentaux. Le point de départ de cet article était de comprendre quelles seraient les fonctions de la mémoire communicative auprès du peuple non occidental ? Pour tenter une réponse, l'étude du roman d'un auteur francophone, de la diaspora africaine, est proposée.

Max Lobe est un écrivain suisse d'origine camerounaise. Il est l'auteur de six romans et le lauréat du Prix Ahmadou Kourouma pour son roman *Confidences* (2016). Dans son

roman *39 rue de Berne* (2013), Lobe raconte l'histoire tragique de la promesse ratée d'une migration et d'un amour, et tisse un lien complexe de la manière dont s'en souviennent les personnages. Depuis sa cellule de prison, Dipita se remémore les histoires de son oncle, de sa mère, et de son amoureux. Mais cette expérience de mémoire n'est pas isolée, puisqu'elle est chargée des empreintes de siècles de colonisation et de marginalisation raciale. Pour une analyse plus précise, il vaut mieux faire une lecture décoloniale qui englobe cette identité complexe, surtout dans le contexte de l'écrivain migrant en Europe, comme l'explique Éric Essono Tsimi :

> [d]e la mémoire à l'imaginaire, du parcours au discours, de la trajectoire à l'histoire, le processus de création des écrivains migrants intègre des enjeux notionnels tels que l'origine, la rupture, l'exil, les écritures diasporiques ou transmigrantes, l'identité, voire la nationalité, la communication (inter)culturelle et la mondialisation…(Tsimi 83)

Cet article étudiera donc la façon dont fonctionne la mémoire communicative dans le roman *39 rue de Berne*. Il sera aussi question d'analyser comment le roman propose un regard décolonial sur la notion de cette mémoire.

« Mémoire communicative » et *39 rue de Berne*

Jan Assmann préconise le terme de « mémoire communicative », en distinguant les concepts de « mémoire collective » de Maurice Halbwachs et de « mémoire culturelle ». Au niveau social, la mémoire communicative se distingue par sa quotidienneté et sa dimension interindividuelle. C'est-à-dire, c'est la mémoire qui se diffuse à la limite de trois ou quatre générations, adoptant souvent la forme de conversations quotidiennes en registre familier. Ainsi,

> Communicative memory is non-institutional; it is not supported by any institutions of learning, transmission, and interpretation; it is not cultivated by specialists and is not summoned or celebrated on special occasions; it is not formalized and stabilized by any forms of material symbolization; it lives in everyday interaction and communication and, for this very reason, has only a limited time depth which normally reaches no farther back than eighty years, the time span of three interacting generations. (Assman 111)

Certes la théorie se veut universelle, les enjeux contemporains de l'expérience de différentes diasporas marginalisées, telles que la diaspora africaine, nécessitent toutefois une analyse décoloniale. L'écrivain afrosporique – de la diaspora africaine - qui se remémore les événements de son passé ne peut échapper aux griffes acérées du pouvoir colonial qui réside dans son imaginaire, et ainsi que le fait d'être marginalisé racialement. Le corps noir qui se souvient ramène les traumatismes dus à son déracinement voulu ou non voulu. Comme le soutient Éric Essono Tsimi, dans sa critique décoloniale, « [l]e corps noir est objet de viol, lieu d'une dépossession de sa mémoire, de sa représentation, de ses ressentis. » (Tsimi 49).

Dans le roman *39 rue de Berne*, le narrateur Dipita est assujetti à la mémoire de son oncle Démoney, symbole de rébellion anti-gouvernementale au Cameroun et de masculinité décisive mais innocente. Il écoute attentivement sa mère parler de Démoney, de leur rapport. Ensuite, lorsqu'il vit avec sa mère en Suisse, il l'aide dans son métier de prostituée et vendeuse de drogues. William entre dans sa vie grâce à sa mère, et Dipita tombe amoureux de William. Mais William trahit Dipita, en couchant avec un ami. Dipita ne veut que pardonner William, mais malheureusement, à un moment haut en tension, il le pousse, et William

meurt. Il se rappelle tous ces événements qui ont laissé une trace intelligible dans sa vie. Et il le communique aux lecteurs. Il sera donc pertinent de voir comment les personnages africains dans ce roman se servent de leur mémoire « dépossédée » pour articuler un récit qui entremêle amour, douleur, colère, et solidarité.

Le schéma ci-dessous essayera de récapituler le lien réunissant la mémoire communicative des personnages dans ce roman.

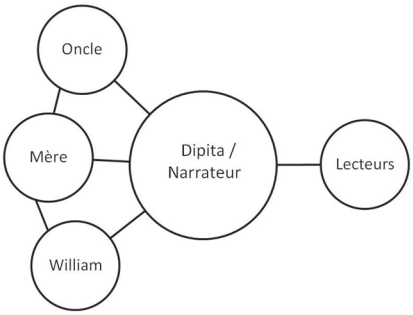

Fig. 1. Schéma de mémoire communicative dans ***39 rue de Berne*** de Max Lobe

La mémoire, l'identité sexuelle et les traumatismes

La mémoire est intimement liée à l'identité d'un individu. Jan Assmann avance que le chevauchement entre la mémoire et l'identité s'effectue indépendamment du fait qu'il s'agit d'un individu ou d'une communauté. L'individu se souvient, en effet, dans le but d'appartenir à une communauté. Ainsi,

> Memory is knowledge with an identity-index, it is knowledge about oneself, that is, one's own diachronic identity, be it as an individual or as a member of a family, a generation, a community, a nation, or a cultural and religious tradition. (Assmann 114)

Dipita est homosexuel. En tant qu'africain, élevé dans une société assez sévère, il vacille entre l'acceptation de son identité sexuelle autant par la société que par lui-même. C'est en se remémorant et en communiquant qu'il valide sa propre identité. Depuis sa cellule, il se souvient de son oncle Démoney qui lui prévenait, gamin, de ne pas faire les « manières du Blanc », apercevant l'homosexualité comme « une déviance » des Européens.

> Mon fils, ne te laisse jamais emporter par les manières du Blanc. Il pleure comme une femme. Et quand il ne pleure pas comme une femme, il s'en va faire de mauvaises choses avec un autre homme (Lobe 13)

Certes ces mots sont d'une dureté masculine sans pareil, toutefois le narrateur raconte que son oncle lui-même était en train de pleurer lorsque ce dernier le lui disait. Cette double image paradoxale de son oncle autoritaire reste ancrée dans l'imaginaire du narrateur. En plus, le caractère rebelle de son oncle qui parlait, écrivait contre le gouvernement camerounais postcolonial lui revient et il a peur pour son oncle. Pourtant l'oncle reste quelqu'un qui garde l'espoir en l'avenir de son pays.

Le discours politique de Démoney et les images qu'il utilise fascinent le narrateur, d'autant qu'il ne les comprend même pas. Son oncle, avec ses camarades, désigne leur président

camerounais comme une « Barbie de l'Élysée », ce qui fait référence au fait que la France détient toujours le pouvoir colonial sur le Cameroun, et que le président camerounais est manipulé par la France (cette métaphore sera reprise plus tard dans cet article). Mais le narrateur, enfant, attiré par l'idée de jouer avec une poupée Barbie, demande à sa mère de la lui acheter. Sa mère refuse parce que Dipita est un garçon, et elle lui offre une poupée Sangoku de Dragon Ball Z, symbole de virilité masculine.

Avec son amoureux William, Dipita fait l'expérience d'une panoplie d'émotions : « la peur, la honte, l'angoisse, l'envie, la douleur, et bien sûr le *ndolo*, l'amour » (Lobe 129). Il se souvient combien il se sentait libéré de voir des hommes homosexuels comme lui, sur le site de rencontres pour hommes « GayRoméo », que le narrateur appelle avec affection Le Supermarché. D'ailleurs c'est sur ce site qu'il rencontre l'utilisateur avec le pseudo « BoJeunMec » dont il est épris sans même l'avoir vu. Plus tard, ce « BoJeunMec » s'est révélé être en effet William, avec qui Dipita entre dans une relation amoureuse. Il découvre alors sur ce site, un monde tellement différent de celui que son oncle lui montrait. Il se sent déstabilisé à la pensée que si son oncle, qui lui interdisait ces « manières du Blanc », apprenait que son petit-fils est devenu « comme ça », quelle serait la réaction de son oncle ? Il a peur de la mémoire de son oncle.

> Les mots de tonton m'avaient tellement condamné, isolé, que je m'étais senti moins seul lorsque j'avais découvert l'existence du Supermarché. Je me sentis encore moins seul lorsque je m'aperçus qu'y rôdaient beaucoup de types super machos des Pâquis que je voyais tous les jours traîner dans ma rue.
>
> Moins seul, je me sentais mis en confiance, parmi les miens, protégé par la clandestinité de notre univers virtuel, fier de comprendre, avec le temps, que je n'étais peut-être pas si façon-façon comme l'aurait pensé tonton. (Lobe 133)

Lors de leur première rencontre, William et Dipita font l'amour. Dipita a beau vouloir contenir ce secret à lui-même, William le dévoile à la mère de Dipita. Lorsqu'elle s'aperçoit, avec ses amies, que son fils Dipita est homosexuel, elle l'accepte avec joie, et lui dit « tu es libre d'être qui tu es » (Lobe 146). L'acceptation de son identité sexuelle, de la part de sa mère, lui fait plaisir. Or, quelques jours plus tard, il découvre, avec horreur, que sa mère Mbila va lui demander son aide pour trafiquer de la drogue. Ne pouvant exprimer sa désapprobation, il avale cinq boulettes de cocaïne et insère les cinq autres dans son anus. Sa mère réagit ainsi : « Au moins en ceci avoir un fils pédé est une bonne chose » (Lobe 159). Il se sent « violé » par sa mère. Pourtant, après avoir compris la situation de sa mère, Dipita s'associe avec elle comme un « partenaire ». Il l'aide avec succès à trafiquer de la drogue.

Cependant, il a peur, et cette peur ne lui quitte presque jamais. Bien que vivant en Suisse, pays européen qui ne se montre pas aussi sévère que le Cameroun avec les homosexuels, le narrateur se sent enfermé et paranoïaque en raison de sa peau noire. Ce traumatisme lui revient autant dans les moments de bonheurs que de malheurs. Lorsque William trompe Dipita, ce dernier voit ses peurs justifiées, avec douleur et incompréhension. Précisément au moment où Dipita témoigne que William le trahit et est en train de faire l'amour avec un autre ami, le narrateur se rappelle les mots exacts de son oncle et dit : « Sacrilège ! William en train de faire des mauvaises choses avec mon très bon ami Saarinen. Déluge ! » (Lobe 196).

Traumatisé, il dévoile une autre dimension de son site « Supermarché », qu'il avait choisi d'ignorer dans sa mémoire, à ce moment-là avec toute sa brutalité. C'est celle de l'exclusion

catégorique de toute personne qui ne correspond pas aux critères de beauté blanche. Il procède à accepter ce que son oncle lui avait dit, il croit que peut-être après tout être gay aurait quelque chose à voir avec la couleur de la peau.

> Dans Le Supermarché, on n'aime pas les gros, ni les maigrichons, ni les Asiat, et encore moins les Blacky. Qui donc m'accepterait, moi, ce pauvre Blacky sans aucun charme soupçonné ? Après tout, mon tonton avait raison : être comme ça, c'est vraiment pour les Blancs ; nous les Noirs, avons encore beaucoup de mal à prouver le contraire. (Lobe 205)

Cette partie d'analyse avait pour but de comprendre comment l'identité sexuelle de Dipita est fortement ancrée dans l'incompréhension et la peur du soi, et la mémoire communicative active les traumatismes liés à la découverte et à l'acceptation de sa sexualité.

Un regard décolonial : entre mémoire et « contre-mémoire »

D'où vient la peur du soi du narrateur ? Pour comprendre ceci, il est nécessaire d'étudier les positionnements identitaires du narrateur et par extension de l'écrivain migrant afrosporique. Max Lobe, en tant qu'écrivain africain homosexuel, choisit d'évoquer dans le récit de son narrateur, ses propres traumatismes liés à la sexualité, à la migration, et au climat politique tendu de son pays Cameroun. Selon Éric Essono Tsimi, toutes ces tensions identitaires peuvent être la conséquence de la longue histoire de la colonisation et de l'esclavage, ancrée dans l'imaginaire de l'écrivain migrant afrosporique. Ainsi, « Leur génosociogramme, si l'on peut appeler ainsi l'arbre généalogique des traumatismes des intellectuels afrosporiques, serait dès lors une porte d'accès à leur conscience identitaire » (Tsimi 173). Il convient donc d'interpréter ainsi : les traumatismes du narrateur, liés à son identité, sont partagés, voire transférés, à travers la mémoire communicative qu'il hérite de son oncle et de sa mère. Non seulement la mémoire est communiquée entre ces trois générations de personnages, mais aussi la peur, l'incompréhension, et la douleur. Cela reflète l'état de « colonialité » qui « s'est constituée dans la matrice [du] pouvoir, capitaliste, colonial/moderne et eurocentré » (Quijano 112). Il est utile de se rappeler ici l'exemple de « Barbie de l'Élysée ». Après ou/et malgré son Indépendance en 1960, l'État Camerounais continue d'avoir un rapport problématique dominé-dominant avec la France. Ce « rapport de domination » comme le désigne Quijano, reste à être élucidé par une perspective décoloniale, ce que d'ailleurs le roman de Max Lobe a raison de présenter. Cette colonialité pose des difficultés pour le narrateur de se souvenir sans activer les traumatismes intergénérationnels.

Au niveau textuel, deux techniques du narrateur pourraient être étudiées dans ce contexte qui évoque une difficulté d'articuler les traumatismes du narrateur : coupure du récit et effacement graduel de mots bassa. En premier lieu, Dipita ne se souvient pas des histoires dans un ordre quelconque. Il est possible d'étudier cette technique textuelle comme un reflet de la nature aléatoire et sporadique de la mémoire et des traumatismes, souvent comparée au mouvement des vagues. Lorsque Mbila raconte l'histoire de l'exploitation pénible et injuste de son corps dans la prostitution forcée, le narrateur Dipita réagit en pleurant. Il fait sienne la douleur de sa mère.

> Pendant qu'elle me raconte cet épisode de sa vie, ma mère se met à pleurer. Je pleure aussi. C'est plus fort que moi. Mais je sens également naître en moi une gêne. Je suis mal à l'aise de savoir que ma mère a été une esclave sexuelle. Même si j'adore ma mère, j'aurais préféré l'avoir en version plus classique, plus simple, sans une histoire *des* hontes comme ça. (Lobe 105, 106)

La typographie en italique du « des » dans « une histoire *des* hontes » fait référence d'ailleurs à la façon d'expression en bassa, ce qui veut dire la somme des hontes que sa mère a dû subir, comme si « on est malade de honte », c'est tellement beaucoup qu'une honte ne suffirait pas, comme le remarque l'écrivain dans un entretien (« Max Lobe interview sur 39 rue de Berne », 00 : 09 : 24 - 00 : 09 : 38).

D'ailleurs au niveau linguistique, il paraît judicieux de remarquer un effacement dans l'utilisation de mots bassa, à travers le récit du narrateur, ce qui représente une proximité avec la façon dont la mémoire est conçue et articulée. Quand il se souvient de son oncle qui parlait bassa, le narrateur évoque plusieurs mots en bassa. Lorsque l'oncle Démoney entre dans un débat politique avec ses amis, ils le traitent de *mougou*. Wikitionary définit *mougou* comme « Fainéant, celui que tout le monde dominerait, qu'on arnaquerait facilement » (voir Annexe :Camfranglais). L'oncle refuse cette insulte. Mais ce mot est tellement ancré dans la mémoire du narrateur que plus tard, quand il commence à découvrir sa sexualité avec William, Dipita s'identifie comme un *mougou*. « Je me savais plutôt jaloux, antipathique, introverti, poltron, bref *mougou*. C'est ça même le mot : *mougou* » (Lobe 199).

De la même manière, lorsqu'il évoque la profession de sa mère, il préfère l'appeler dans sa langue bassa : *wolowoss*, ce qui veut dire « Prostituée pas fréquentable », selon Wikitionary (voir Annexe :Camfranglais). Ce terme, utilisé au lieu de celui de « prostituée », accorde plus de pouvoir décisif à la prostituée plutôt qu'au client. Et quand Dipita se souvient de William, son vocabulaire réside plutôt dans le parler jeune, par exemple il dit « chatter » dans le contexte informatique. Ce sont donc les mots qu'il associe avec sa mémoire, ce qui est pourtant difficile d'articuler. La conscience identitaire du narrateur est liée à l'état de colonialité de ses expériences traumatiques. La peur et les traumatismes du narrateur, provoqués par la mémoire qui lui est communiquée par son oncle et sa mère, fait de sorte qu'en face de William, il se sent condamné dans sa personne.

> J'eus un instant de réticence, pensant à mon oncle Démoney et à ses recommandations. J'eus la désagréable impression d'être un traître. Je sentis surgir en moi un relent d'autocondamnation. Je pensai également au métier de ma mère, putain de wolowoss, à ces hommes qui entraient tous les soirs dans sa chambre à coucher. Je pensai à ma mère, dans cette position de soumission-là, à genoux devant le machin en érection d'un client acharné, peut-être même violent. J'éprouvai de la haine pour les hommes, de la haine pour la bite, de la haine pour ma sexualité. (Lobe 138, 139)

La mémoire devient donc une « contre-mémoire » qui, un peu éloignée de sa fonction de mémoire telle quelle élaborée par l'anthropologue Jan Assmann, sert au narrateur, non pas à articuler, mais à articuler l'impossibilité d'articuler ses peurs et ses traumatismes. Comme le démontre Éric Essono Tsimi,

> […] c'est- à-dire la culture de la contre-mémoire, à travers aussi le rappel de la démographie prétendument galopante du continent africain, ce que l'on perçoit dans les silences et les non- dits de la littérature afrosporique, c'est la peur de la peur, la peur d'exacerber la peur perceptible chez l'ancien maître, chez l'ancien colonisateur, la crainte d'un retour de bâton (Tsimi 119)

Les difficultés d'articulation de la mémoire du narrateur sont donc présentes autant dans ses traumatismes intergénérationnels que dans son élucidation. La mémoire communicative devient ainsi une « contre-mémoire », où seule l'impossibilité de se remémorer peut être articulée.

Conclusion

Cet article présentait d'abord la nécessité d'une lecture décoloniale, dans l'objectif d'englober les positionnements identitaires de l'écrivain migrant afrosporique, en l'occurrence Max Lobe. Ensuite, après avoir tenté une définition de « mémoire communicative », comme le définissait Jan Assmann, les liens subtils entre la mémoire, l'identité sexuelle et les traumatismes associés dans le roman *39 rue de Berne* ont été étudiés. Puis, une analyse décoloniale situait la colonialité dans l'articulation de la mémoire communicative des personnages, essayant par la suite de proposer une nouvelle perspective en ce qui concerne l'étude de la mémoire.

Bibliographie

1. Assmann, Jan. « Communicative and Cultural Memory », in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, (Éds.) Astrid Erll, Ansgar Nünning, Walter De Gruyter, Berlin, New York, 2008, pp. 109-118

2. Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*, Paris : Albin Michel, 1950.

3. Lobe, Max. *39 rue de Berne*, Éditions Zoé Poche, Genève, 2022.

4. Tsimi, Éric Essono. *De quoi la littérature africaine est-elle la littérature ? Pour une critique décoloniale.* Presses de l'université de Montréal, Montréal, 2022.

5. Quijano Aníbal, « "Race" et colonialité du pouvoir », in *Mouvements*, vol. 51, n° 3, 2007.

Sitographie

1. « Annexe:Camfranglais ». Disponible sur : https://fr.wiktionary.org/wiki/Annexe:Camfranglais (Consulté le 08 septembre 2023)

2. « Max Lobe interview sur 39 rue de Berne », *YouTube*, téléchargée par simon mocong, 20/02/2013, https://www.youtube.com/watch?v=bFY1kjuePek (Consulté le 08 septembre 2023)

Visualising india through the european lens: caste and gender oppression in claire fauvel's phoolan devi: bandit queen

Hina Nahta

Abstract

This paper endeavors to explore the European perspective of India through the lens of Claire Fauvel's graphic novel Phoolan Devi: Rebel Queen. It examines how Fauvel's narration and graphics reconstruct the life of India's most famous dacoit, while exposing India's complex cultural, social and political dimensions to the European readers. Acknowledging Fauvel's efforts at empathy and realism, the study critiques the underlying stereotypes that reflect a European gaze on India, raising questions about narrative ownership and the ethics of representation. It analyses the depiction of caste, gender, and violence, inspecting the intersection of exoticism and authenticity and the image of India thus conveyed.

Key words: Representation, Graphic novel, India, Stereotype, Caste and gender.

The story of Phoolan Devi, India's infamous Bandit Queen and her tumultuous life, from a marginalised village girl to a feared bandit and later a political icon, has since long captivated storytellers and audiences. It is however the retelling of her story through the medium of graphic literature that serves as a compelling narrative for examining how European creators like Claire Fauvel reinterpret and depict Indian culture, social structures, and identity.

This article seeks to critically examine how India is perceived and represented through the lens of European perspectives, as reflected in Claire Fauvel's narrative and illustrations in Phoolan Devi: Bandit Queen.

Born in 1963 in northern India in a very low caste family, Phoolan suffered poverty, violence and injustice right from her childhood. Inspired by her autobiography dictated and then transcribed and published in French under the title of Moi, Phoolan Devi, Reine des Bandits, it is a moving story of a little girl who has no choice but to stand up for herself against all odds as she is made to go through the worst of all the discrimination that life could have inflicted on her. Not only is she born a girl, that too in extreme poverty, but also in the lowest of castes (Mallah). She thus faces constant exploitation by the opposite sex, by the wealthy, as well as by the higher castes. She is married off at the age of eleven to a man three times her age who abuses and tortures her. She is put in prison for crimes she did not commit. She is humiliated, abused, kidnapped and raped at a tender age. It is when neither the law nor God comes to her aid that she somehow finds the strength to live and takes up arms to avenge herself.

Her unparalleled story takes her from making cow dung cakes in her small village to leading a ferocious gang of bandits in the valleys of Chambal to claiming a seat in the Indian parliament. Far from the little Phoolan, innocent and weak, the bandit Phoolan is respected

as well as feared. As a dacoit, she attacks landowners who exploit the poor, and returns the money to the exploited. She becomes the voice of the weak, the hand of justice. She does not fail to take revenge against those who have harmed her and she becomes involved in the massacre of twenty men from an upper caste in the village where she was held captive and raped. This act earned her international notoriety as well as the status of Bandit Queen. She finally surrenders to the police on her own terms after long negotiations with the government.

For Fauvel however, choosing Phoolan Devi was not due to an Orientalist fascination. According to her, she learned about Phoolan Devi from her father who, having a passion for writing, compiled a list of the world's famous outlaws in Bandits, Con-artists and Terrorists, a book he wrote but never published. So, coming across his autobiography one day, Fauvel found this incredible and striking story and decided to share it with the world through her drawings. In the graphic novel Fauvel has chosen to use Devi's own words from her autobiography to maintain the same sincerity, naivety and intensity of emotion.

> "That is the tale I wanted to recreate in the graphic novel format, without trying to distinguish truth from fiction and reality from myth, and without claiming to provide a historical testimony.[2]"

Fauvel manages through this story to address the theme of feminism in a postcolonial context and criticises the persistent effects of obsolete structures, such as caste oppression and gender-based violence. The Indian setting allows the author to address issues of power, justice, inequality and rebellion against well-established social systems in contemporary India, offering readers a heart-rending and exotic journey to remember.

Visual Representation

The chosen palette is full of earthy tones, greens and browns, which communicates well the rural setting and geography of the Chambal Valley with its rugged terrain. Bright colors are avoided except for Phoolan's red shawl and headband which provide a striking contrast against the ochre of the decor and evoke the fervor and revolt of the protagonist.

The pale colors also echo the dark tone of the story, the socio-economic oppression and the hardships experienced by Phoolan.

Fauvel effectively transports the reader to the unknown corners of India. She accurately depicts the Indian landscape from the ravines of the Chambal valley, the scribbles on the walls, to the Tihar jail and the crowded streets of the towns. The drawings are impressive, capturing the smallest detail to render a believable vision of the country while still having a raw quality. Often the drawings seem unfinished, especially when it comes to eyes, silhouettes and faces in general.

Also worth noting is the physical resemblance in the different characters. This similarity presents the characters as symbols of their roles in society, for example, oppressed women, police officers, or the village "pradhan", rather than as deeply individualised figures. This is perhaps done to accord more importance to the narrative, but risks encouraging stereotypes and homogenising the Indian public, overlooking India's vast ethnic, regional and cultural diversity.

Given the theme of the story, the gruelling life of Phoolan Devi, the setting mainly consists of Indian villages, countryside, and forests around the Chambal Valley. The latter is illustrated

with austere landscapes composed of ravines and rocky terrain, visually reinforcing it as a place of oppression and hardships. This background often cannot help but depict poverty, with impoverished villagers and dilapidated huts dominating the visuals. This focus on struggle aligns with the themes of the story but risks perpetuating the stereotype of India as primarily an underdeveloped and backward country.

Inspired by a true story, as moving as it is rich and eventful, Phoolan Devi: Bandit Queen succeeds in presenting a lot of themes in a single plot. As the narration in the novel is in first person and comes from Devi's autobiography, it allows the reader to look closely at the reality of daily life and social codes in parts of India unlike any clichéd representation. The following themes arise in the story.

Venerated in Myth, Violated in Reality: Gender Contradictions in Indian Culture

In Phoolan Devi: Bandit Queen, the condition of women in India is one of systemic oppression, deeply linked to patriarchal traditions and caste hierarchies. Right from the start, little Phoolan feels the disadvantages of being born a girl.

"Here, it's worse being a woman than an untouchable. We only exist through our brothers, father, uncles or husbands.[3]" The girl-child is like a debt to her parents; it is better to have as few of them as possible. The responsibility that comes with being a parent of a daughter is heavy. To be able to marry her, the parents will have to pay a dowry to the future husband. Phoolan speaks of her family's misfortune, saying "In India, it is said that a happy family has four boys and one girl. My mom had four girls and one boy.[4]". Phoolan would have liked to have been a boy. Her audacity and her rebellious spirit are not appreciated. She speaks without fear, causes trouble for her parents and is not shy and docile, essential qualities for her gender.

The life of a woman in India is that of servitude. To husbands, she is only a body without a soul, ready to serve her master. Women are married young, although the legal age of marriage is eighteen under the Indian law. Phoolan is married off at the age of eleven to a man three times her age. She is too young to understand what marriage is and hasn't even reached puberty.

"My parents knew what I as a naive child did not. They knew I shouldn't be leaving. That it was against the law. That taking an eleven year old is like buying a slave, except that he was paid to take me. I didn't know that…I didn't know what a man and a woman were supposed to do after their wedding. [...] Unlike other girls, I hadn't yet had to wash out clothes soiled with blood.[5]"

She is forced to accompany her husband home to lead a life of marital rape and physical and mental abuse. Even worse, no one comes to her aid to save her from her husband's atrocities because he has the right to treat her as he pleases. The girl is his property. When she manages to escape to her parents, she is asked not to tell anyone about the abuse she faced. Apparently, the shame and guilt are on the woman, and her family, even if she is a victim. Phoolan is now a woman without a husband, without a master. A status that makes her vulnerable to unseemly advances by other men in the village. "A woman without a man

belongs to everyone.[6]" She gets no sympathy, even from her own gender. She again suffers a grotesque rape by the police; those who are supposed to uphold the law and protect the weak. This shows the level of corruption in India and the fact that a woman is never safe. These experiences reflect the broader struggles faced by women in rural India, where entrenched social norms perpetuate gender inequality and strip women of their freedom.

In the second half of the story, Phoolan reclaims her power as a woman and rebels against the male-dominated society. She joins a band of dacoits and becomes a sort of Robin Hood for her region. The villagers who criticised her before when she was helpless, now compare her to Durga, the goddess of power, strength and protection. The reader is forced to think about the irony that a country that worships women in the form of the goddess of power, abuses them so brutally in human form.

Phoolan is so traumatised by her experiences with men that she cannot get herself to trust Vikram, the bandit who loves her, protects her and is ready to do anything for her. Her definition of man has changed. "He had promised not to hurt me, but he was a man. And to me, a man meant rape.[7]" To her, man is no longer a human being, but a predator. The character of Vikram Mallah enters the story like a little ray of sunshine against the grim image of men in the story. His presence in the story saves not only Phoolan but also the reader from complete despair. He wants to protect and he values consent. But he is unfortunately only an exception. Life doesn't stop throwing challenges at Phoolan. Vikram is murdered and Phoolan, broken and beaten, is held captive and raped repeatedly by many high-caste men. She is paraded naked and dragged to different places. This moment represents not only the most traumatic episode in Phoolan's life but also a profoundly shameful chapter in the history of women's treatment in India. A woman is nothing more than a mere object, passed from one user to another.

It was after this incident that Phoolan, burning with the desire for revenge, forms her own team of bandits. She, a woman, at the head of a team of fierce bandits. She wears a red headband, a symbol of Durga's strength, and promises to defeat and punish all the demons that escaped the wrath of Durga. Her quest for vengeance against the injustices she endured as a woman leads to her profound and deeply painful transformation wherein she rejects conventional notions of femininity and dissociates from her own womanhood. "I no longer think of myself as a woman. I ask for protection of no one.[8]"

India is depicted as a country where the feminine is revered and abused at the same time; a woman can be oppressed, denied the right to protect herself against her husband, and she can hold a gun in her hand and be accepted and respected in the role of a bandit leader. These contrasts establish India as a country of contradictions as the reader cannot help but question the glaring disparity between the stark dissonance between the principles men profess and the actions they perpetrate.

Phoolan Devi's transformation into the bandit queen challenges these norms, and represents a form of feminist resistance. Her rebellion against both patriarchy and caste oppression positions her as a figure of emancipation, even if her methods, which are rooted in violence and revenge, complicate traditional feminist representations.

When Caste Defines Existence: Oppression and Violence

Phoolan Devi suffers from a double handicap. Not only is she born a woman but also of low caste. All this in a very patriarchal rural environment where women suffer under the weight of the most retrograde traditions. In Phoolan Devi: The Bandit Queen, the theme of caste and the oppression of lower-caste communities is at the heart of the narrative, offering a vivid depiction of India's most deep-rooted social hierarchies. Phoolan Devi's life story is deeply intertwined with her identity as a Mallah, a caste traditionally associated with fishing and agriculture, located among the lowest rungs of the Indian caste system.

This graphic novel highlights how caste-based discrimination, from exploitation to violence, shapes every aspect of the lives of marginalised communities. Phoolan's forced servitude by upper-caste Thakurs highlights caste dynamics deeply rooted in rural India, where power and privilege are disproportionately concentrated in the hands of a few.

The story of Phoolan Devi is one of the most striking contemporary stories of caste struggle and rivalry. In the preface, Fauvel has given a brief explanation of this caste system unique to India. Castes divide society into four categories and Phoolan belongs to the lowest rung (Shudra, or the servants). Discrimination will inevitably be a part of her destiny as long as she lives. Fauvel explains that "Indian law theoretically prohibits any discrimination based on caste, but in the reality of day-to-day life, inequalities persist.[9]" These inequalities present themselves from the beginning when little Phoolan wants to ask God why she was born so poor, in a Mallah village. Poverty is a given if someone is of low caste. Phoolan's cousin, Mayadin, whose family betrayed Phoolan's by stealing their part of inheritance, wishes to be powerful like the Thakurs, because those from the upper castes have more money and power. The Thakurs belong to the Kshatriya caste, the warriors and landowners, and a much higher caste than the Mallahs. They use their status to dominate the community of Mallahs.

When Phoolan is kidnapped by the bandits, we have an opportunity to take a closer look at the power struggle between these two castes. This group which kidnaps her is that of Babu Gujjar, a Kshatriya, and in his band there is a sub-group of Mallahs with Vikram Mallah as their leader. Phoolan is mistreated by the bandits until Vikram Mallah kills Babu Gujjar and his followers to claim power for his community, thereby protecting Phoolan. When Phoolan and Vikram get married, they continue their mission of attacking the rich upper castes who exploit the weaker ones. Their peace is shattered when Shree Ram, another bandit leader joins their gang with his own. Shree Ram is an old comrade of Vikram and taught him the know-how of bandits. More importantly, he is a Thakur. Phoolan understands his bad intentions right from the start. After some disputes, Shree Ram and his gang of Thakurs kill Vikram Mallah and capture Phoolan. The Thakurs prevail and are free to torment Phoolan for having refused Shree Ram's advances earlier and thus begins the darkest chapter of Phoolan's life. Shree Ram's ego has taken a double hit. A woman has refused him, and she is a woman of lower caste. She is wielding too much power to be acceptable and must be shown her right place. They drag her to Behmai village to show her how the Mallahs are treated in Thakur territories. Behmai is a village of the Thakurs, where for several days she is brutally raped by the men of the village until she escapes half-dead.

This incident opens a new chapter in the struggle between the Mallahs and the Thakurs and between Phoolan and Shree Ram. Some time later, in search of Shree Ram, Phoolan

returns to Behmai with her own gang. Following a skirmish, Shree Ram flees. Enraged, she takes her revenge by killing twenty-two Thakur men. This massacre earned her the title of "Public Enemy Number One" in India, and became the reason behind her assassination in 2001 by Thakur extremists.

For the reader, this story is a sample, a small taste of the fierce power struggle between castes in India. Phoolan Devi: Bandit Queen provides a critical look at the caste system, revealing its deep presence and its role in perpetuating inequalities. While it does capture the complexity of caste dynamics, the focus on sensationalist acts of revenge risks overshadowing the more nuanced realities of caste interactions, presenting India as a country primarily defined by challenges, inequalities and resistance. What was primarily a story of one woman's resistance, transforms into a tale of revenge and rivalry between two social groups, for even though Phoolan Devi's greatest crime was the murder of twenty-two men, her cardinal sin was to question the hierarchy of the Indian caste system. Ultimately, it is what cost her her life.

Conclusion

Phoolan Devi: The Bandit Queen offers a complex and multifaceted depiction of India, significantly more nuanced than many depictions found in 20th-century French and Francophone comics. Moving away from the exotic and overly romanticised depictions of earlier works, this story presents a narrative more grounded in the socio-political realities of India. The landscapes are depicted with striking realism, justicefully capturing the harsh and arid terrains of rural India, particularly the Chambal Valley, the bandits' favourite territory. This shows the serious research that the creator had to carry out in order to present such a complex story in a graphic form.

The characters, especially that of Phoolan Devi, are rendered with depth and authenticity, showcasing their struggles, resilience and complexity. The graphic novel addresses serious social issues in contemporary India, placing caste oppression, gender-based violence and corruption at the forefront of its narrative. It denounces the exploitation of lower caste individuals by upper caste elites, such as the Thakurs, and the complicit role of institutions like the police in perpetuating these injustices. The story critiques a deeply unequal social hierarchy where traditions and norms often reinforce oppression. Phoolan Devi's journey, from her childhood victimisation to her fierce rebellion against her country's social systems, reflects a tale of resistance and justice, providing a window into the harshness of life in India in the 1970s and 80s.

However, while the graphic novel offers a more informed and critical portrait of India, it also risks perpetuating certain stereotypes to appeal to the Western reader. Western creators often use literature, art, and academic discourse to portray Eastern cultures as barbaric or backward, emphasizing their differences from the rational and civilized West. It cannot be denied that what is told in the story is the truth, but the deeper question here is the selection of narrative and themes that promise to attract the Western readers. Edward Said takes up this concept in his seminal work Orientalism. He explains that the East is constructed as an imaginative geography in response to the West's fantasies and fascinations. By focusing on the sensational and extreme aspects of caste, violence, and social injustice, the graphic novel reinforces what Said describes as the tendency of the West to define the Orient as a place of inherent backwardness and intrigue, in contrast to Western modernity and progress.

Similarly, Homi Bhabha's concept of the cultural stereotype[12] as a fixed, reductive depiction of the colonized subject comes into play here. These portrayals become tools to consolidate the West's position as the observing and judging authority, while India is reduced to a tableau of exoticized suffering and struggle.

"The Orient is watched, since its almost (but never quite) offensive behavior issues out of a reservoir of infinite peculiarity; the European, whose sensibility tours the Orient, is a watcher, never involved, always detached, always ready for new examples of what the Description de l'Egypte called 'bizarre jouissance.' The Orient becomes a living tableau of queerness.[11]"

This selective gaze risks trapping India in an image that satisfies Western expectations while neglecting its complexity and its capacity for self-representation.

By focusing heavily on themes such as social challenges, corruption and sexual violence, the story reinforces the perception of India as a third world country marked by failing social systems, and a dangerous place for its own women. The focus on caste discrimination and backward traditions paints a picture of a nation trapped in its historical injustices, struggling to free itself from the clutches of unjust social norms. It is as if India were struggling with a congenital disorder. Although these depictions are rooted in real-life issues, their dominance in the narrative risks overshadowing the diversity and complexity of modern India. The sensational and extreme circumstances selected throughout this story are certainly very effective for storytelling, but they may inadvertently contribute to a broader distrust of India, presenting it as a place defined primarily by its struggles rather than by its richness and resilience.

Similar concerns were voiced by Arundhati Roy in her article titled The Great Indian Rape Trick where she shared her dissatisfaction with how Phoolan Devi was portrayed in Shekhar Kapoor's film Bandit queen (1994). If something is portrayed as a true story, it cannot be questioned for representation and told that it doesn't represent India in the correct light. Afterall it is the truth even if it is unsavory. But the essence of representation lies in the conscious inclusions and omissions that are made from a larger true picture. In the case of Phoolan, due to the Western selection-bias of all things sensational, she as a woman is overlooked. "Phoolan Devi the woman has ceased to be important. [...] But she is suffering from a case of Legenditis. She's only a version of herself. There are other versions of her that are jostling for attention.[1]" This narrative, especially with the rape scenes drawn in explicit detail, prioritises the events and incidents that shape Phoolan's life over her identity and agency as a woman, reducing her to a vessel for the unfolding of the storyline. She is no longer her story, but has become an allegory of the whole country.

In the words of Fauvel herself, "Like Durga, her favorite goddess, Phoolan embodies strength, courage and tenacity. In turn naïve and violent, she is India itself, in all its contradictions and excess.[10]"

References

1. Arundhati Roy, "The Great Indian Rape-Trick I", Sunday Observer, (22 Aug. 1994).
2. Claire Fauvel, *Phoolan Devi: Bandit Queen*. (NBM: United States, 2020), p. 4
3. Claire Fauvel, *Phoolan Devi: Bandit Queen*. (NBM: United States, 2020), p. 15

4. Claire Fauvel, *Phoolan Devi: Bandit Queen*. (NBM: United States, 2020), p. 15
5. Claire Fauvel, *Phoolan Devi: Bandit Queen*. (NBM: United States, 2020), pp. 33-34
6. Claire Fauvel, *Phoolan Devi: Bandit Queen*. (NBM: United States, 2020), p. 53
7. Claire Fauvel, *Phoolan Devi: Bandit Queen*. (NBM: United States, 2020), p. 89
8. Claire Fauvel, *Phoolan Devi: Bandit Queen*. (NBM: United States, 2020), p. 164
9. Claire Fauvel, *Phoolan Devi: Bandit Queen*. (NBM: United States, 2020), p. 4
10. Claire Fauvel, *Phoolan Devi: Bandit Queen*. (NBM: United States, 2020), p. 4
11. Edward Said, *Orientalism*. (Vintage Books: United States, 1979), p. 103
12. Homi K Bhabha, *The Location of Culture,* (Routledge: London, 1994) pp. 66-70

Bibliography

1. Lebel, Aline; 'The Limits of Empathy in Literature?'; *Hybrid*, no. 10
2. Ravi, Srilata; 1999; 'Marketing Devi: Indian Women in French Imagination'; *Alif Journal of Comparative Poetics*; no. 19, p. 131-150.
3. Hall, Stuart; 1997; 'The Work of Representation'; Representation: Cultural Representations and Signifying Practices; edited by Stuart Hall; 13–74; London; Sage.
4. Ponzanesi, Sandra: 2017: The Arena of the Colony: Phoolan Devi and Postcolonial Critique; 94-105; Routledge eBooks.
5. Bhabha, Homi K.: 1994: *The Location of Culture*; London; Routledge.
6. Barker, Chris: 2011: *Cultural Studies;* London; SAGE Publications Ltd.
7. Cuny, Marie-Thérèse: 1996: *Moi, Phoolan Devi, Reine des Bandits*; Paris; Editions Fixot.
8. Fauvel, Claire: 2020: *Phoolan Devi: Bandit Queen*; United States; NBM.
9. Fanon, Frantz: 1961: *The Wretched of the Earth*; New York; Grove Press.
10. Said, Edward: 1979: *Orientalism*; New York; Random House, Inc.
11. Said, Edward W.: 1993: *Culture and Imperialism*; New York; Knopf.
12. Sen, Mala: 1991: *India's Bandit Queen: The True Story of Phoolan Devi*; London; Harvill Press.
13. Spivak, Gayatri Chakravorty: 1999: *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*; Cambridge, Massachusetts; Harvard University Press.
14. Young, Robert J. C.: 2001: *Postcolonialism: An Historical Introduction*; Oxford; Blackwell.

La littérature, le bien-être et l'épanouissement de soi dans *Mes Hommes* par Malika Mokeddem

Sheetal Panwar

Abstrait

Cet article vise à examiner l'influence profonde des récits sur le roman intitulé *Mes Hommes* (2005) qui est une oeuvre autobiographique écrit par l'écrivaine algérienne Malika Mokeddem. L'objectif principal de cette recherche est de démontrer comment Mokeddem affirme son existence et navigue dans son passé à travers le prisme de l'actualisation de soi pour répondre à ses besoins psychologiques. Ce concept est mis en avant par le psychologue américain Abraham Maslow[1]. Cet article analyse le rôle de ce roman au service de guérison et bien-être mental de l'auteure et la revendication de « soi » en utilisant les cadres théoriques de l'existentialisme de Martin Heidegger et Jean-Paul Sartre et l'actualisation de soi chez Maslow. Cet article cherche à élargir le champ de compréhension de la relation entre l'écriture, l'identité personnelle et le bien-être mental.

Les mots-clés : Littérature, existentialisme, actualisation de soi, besoins psychologiques, guérison.

Introduction

Dans le domaine de littérature, *Mes Hommes* (2005) illustre certains aspects de l'existence de Mokeddem grace au discours rétrospectif et introspectif. Ce roman inclut seize chapitres et chaque chapitre est dédié à tous les hommes de sa vie, dès son enfance à sa jeunesse. Pour Mokeddem, l'amour est essentiel car elle consacre cinq chapitres à ses amants. Au début, elle parle de Saïd: son amour impossible condamné par la société conservatrice. Elle en parle dans le quatrième chapitre intitulé « le goût du blanc ». Ensuite, il y a deux chapitres consacrés à son mari Jean-Louis notamment le cinquième chapitre intitulé « Le français qui me fait la cuisine » et le neuvième chapitre intitulé « L'homme des traversées ». Il y a deux chapitres consacrés à Jean Claude notamment le douzième intitulé « L'homme de canada » et le quinzième « celui qui n'est jamais venu ». Elle présente son père comme le premier homme de sa vie qui n'était pas disponible pour elle. Dans ce roman, elle décrit toutes ses rencontres avec des hommes dont elle souhaitait parler à son père. Cet article examine comment elle a tracé son propre chemin pour obtenir la liberté personnelle, pourquoi elle a changé sa profession de médecin à écrivain et comment la littérature a amélioré sa santé mentale. L'article est divisé en deux parties: la première explique la création de son existence et la deuxième présente la revendication de son existence afin de verifier l'hypothèse qui suggère que l'écriture facilite la guérison en répondant aux besoins psychologiques de soi-même. Bref, la littérature devient un remède pour Mokeddem qui communique le non-dit pour guérir[2] son agitation et souffrance intérieure en répondant à ses besoins psychologiques.

1. Maslow, A. H. A theory of human motivation. *Psychological Review, 50* (4), 1943, pp. 370-96.
2. La santé mentale est un aspect fondamental du bien-être qui englobe la capacité de relever les défis de la vie, de réaliser son potentiel et de contribuer à la société, en s'étendant au-delà de l'absence de

Créer son existence

Martin Heidegger théorise que l'existentialisme est indestructible.[3] Pour comprendre le « soi », Heidegger repose sur la temporalité. Cela signifie que le passé, le présent et le futur forment un continuum de compréhension de l'« Être »[4]. Pour Heidegger, l'essence est définie par les actions. Il compare le soi « authentique » et le soi « inauthentique ». D'un côté, le soi authentique consiste à affirmer son propre soi par des actions auto-dirigées, contrairement au soi inauthentique où les actions sont dictées par les autres. Dans cette autobiographie[5], Mokeddem se présente comme une femme résiliante. Depuis son enfance, elle a été aux prises avec des choix entre les actions motivées par sa volonté et celles influencées par la volonté externe et collective. Pendant son adolescence, son père a voulu la retirer de l'école car son mariage était déjà fixé avec son cousin depuis sa naissance[6]. Mais elle luttait contre cette décision injuste souhaitant continuer ses études. Elle a reçu le soutien de son professeur et de son oncle qui reconnaissaient sa détermination académique.[7] Contrairement son père qui a ignoré sa performance académique, son intérêt et son aspiration, Bachir (le chauffeur de camionnette d'école) a toujours reconnu et apprécié ses résultats. Même Dr. Shalles l'a inspirée à poursuivre les études supérieures et à devenir médecin.[8]

Mokeddem a rejeté l'idée de marriage car pour elle il rassemble un cirque[9]. Elle craignait la récurrence des souffrances que sa mère avait endurées. Sa mère était considérée par son père comme une machine à enfanter, contrainte d'obéir à ses désirs et d'exécuter ses ordres comme une esclave.[10] Dans ce roman, Mokeddem dénonce la naissance rapide de ses cinq frères, soulignant le traitement de sa mère qui était toujours enceinte.[11] En conséquence, elle désirait un futur peu conventionnel:

> « J'entends célébrer l'existence différemment. En femme libre. En aimant. Que toutes les mamans me le pardonnent, mais des rôles d'une mère, là-bas, je n'en ai jamais perçu que les servitudes, les privations… »[12]

Mokeddem désirait l'amour sans obligations traditionnelles du mariage. Son camarade Jamil voulait l'épouser. Elle a rejeté sa proposition sans culpabilité car elle mettait l'éducation au premier plan et méprisait la vie monotone d'une femme au foyer qui est réduite au

troubles et en variant sur un continuum complexe avec des divers expériences et résultats. https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/mental- health-strengthening-our-response

3. Fritz-Joachim, Von Rintelen. *The Existentialism of Martin Heidegger*, Juillet 1957, pp. 238. Pendant la période de la Première Guerre mondiale, les hommes ont perdu leurs biens. Mais ce qui restait tout au long de la lutte était leur propre « être », c'est-à-dire leur existence comme un individu.
4. Heidegger, Martin. *Being and Time.* Blackwell Publishers Ltd, 1962.
5. Selon le spécialiste de l'autobiographie, Philippe Lejeune le terme autobiographie est dérivé de soi, de la vie et de l'écriture: « Un récit rétrospectif en prose, qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ».
6. Malika Mokeddem. Mes *hommes.* Grasset, Paris, 2005, pp. 18.
7. Malika Mokeddem, Mes *hommes,* Grasset, Paris, 2005.
8. Ibid, pp. 30.
9. *Ibid.,* pp. 33.
10. *Ibid.*, pp. 24.
11. Malika Mokeddem, *op. cit*., pp. 22.
12. *Ibid.,* pp. 120.
    I intend to celebrate my existence differently. As a free woman. By loving. Forgive me, all mothers, but from the roles of a mother, there, I have only perceived the servitudes, the deprivations. (my translation)

statut d'une servante. Elle cherchait un homme libre: libéré des tabous et des contraintes traditionnelles. Elle était surnommée « rebelle » par les autres pour avoir remis en question le fonctionnement traditionnel de la société.

Mokeddem révèle également les dynamiques de genre au sein de la famille en disant la suivante « Quand les filles n'ont pas de père, c'est que les mères n'ont que des fils »[13]. L'auteure raconte les paroles discriminatoires et péjoratives de son père. Il utilisait un langage possessif en parlant de ses fils (mes fils) avec fierté, mais adoptait un ton d'abandonment pour Mokeddem et ses sœurs (vos filles) pour établir qu'il n'a pas de relation avec elles.

Mokeddem évoque aussi l'incident du vélo deux fois dans le roman (dans le premier et dixième chapitre) qui souligne la discrimination. Une fois, elle a demandé à son père un vélo, mais il a refusé en citant les contraintes financières. Mais, il en a acheté pour son fils Tayeb. Cette geste discriminatoire a brisé le coeur de petite Mokeddem. Elle a décidé de gagner de l'argent pour elle- même autant que possible. Lorsqu'elle a trouvé un emploi à temps partiel comme gardienne dans un internat de lycée, elle subvient à ses besoins personnels simultanément à ses études. Elle donnait une partie majeur de son salaire à son père pour acheter sa liberté.[14] Elle développe un sentiment d'angoisse, anxiété, instabilité à cause de la discrimination comme elle postule:

> « Combien de mois plus tard as-tu cassé ma tirelire en mon absence pour t'accaparer mes petites économies ? Ce jour-là, je t'ai haï mon père. Et pour longtemps. Tu m'avais volé. Tu avais trahi la parole donnée. C'était tout ce que je pouvais attendre de toi, moi, la fille »[15]

Selon elle, afin de créer son « identité » personnelle elle a dû adopter une attitude rebelle parce que la défiance est un moyen efficace de briser les vieilles chaînes de tradition ou les idéologies régressives.[16] C'est pourquoi elle a mangé sur le balcon pendant le Ramadan (période de jeûne). En Algérie, un homme s'interdit encore de fumer devant son père, ses aînés par respect. Elle se met à fumer à l'hôpital, dans les amphithéâtres, dans les restaurants pour l'irrévérence. Tous pour bien signifier que rien ne lui est interdit.[17] Ce sont un peu de victoires sur quelques batailles de sa vie. Dans sa société où l'on s'attend à ce que les filles conservent leur virginité jusqu'au mariage, Mokeddem persuade Saïd d'engager dans une relation physique avec elle sans mariage. Elle décide de garder l'expérience privée en rejetant la norme sociétale de montrer les taches de sang aux voisins.[18] Elle dénonce courageusement le comportement hypocrite des gens en disant:

13. *Ibid.,* pp. 05.
14. *Ibid.,* pp. 09.

    From the age of fifteen, I will ease these itches with my earnings as a worker. You made me buy my freedom like the slaves of old, my father. (my translation)
15. *Ibid.,* pp. 07.

    How many months later did you break open my piggy bank in my absence to seize my small savings? That day, I hated you, my father. And for a long time. You had stolen from me. You betrayed your promise. That was all I could expect from you as your daughter.
16. *Ibid.,* pp. 05.
17. *Ibid.,* pp. 33.

    Imposing my way of life in accordance with my beliefs is an act of resistance. I revel in no longer hiding anything. I eat on the balcony of my university dorm during Ramadan. And when eating becomes a victory over a few battles, I relish in it. In Algeria, a man still forbids himself from smoking in front of his father, his elders 'out of respect.' I start smoking in the hospital, in the lecture halls, in restaurants for irreverence. To clearly signify that nothing is forbidden to me. (my translation)
18. Malika Mokeddem, *op. cit*., pp. 33.

> « Quand les filles se font violer avec le consentement des familles, ce sont elles qui pleurent. Si elles décident seules de leur sexualité, elles peuvent donc faire pleurer les hommes… L'orgueil, l'honneur, pour moi c'est précisément d'avoir accompli cet acte en toute liberté. »[19]

Pour Mokeddem l'expérience de la liberté personnelle est invincible. Elle critique aussi les filles qui manque le courage pour atteindre la liberté. Beaucoup de ses amies préfèrent se cacher pour éviter la condamnation publique. Certaines sont toujours piégées par les interdictions ou les fatwas imposées par leurs mères notamment l'obligation de conserver la virginité jusqu'à la nuit de noces. Les conflits dans la société se concentrent principalement sur des thèmes tels que le sexe, la religion, la politique et l'alcool qui est vu par Mokeddem comme un appel au changement social.[20]

Cela présente un contraste entre Mokeddem et les autres femmes en ce qui concerne le fait de donner un sens à la vie. En 1929, Vicktor Frankl a théorisé la logothérapie affirmant que la quête de sens est la principale source de motivation chez l'individu.[21] De même, Jean-Paul Sartre a proposé la vision de l'existentialisme qui se concentre essentiellement sur l'action: l'homme existe d'abord, puis il se confronte et enfin se définit.[22] La notion de donner un sens à la vie selon Frankl et la théorie de Sartre qui consiste à définir le soi à travers les choix et les actions mettent en evidence le caractère autonome d'un individu et sa capacité à se gouverner. La souveraineté de soi est également essentielle chez Mokeddem.

Revendication de son existence

Le philosophe existentialiste Jean-Paul Sartre a fait la distinction entre l' « être en soi » et l' « être pour soi ». L'être en soi se réfère à l'aspect objectif des choses: existence indépendamment de la conscience humaine. L'être pour soi représente la conscience subjective de la liberté et la capacité de créer un sens de la vie. La communication repose sur l'échange de symboles où chacun interprète les messages à travers son propre prisme.[23] L'existence d'une personne est unique. Durant la communication avec les autres, on transmet ses sentiments et ses pensées qui aident à faire du sens de la vie.[24] Donc, c'est la motivation de Mokeddem à écrire afin de guérir sa tourmente intérieure en faisant le sens de sa vie comme elle l'admet dans son oeuvre:

> « J'écris tout contre le silence, mon père… Je t'ai quitté pour apprendre la liberté. La liberté jusque dans l'amour des hommes… Je ne t'ai pas cherché en d'autres hommes. Je les ai aimés différents pour te garder absent »[25]

19. *Ibid.,* pp. 34.
20. *Ibid.,* pp. 33.
21. Kelland, M. Humanistic and Existential Theory: Frankl, Rogers, and Maslow, (chapitre 6). Portland State University, 2015. https://pdx.pressbooks.pub/thebalanceofpersonality/chapter/chapter-6-humanistic-and-existential-theory-frank- rogers-andmaslow
22. Sartre, Jean-Paul. *Existentialism is a Humanism.* Traduit par Carol Macomber, Yale University Press / Haeven Londres, 2007, pp. 10.
23. Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness,— A Phenomenological Essay on Ontology.* Traduit par Hazel E. Barnes, pp. 172-175.
24. Sartre, Jean-Paul, op. cit., pp. 629.
    L'être est un concept complexe qui inclut deux aspects : l'être en soi, qui est non conscient et objectif, et l'être pour soi, qui est lié à l'expérience consciente et au désir d'exister. Être pour soi signifie renoncer à l'être en soi, ce qui mène à un état de Néant. Cela permet aux gens de se différencier de l'être, de juger les autres et de vivre un conflit constant avec les autres où chacun essaie d'affirmer son existence en considérant l'autre comme un objet.
25. Malika Mokeddem, op. cit., pp. 09 - 10

L'auteure est troublée par le silence avec son père. Elle a quitté l'Algérie pour la France en quête de liberté. L'écriture devient son outil, un effort délibéré, pour partager ses expériences dans la poursuite de la liberté. Pour Mokeddem, l'écriture sert de moyen de tuer le silence profonde. Malgré une bonne carrière médicale, elle se sent étouffée à cause du silence. Elle est perturbée par l'insomnie qui s'aggrave avec le temps. Elle quitte son emploi pour devenir écrivaine à temps plein parce que l'écriture agit comme une force de guérison, un espace pour libérer ses émotions réprimées depuis longtemps.

L'approche psychologique de Carl Rogers met en avant l'importance de l'individualité en soulignant particulièrement le concept d'auto-actualisation qui fonctionne comme un catalyseur de la croissance personnelle. Rogers considère l'auto-actualisation comme une inclination innée vers plus de maturité et d'indépendance ou l'auto-responsabilité. Selon lui, la capacité d'un individu de faire des choix est essentielle pour réaliser son véritable soi et ce qui est connu comme le pouvoir personnel (Rogers, 1977). L'actualisation de soi aussi fait partie de la théorie proposée par Abraham Maslow qui est un éminent psychologue et théoricien américain. Il est mondialement connu pour sa théorie de la motivation humaine: un modèle qui catégorise les besoins humains à cinq niveaux notamment physiologique, sécurité, appartenance et amour, estime et actualisation de soi.

Dans le parcours vers l'actualisation de soi, les individus préfèrent les choix d'épanouissement plutôt que les choix fondés sur la peur mettant en avant les décisions progressives et une prise de conscience de soi à actualiser. La hiérarchie des besoins de Maslow reflète que le comportement humain est orienté par une satisfaction séquentielle des besoins. Les besoins physiques de base sont les plus importants. Lorsqu'ils sont satisfaits, les besoins de niveau supérieur émergent dans un cycle continu.[26] Puis dès que les besoins physiologiques et de sécurité sont suffisamment comblés, les besoins d'amour émergent.[27] Mokeddem ressent la nécessité de satisfaire ses différents types de besoins comme illustré dans le modèle d'Abraham Maslow.

> C'est diabolique la discrimination des parents. En prendre conscience est la première confrontation avec la cruauté. Moi, je voulais de l'amour, de la joie. À essayer de les conquérir, c'est la liberté que j'ai gagnée. [28]

Le tabou social imposé sur l'amour et l'amitié et l'absence du père a poussé Mokeddem à chercher l'amour pour combler cet écart. Elle satisfait ses besoins physiques et de sécurité en gagnant de l'argent et en devenant médecin. Puis elle accomplit ses besoins d'amour en épousant Jean-Louis. Elle répond à ses besoins psychologiques en travaillant sur l'actualisation de soi à travers l'écriture de romans. L'écriture devient une activité de refuge et de la libération. Elle est déterminée à écrire jusqu'à la fin pour justifier son existence[29]:

> Tu n'a jamais vu aucun des hommes que j'ai aimés. Car cette liberté-là révèle pour toi de la honte, du péché, de la luxure, mon père. Cette vie que te reste taboue, je veux l'écrire jusqu'au bout. Je revendique mes amours successives, dont certaines « mécréantes ».[30]

26. Maslow, A. H. A theory of human motivation. Revue Psychologique*,* 50 (4), 1943, pp. 370-96. (consulté le 09.01.2024)
27. Ibid., pp. 381.
28. Malika Mokeddem, op. cit., pp. 07.
29. *Ibid.,* pp. 09.
30. *Ibid.,* pp. 09.

L'écriture redevient son espace de toutes les résistances[31]. Dans ses romans elle décrit sans réservation ses relations amoureuses, sa vie conjugale, ses opinions sur la virginité et l'amitié entre les hommes et les femmes. Cela peut être considéré comme une tentative de justifier ses décisions personnelles pour gérer sa vie selon ses désirs. Au début elle a trouvé un refuge dans les livres. Elle utilise les livres comme un moyen de lutter contre les idéologies régressives qui tentaient à entraver son éducation et ses opportunités à devenir indépendante et libre. En conséquence, un jour elle devient écrivaine grâce à son amour pour l'écriture. Elle parle aussi de l'importance des rêves qui l'aident à se libérer et améliorer sa santé mentale. Ses reveries sont de vrais départs grâce auxquelles elle voyage au-delà et efface les difficultés, l'angoisse et les discriminations[32] comme elle postule:

> Oui, j'ai de l'ambition et sans doute quelques prétentions pour l'avenir. La rage, l'arrogance nécessaires pour les défendre. Je n'ai que ça.[33]

Elle a choisi l'exil d'Algérie. En France, elle pouvait libérer son corps mais elle ne pouvait pas libérer son esprit à cause de certains obstacles dans sa vie personnelle. Elle était traumatisée lorsque son mari l'a trompée avec sa sœur. Elle a ressenti le besoin d'être ailleurs. Sa vie est tumultueuse. Lorsque le conflit extérieur dans sa vie semblait se régler, la lutte s'est orientée vers l'intérieur. Cela crée le besoin de faire une exploration profonde de l'évolution personnelle. En France, elle explore les paysages géographiques et émotionnels qui résonnent avec son sentiment d'identité et d'appartenance et l'impact de l'environnement sur son sentiment de soi ou identité.[34]

Elle se construit de nouveau. Sa solitude métamorphose en amour de moi-même[35] comme elle admet:

> « …solitude-là m'est indispensable. C'est un instant de recueillement ou à l'inverse de déconnexion totale. Un rituel, une célébration. J'y ai souvent le sentiment de fêter ici la femme que j'étais là-bas. Celle qui se débattait avec tant de difficultés et sans autre moyen que sa rage de vivre.»[36]

Pour elle, la littérature devient un moyen d'aimer soi-même. Par l'écriture, elle se définit et justifie ses choix. Elle partage avec les lecteurs l'évolution de son identité. Dans son autobiographie, elle célèbre sa décision de rester isolée afin d'exercer son autonomie. Son extrême solitude lui donne le courage de révéler ses secrets importants comme être athée depuis l'âge de quinze ans, avoir des relations sexuelles avant le mariage et bien d'autres. Elle écrit pour affirmer ses choix et ses actes de défiance pour revendiquer son existence et sa conscience de soi.[37]

Conclusion

Le parcours de Mokeddem du domaine de la médecine à la littérature met en évidence

31. Malika Mokeddem, *op. cit*., pp. 120.
32. *Ibid.,* pp. 120.
33. *Ibid.,* pp. 17.
34. *Ibid.,* pp. 100.
35. *Ibid*., pp.128.
36. Malika Mokeddem, *op. cit.*, pp. 128.
37. Baumeister, Roy F. *The self in social psychology*. Psychology Press, Taylor & Francis Group, États-Unis, 1999, pp. 4-7.

la grande influence des livres. Depuis son enfance en tant que jeune lectrice puis en tant qu'écrivaine, les livres jouent un rôle essentiel dans la création de son identité personnelle ce qu'elle affirme à travers l'écriture. En plus, au-delà de trouver sa place dans le domaine d'écriture et livres, elle a répondu à ses besoins en matière de sécurité, d'amour et de psychologie tout en s'engageant dans la lecture, en poursuivant des études universitaires. Elle a obtenu un emploi en médecine grâce à l'enseignement supérieur. Au fur et à mesure, elle s'épanouissait en tant qu'écrivaine. Ainsi, la littérature a facilité son parcours vers le haut de la pyramide des besoins de Maslow qui l'aide à surmonter les défis sociaux et les troubles intérieurs. Cela établit le fait que la littérature possède des qualités de auto-guérison qui en conséquence protège le bien-être mental.

Bibliography

1. Argyle, M. *The Psychology of Interpersonal Behaviour.* 3e édition, Harmondsworth:Penguin Books, 1978.
2. Baumeister, Roy F. *The self in social psychology*. Psychology Press, Taylor & Francis Group, États-Unis, 1999.
3. Fairclough, Norman. *Discourse and Social Change.* Université de Cambridge, Polity Press, 1992.
4. Fritz-Joachim, Von Rintelen. ''The Existentialism of Martin Heidegger''. Vol 38 numéro 3, juillet 1957.
5. Heidegger, Martin. *Being and Time.* Oxford Blackwell Publishers Ltd, 1962.
6. Kelland, M. Humanistic and Existential Theory: Frankl, Rogers, and Maslow, chapitre 6. Université d'État de Portland, 2015.
7. Lanigan, L. Richard. *Speaking and Semiology.* Maurice Merleau - Ponty's Phenomenological Theory of Existential Communication, deuxième édition Mouton de Gruyter Berlin, New York, 1991.
8. Maslow, A. H. A theory of human motivation. Psychological Review, 50 (4), 1943, pp. 370-96.
9. Mokeddem, Malika. *Mes Hommes.* Grasset, Paris, 2005.
10. Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness – A Phenomenological Essay on Ontology.* Traduit par Hazel E. Barnes, Washington Square Press, New York, 1993.
11. Sartre, Jean-Paul. *Existentialism is a Humanism.* Traduit par Carol Macomber, Yale University Press / Haeven London, 2007.

Autocensure dans la traduction des œuvres littéraires françaises en tamoul au XXI^{e} siècle

Madhavan K.

Résumé

Les traducteurs contemporains font des choix conscients non seulement sur le texte français à traduire, mais aussi sur la façon de l'adapter en tamoul. D'une part, ils s'efforcent de rester fidèles au texte original en expliquant son contenu, le style de l'auteur et son idéologie dans le péritexte pour en faciliter la compréhension. D'autre part, ils omettent certains éléments du texte source dans leur traduction. Cela soulève des questions essentielles : Pourquoi choisissent-ils de ne pas traduire le texte dans son intégralité ? Quels passages retirent-ils ? En supprimant ces éléments, modifient-ils l'essence du texte et la perspective de l'auteur ? Cet article propose une analyse approfondie de la censure dans le processus de traduction. Nous tenterons de répondre à ces questions en comparant quelques textes originaux avec leurs traductions et en explorant les raisons qui poussent les traducteurs à pratiquer l'autocensure sous différents aspects.

Mots-clés: Traduction littéraire, français-tamoul, traducteurs contemporains, censure, autocensure.

Le lien littéraire entre le français et le tamoul s'inscrit dans une longue histoire. Depuis le début du XXI^{e} siècle, la traduction des œuvres françaises vers le tamoul a considérablement progressé. Aujourd'hui, les traducteurs portent une attention particulière au choix des textes et à la manière de les adapter à la culture réceptrice. D'un côté, ils restent fidèles au texte original, mais de l'autre, ils apportent des modifications, effectuant des ajouts ou des suppressions. Nous examinerons ces formes de censure en détail dans le cadre de notre analyse.

La censure revêt diverses significations, mais pour notre analyse, nous nous appuierons sur la définition suivante : « blâme qu'un milieu social exerce sur ses membres quand ils ne se conforment pas aux règles morales ou aux valeurs admises dans le groupe, cette forme de censure pouvant aller jusqu'à l'exclusion des déviants. »[1] L'autocensure, comme son nom l'indique, est une censure pratiquée par soi-même sur ses propres écrits. Les traducteurs, en l'occurrence, utilisent cette forme d'autocensure dans leur processus de traduction.

> « L'autocensure (consciente ou non, la frontière est très difficile à délimiter) est insidieuse : si un traducteur reconnaît volontiers qu'il adapte, il éprouvera des réticences à dire qu'il censure. »[2]

Cette citation nous montre clairement qu'un traducteur reconnaîtra sans difficulté qu'il adapte un texte afin de le rendre plus accessible dans la langue cible. Cependant, il sera plus

1. https://www.cnrtl.fr/definition/censure, consulté le 10/09/2022.
2. Demissy-Cazeilles, Olivier. «L'autocensure : un réflexe conditionné étude de la traduction française de *Busconductor Hines* de James Kelman». *Censure et traduction*. Éd. Michel Ballard. Arras: Artois Presses Université. (2011): 43-51.

hésitant à admettre qu'il censure le texte, en modifiant ou supprimant certains passages pour des raisons plus délicates, comme éviter des éléments controversés ou inappropriés pour le public visé. Ainsi, l'autocensure apparaît comme une pratique plus discrète et moins avouée que l'adaptation, ce qui s'applique également à nos traducteurs d'aujourd'hui.

Elle se manifeste de différentes façons : les traducteurs éliminent parfois une partie d'une phrase, une phrase entière, ou même un paragraphe complet du texte original au cours de leur travail de traduction. En principe, les éléments qu'ils choisissent de ne pas traduire mettent en lumière quatre aspects particuliers : l'**étrangeté, l**'insignifiance, le choc culturel et la polémique. Cet article se propose d'examiner chacun de ces aspects, en illustrant chaque point par un seul extrait représentatif, accompagné de son contexte et d'un commentaire pour en faciliter la compréhension. Par ailleurs, nous fournirons des informations sur les traducteurs et les œuvres qu'ils ont traduites. Il est important de noter que ces traducteurs, qui traduisent directement du français au tamoul, maîtrisent parfaitement les deux langues et cultures, et jouent une place importante dans la traduction des œuvres françaises en tamoul **à l'époque actuelle**. Nous tenterons également d'expliquer pourquoi la censure de certains textes est cruciale pour la culture réceptrice. Cela étant dit, Entamons notre analyse.

I

Le premier aspect porte sur l'étrangeté. Un lecteur peut ressentir une impression d'étrangeté lorsqu'il fait face pour la première fois à des situations et des idées inédites issues d'une culture différente. Pour illustrer cet aspect, nous allons examiner un extrait du *fusil de mon père* de Hiner Saleem et de sa traduction en tamoul, où certains éléments ne sont pas fidèlement reproduits dans cette dernière.

Avant de se pencher sur le sujet principal, il est important de donner un aperçu général du traducteur et du texte original. Né en 1936 à Pondichéry, S.A. Vengada Soupraya Nayagar est un ancien professeur de français et un traducteur prolifique. Parmi les œuvres françaises qu'il a traduites en tamoul, on compte *Fukushima, Récit d'un Désastre* de Michaël Ferrier, *Tempête* de J.M.G. Le Clézio, *Corps désirable* d'Hubert Haddad, *Mariage de Plaisir* de Tahr Ben, *La Chute* d'Albert Camus, entre autres. En reconnaissance de ses travaux de traduction, il a reçu plusieurs distinctions prestigieuses, dont le prix littéraire Sparrow en 2020 et le prix Romain Rolland en 2021. En 2013, il a publié la traduction tamoule du *fusil de mon père* de Hiner Saleem, un récit autobiographique décrivant l'enfance et l'adolescence de l'auteur au Kurdistan irakien, au cœur du conflit contre le régime de Saddam Hussein. **À travers les yeux d**'Azad, un jeune Kurde, le récit expose la vie d'une famille tiraillée entre traditions, oppression et désir de liberté. Le père d'Azad, engagé dans la lutte armée contre le régime, représente la résistance, tandis que la famille tente de survivre sous une répression constante. Le livre aborde les thèmes de l'identité, des sacrifices dus à la guerre et les contradictions du combat militant dans une région marquée par les conflits.

Commençons sans tarder l'analyse de l'extrait. Il est important de souligner que le traducteur ne retire pas un passage entier du texte, mais seulement une portion de la phrase qui pose problème par rapport à la perception du personnage principal par le public cible. Pour mieux comprendre, examinons l'extrait suivant où la partie que nous avons soulignée dans le texte original est absente de la traduction, et essayons de comparer la situation dans le texte source à celle dans la culture réceptrice.

> Je me suis réveillé. J'avais chaud et j'étais au sec. Quand j'ai ouvert les yeux, ils étaient tous en train de prendre le petit déjeuner et les cuillères tintaient dans les tasses de thé. Par la porte grande ouverte et la petite fenêtre, les rayons du soleil éclairaient la pièce. Je me suis étiré comme un serpent. Tout content, j'ai rejoint ma famille. (C'est nous qui soulignons.) (*Le fusil de mon père*, p.15)

> *நான் விழித்துக்கொண்டபோது உடம்பு சூடாக இருப்பதை உணர்ந்தேன். பசி எடுத்தது. கண்களைத் திறந்து பார்த்தேன். எல்லோரும் காலைச் சிற்றுண்டியைச் சாப்பிட்டுக் கொண்டிருந்தார்கள். தேநீர்க் கோப்பைகளில் கரண்டிகள் கலக்கும் சத்தம் கேட்டது. திறந்திருந்த பெரிய கதவின் வழியாகவும் சின்ன ஜன்னலின் வழியாகவும் சூரியக் கதிர்கள் ஊடுருவி அறையை வெளிச்சமாக்கின. நான் பாம்புபோல நெளிந்தபடி சோம்பல் முறித்து எழுந்தேன். எங்கள் குடும்பத்தினருடன் போய்ச் சேர்ந்துகொண்டேன். (அப்பாவின் துப்பாக்கி, p.14)*

Notre retraduction en français:

> Quand je me suis réveillé, j'ai ressenti que mon corps était chaud. J'avais faim. J'ai ouvert les yeux. Tout le monde était en train de prendre le petit déjeuner. J'ai entendu le son des cuillères mélangeant dans les tasses de thé. Les rayons du soleil pénétraient à travers la grande porte ouverte et la petite fenêtre, éclairant la pièce. Je me suis étiré tel un serpent. J'ai rejoint ma famille.

Contexte: Dès le début du livre, la terreur fait son apparition. Azad, un jeune garçon, voit sept membres de sa famille périr en une seule journée. Lui et sa famille ont fui leur village natal, où ils vivaient dans une grande maison avec un jardin d'arbres fruitiers, entourés de proches et d'amis. Ils se retrouvent dans une habitation d'une seule pièce, où des voisins leur apportent de quoi manger. La première nuit est terrible : il pleut, l'eau s'infiltre dans la maison. La mère met des assiettes sous les gouttes qui tombent du plafond, tandis que le père essaie de boucher les fuites sur le toit. Ils finissent par se regrouper dans un coin sec pour essayer de dormir à nouveau.

Commentaire: Le traducteur rend fidèlement le contenu du texte source dans la traduction, sauf la section soulignée dans l'original, qui n'apparaît pas dans la version traduite. L'auteur emploie l'expression « tout content » pour accentuer le caractère enfantin du personnage d'Azad, qui, malgré ses tourments, conserve son innocence d'enfant dans le cadre du récit. Il cherche à capturer l'esprit d'enfance en montrant qu'Azad oublie les souffrances et la douleur du passé, commence chaque jour avec une perspective fraîche et optimiste. Si cette partie omise était traduite fidèlement en tamoul, elle pourrait sembler étrange et entraîner une mauvaise compréhension du personnage-narrateur par les lecteurs tamouls. En outre, une simple traduction ne peut pas toujours refléter pleinement la vision de l'auteur dans une autre langue et culture. En ce sens, la décision de S.A. Vengada Soupraya Nayagar de supprimer certains contenus dans la version traduite devient compréhensible.

II

Le deuxième aspect traite non des nouvelles situations, mais des contextes que les lecteurs cibles ne connaissent pas. Autrement dit, pour comprendre pleinement le message de l'auteur, un lecteur doit avoir une certaine connaissance préalable du contexte du livre. Dans cette catégorie, nous examinerons un exemple où le traducteur élimine quelques éléments de l'original qui nécessitent des connaissances préalables pour les lecteurs cibles. Cependant, il est essentiel de connaître le traducteur et l'œuvre qu'il a travaillée avant de poursuivre.

Koumarane Valavane, né en 1973 à Karikal, un ancien comptoir français, est un metteur en scène franco-indien. Ancien acteur au Théâtre du Soleil, il dirige aujourd'hui le Théâtre Indianostrum à Pondichéry. Il a mis en scène une vingtaine de pièces, utilisant son art pour défendre de grandes causes, notamment contre les discriminations et les violences, tout en cherchant à sensibiliser la société indienne. Sa rencontre avec V. Sriram (voir le dernier aspect de notre analyse) lui a ouvert de nouvelles perspectives, notamment dans le domaine de la traduction. Avec le soutien de V. Sriram, il a réalisé en 2012 une traduction tamoule des poèmes de Charles Baudelaire, intitulée *Theemaiyin Malargal*, suivie en 2015 par celle du *Dernier Jour d'un condamné* de Victor Hugo sous le titre *Marana Thandanaik Kaithiyin Iruthi Naal*. Dans ce roman, Victor Hugo dépeint avec intensité les dernières heures d'un homme condamné à mort. À travers ses pensées et ses émotions, le personnage principal exprime sa peur, son regret et sa révolte face à la peine de mort. L'œuvre se veut un plaidoyer contre la cruauté de la peine de mort et un appel à la réflexion sur les inégalités du système judiciaire. Toujours d'actualité, elle suscite un débat vif partout où la peine de mort est encore en vigueur. L'Inde, à cet égard, n'échappe pas à cette problématique.

Le chapitre 16 du texte original contient une chanson en argot qui s'étend sur trois pages entières. Composée de sept strophes et organisée de manière épisodique, cette chanson a été entièrement supprimée par le traducteur dans son travail. Pour illustrer cet aspect, nous présentons ci-dessous la première strophe. Afin de faciliter la lecture, les notes de l'auteur ont été placées entre parenthèses.

> C'est dans la rue du Mail
> Où j'ai été coltigé [empoigné],
> Maluré,
> Par trois coquins de railles [archer, sbire, gendarme],
> Lirlonfa malurette,
> Sur mes sique' ont foncé [ils se sont jetés sur moi],
> Lirlonfa maluré. (*Le Dernier Jour d'un condamné*, p.94)

Contexte: Durant les quelques heures passées à l'infirmerie, le condamné écoute une jeune fille chanter en argot l'histoire d'un meurtre.

Commentaire: Avant de discuter de la censure, il est important de préciser que « tous les termes employés dans la chanson sont antérieurs au XIX^{e} siècle, ce que confirme le détail vestimentaire de la fontange, coiffure abandonnée après le XVIII^{e} siècle »[3]. Autrement dit, ces termes portent une multitude de sens : « le sens à demi compris et à demi caché », comme le dit l'auteur. En bref, la chanson est remplie d'énigmes difficiles à déchiffrer même pour un Français. Ainsi, une connaissance préalable est requise pour faire le lien au propos et à l'époque de l'ouvrage. La traduire en tamoul poserait un grand défi au traducteur. Puisqu'il n'apporte aucune explication sur le contexte historique du livre, il choisit de ne pas inclure la chanson dans sa traduction plutôt que de tenter de la traduire. D'ailleurs, les traductions récentes du *Dernier Jour d'un condamné* dans d'autres langues excluent également cette chanson ou en communiquent simplement un résumé, pour la même raison. Le traducteur

3. **Yvette Parent:** L'emploi de l'argot dans *Le Dernier Jour d'un condamné* http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/03-02-08Parent.htm#_ftnref21, consulté le 20/10/2021.

souligne ce point dans sa note. De cette manière, nous parvenons à mieux saisir la décision de Valavane traducteur d'y recourir à la censure.

III

Le troisième point d'analyse concerne le choc culturel. En général, un lecteur exposé pour la première fois à une situation ou un contexte nouveau, provenant d'une société étrangère, peut éprouver un sentiment de choc, car ce qu'il découvre peut sembler inimaginable, inacceptable, voire inadmissible selon les normes de sa propre culture. Ainsi, c'est au traducteur ou à la traductrice de décider s'il ou elle révèle ou dissimule ces éléments à son public cible. Dans la traduction tamoule du *Père Goriot* de Balzac, réalisée par S. Madanacalliany, certains passages susceptibles de choquer les lecteurs ont été supprimés. Avant de les examiner, il est pertinent de se pencher sur le parcours de la traductrice.

Shanmuganandan Madanacalliany, née en 1938, est une ancienne professeure de tamoul au Lycée français de Pondichéry. Aujourd'hui écrivaine, traductrice et conférencière, elle est reconnue pour ses travaux en folklore et en traduction. Passionnée par les langues et littératures française et tamoule, elle a traduit de nombreuses œuvres entre ces deux langues. Récompensée par plusieurs prix prestigieux, elle a reçu le titre de *Tamil Poulavar Pattam* (l'érudit tamoul) de l'université de Madras en 1974 et deux grades des Palmes Académiques (Chevalier en 2002 et Officier en 2011). Elle est une figure clé dans la traduction des œuvres françaises en tamoul, ayant notamment traduit des classiques tels que *Britannicus* de Jean Racine, *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry et *La Peste* d'Albert Camus. En 2012, elle a traduit *Le Père Goriot* d'Honoré de Balzac en tamoul sous le titre *Thanthai Goriyo*. Ce roman de Balzac raconte l'histoire de Jean-Joachim Goriot, un vieil homme ruiné par l'amour excessif pour ses deux filles, Anastasie et Delphine. Vivant dans une modeste pension à Paris, il se sacrifie pour leur bien-être, malgré leur ingratitude à son égard. D'ailleurs, le roman montre la dure réalité de la société parisienne, à travers le personnage Eugène de Rastignac. Partagé entre ses ambitions, ses principes moraux et la dégradation de Goriot, le récit aborde des thèmes tels que l'amour paternel, l'égoïsme et la décadence sociale.

Nous allons examiner un passage du texte source que la traductrice n'a pas inclus dans sa traduction, afin de comprendre les motivations derrière ce choix. Passons immédiatement à notre analyse.

> […] La soirée tout entière fut employée en enfantillages, et le père Goriot ne se montra pas le moins fou des trois. Il se couchait aux pieds de sa fille pour les baiser ; il la regardait long-temps dans les yeux ; il frottait sa tête contre sa robe ; enfin il faisait des folies comme en aurait fait l'amant le plus jeune et le plus tendre. (*Le Père Goriot*, p.204)

Contexte: Le pauvre Père Goriot, allongé sur un lit misérable, évoque les souvenirs heureux qu'il a vécus avec ses filles.

Commentaire: Dans le contexte indien, la relation entre un père et sa fille est différente de celle d'une mère et sa fille. Il y a généralement une certaine distance et surtout pas de contact corporal dans la relation père-fille. Si la traductrice incluait ces passages en tamoul, cela pourrait entraîner des malentendus chez les lecteurs tamouls, qui pourraient interpréter ces relations comme incestueuses plutôt que paternelles. Une telle interprétation est inacceptable dans la culture tamoule. D'ailleurs, les émotions du père envers sa fille sont rarement

explicites dans le contexte indien en général et dans la culture tamoule en particulier. Ainsi, la traductrice a choisi de retirer les moments de contact physique entre le père et la fille dans sa traduction, une décision de censure qui s'explique de manière évidente.

IV

Le dernier aspect porte sur la polémique. Les controverses peuvent surgir lorsque des traductions déclenchent des débats ou des désaccords. Ces situations peuvent apparaître pour diverses raisons, notamment si les traducteurs ne tiennent pas suffisamment compte des aspects culturels, des sensibilités sociales ou des subtilités du contexte de la culture d'arrivée. En d'autres termes, certains éléments du texte original peuvent être considérés comme offensants, inappropriés ou provocants pour le public cible s'ils sont traduits de manière trop fidèle. Dans ce cas, les traducteurs pourraient choisir de supprimer ces passages pour que le texte respecte les normes culturelles et sociales du public cible. C'est précisément le dilemme auquel V. Sriram est confronté dans sa traduction tamoule de *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud. Avant d'aborder ce sujet en détail, il est essentiel de mieux connaître le traducteur et le contexte de l'œuvre pour comprendre pleinement son point de vue.

Venkataraman Sriram, né en 1944, est un éminent traducteur et critique littéraire tamoul, aujourd'hui retraité de la fonction publique. Parmi ses traductions notables du français au tamoul figurent *L'étranger* et *Le premier homme* d'Albert Camus, *Huis clos* de Jean-Paul Sartre, *Sur la télévision* de Pierre Bourdieu, et *Terre des hommes* d'Antoine de Saint-Exupéry, entre autres. Il a grandement contribué à la diffusion de la culture et de la langue française en tamoul, devenant une figure importante dans ce domaine. En reconnaissance de son travail, il a reçu en 2002 deux distinctions prestigieuses : Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques et Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres. En 2018, il a publié la traduction tamoule de *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud, intitulée *Merso: Maruvisaranai*. Ce roman de Kamel Daoud est une réécriture de *L'étranger* de Camus, en adoptant la perspective de Haroun, le frère de Moussa, l'homme tué par Meursault. Haroun raconte comment ce meurtre a marqué sa vie et celle de sa mère. À travers son récit, il critique l'indifférence du colon Meursault et dénonce l'absence d'humanité donnée à Moussa dans le roman de Camus. Le livre est à la fois un hommage et une contre-lecture de l'œuvre camusienne, offrant une réflexion approfondie sur le colonialisme, l'identité et la justice.

Le texte contient des critiques sévères sur la religion. Le traducteur a donc choisi de les omettre dans sa version traduite. Pour mieux comprendre, examinons un extrait du texte original qui a été retiré dans la traduction :

> C'est l'heure de la prière que je déteste le plus – et ce depuis l'enfance, mais davantage encore depuis quelques années. La voix de l'imam qui vocifère à travers le haut-parleur, le tapis de prière roulé sous l'aisselle, les minarets tonitruants, la mosquée à l'architecture criarde et cette hâte hypocrite des fidèles vers l'eau et la mauvaise foi, les ablutions et la récitation. (*Meursault, contre-enquête*, pp.78-79)

Contexte: L'auteur remet en cause le rôle de la religion dans un monde post-colonial. Il exprime ainsi une forte critique envers l'islamisme et partage également son point de vue sur la religion en général.

Commentaire: L'œuvre littéraire *Meursault, contre-enquête* a connu un énorme succès en France et ailleurs. Cependant, l'auteur a subi des problèmes dans sa vie et est même

menacé de mort pour ses critiques sur l'islamisme. En rapportant ces critiques sévères dans la traduction tamoule, elles risqueraient de choquer les musulmans et de susciter des réactions car la religion reste un sujet très sensible en Inde, bien que ce soit un pays laïque. Dans ce contexte, le traducteur a choisi d'omettre uniquement les critiques les plus dures ou provocatrices tout en conservant les passages reflétant la position générale de l'auteur sur la religion. Autrement dit, il évite les controverses tout en présentant nettement l'idéologie de l'auteur, ce qui justifie pleinement cette décision de censure.

En guise de conclusion, une œuvre littéraire renferme divers éléments propres à la langue, à la culture et à la société d'origine, tout en reflétant l'écriture, les idéologies et les opinions de son auteur. Lorsqu'il s'agit de traduire cette œuvre dans une autre langue, se pose la question de savoir si elle peut être totalement acceptée dans la langue cible. Dans ce cadre, il est évident que la réponse est négative en ce qui concerne la traduction des œuvres françaises en tamoul. Les traducteurs ont choisi de supprimer des contenus du texte source pour plusieurs raisons, comme l'impossibilité à communiquer certaines notions du texte source ou en raison de facteurs cultures (chaque culture ayant ses propres interdits et tabous, souvent différents d'une culture à l'autre). Ces contenus peuvent paraître bizarres, insignifiants, choquants, inacceptables, voire provocants pour le public cible.

L'analyse réalisée avait pour objectif de mettre en lumière trois points clés : d'abord, l'autocensure pratiquée par les traducteurs contemporains est un acte volontaire et réfléchi ; ensuite, ces traducteurs cherchent à éviter toute incompréhension, malentendu ou controverse dans la culture d'arrivée ; enfin, la traduction des œuvres françaises en tamoul est soumise à des contraintes sociales et culturelles propres au public visé. Concernant ce dernier point, cette tendance pourrait changer, car la censure évolue avec le temps et varie selon les contextes culturels. Cependant, comme l'affirme le traductologue Gideon Toury, le traducteur conserve toujours le choix de se conformer aux normes de la culture source, ce qu'il appelle « *adequacy* », ou de se plier aux normes de la culture cible, qu'il désigne par « *acceptability* ».

Références

1. Balzac, Honoré de. *Le Père Goriot*. Deuxième édition. Delhi: Larousse – Goyal Publishers, 2014.
2. ---. *தந்தை கோரியோ*. Traduction. *ச. மதனகல்யாணி*. Première édition. *புது தில்லி: சாகித்திய அகாதெமி*, 2012.
3. Daoud, Kamel. *Meursault, contre-enquête*. Arles: Actes Sud, 2014.
4. ---. *மெர்சோ: மறு விசாரணை*. Traduction. *வெ. ஸ்ரீராம்*. Première édition. *சென்னை: க்ரியா*, 2018.
5. Demissy-Cazeilles, Olivier. « L'autocensure : un réflexe conditionné étude de la traduction française de *Busconductor Hines* de James Kelman ». *Censure et traduction*. Éd. Michel Ballard. Arras: Artois Presses Université. (2011): 43-51.
6. Hugo, Victor. *Le Dernier Jour d'un condamné.* France: Belin - Gallimard, 2010.
7. ---. *மரண தண்டனைக் கைதியின் இறுதி நாள்*. Traduction. *குமரன் வளவன்*. Première édition. *சென்னை: க்ரியா*, 2015.

8. Madhavan K. « French-Tamil Translation Studies in the 21st Century: An overview ». *Harvest: An International Multidisciplinary and Multilingual Research Journal*. Vol. 3. No. 3. (2023): 173-178. Web. < https://www.harvestjournal.org/special-issues-view-abstract.aspx?Id=374 >

9. Pugazhendhi K. « Réaction, réfraction, résistance : traduction des œuvres françaises en tamoul (1920-2010) ». Thèse. Jawaharlal Nehru University, 2017.

10. Saleem, Hiner. *Le fusil de mon père*. Paris: Seuil, 2004.

11. ---. *அப்பாவின் துப்பாக்கி*. Traduction. *சு.ஆ. வெங்கட சுப்புராய நாயகர்*. Première édition. *சென்னை: காலச்சுவடு பதிப்பகம்*, 2013.

12. Shoba S. « Traduction des ouvrages littéraires français et francophones en tamoul : influence, réception, et analyse critique ». Thèse. Jawaharlal Nehru University, 2004.

13. Toury, Gideon. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins Pub. Co, 1995. Google Book Search. Web.

Matrilineal Threads: Women as Custodians of Tradition in Kumauni Weddings

Laghima Joshi & Pakhi Pande

Abstract

Weddings are an important part of any culture, traditional Kumauni weddings have women at its center. Most of the rituals involve a firm hand of the women of the family, from Suwal Pathai, to Haldi to the welcoming of the bride, none of the rituals can hold without the presence of women. This paper concentrates on traditional Kumauni weddings and the poignant role women play in these ongoing traditions. The Kumauni wedding typically lasts five days, featuring events such as Ganesh Puja, Suwal Pathai, Haldi, Mehendi, Barat, Vidai, Ratiyali, Greh Pravesh, Mahila Sangeet, and concluding with the reception. During these celebrations, Kumauni women, with dedicated vigor and enthusiasm, infuse life into the festivities.

This paper employs a Feminist Historicist framework to explore the histories of women through their participation in Kumauni wedding rituals. Grounded in Gerda Lerner's advocacy for feminist historiography, our approach seeks to recover the hidden and unrecorded histories of Kumauni women within the cultural context of Kumaun. We integrate ethnographic fieldwork, in-depth interviews, open-ended questionnaires, and material culture analysis to investigate how Kumauni women preserve and transmit their rich cultural heritage. By observing wedding rituals, documenting oral histories through interviews, and gaining in-depth insights through open-ended questionnaires, as well as studying cultural artifacts such as the pichora (traditional dress), aipan (ritual art), and suwale (traditional dish), we aim to uncover the lived experiences of these women, which are often overlooked in official narratives. By interpreting our findings through a feminist historicist lens, we critically examine how these women have shaped and sustained Kumauni identity. In alignment with Lerner's methodology, this research not only reconstructs the past but also emphasizes how recognizing women's roles can transform contemporary understandings of gender and power within Kumauni society.

Keywords: Kumauni wedding, feminism, folk culture, women's agency, ethnography.

Introduction

Virginia Woolf: "For most of history, Anonymous was a woman."

History is often perceived as a faithful account of the past. However, far from being a linear and objective record, history is inherently shaped by cultural, societal, political, and ideological influences. French historian and philosopher Michel Foucault looks at history as a construct shaped by the dominant discourses of each era – systems of knowledge and power that define what is considered true and valid at a given time. Foucault avers "The content of history is usually determined by those in power, reflecting their perspectives and

interests" (Foucault).This power dynamic has led to a significant divergence between the histories of men and women, often marginalizing or erasing the contributions and experiences of women throughout time. Namitha Gokhlae rightfully points out that the history of men is recorded in wars won and lost, in the reigns of kings, in edicts and inscriptions, in ruined fortresses, and other such grand and exterior things (Gokhlae,15). The history of Kumaun too is well-documented in terms of its ruling dynasties: the Katyuri kings, the Chand rajas, the brutal Gorkha regime, and through tangible artifacts, the temples, palaces, and forts. These narratives, however, focus on the actions of men, while the lives of women pass in silence and into oblivion. Women's daily existence, cultural contributions, emotional and social realities go unacknowledged and are scarcely featured in conventional historical records. Kumauni women stand as resilient, persevering, and nurturing figures against the physical and cultural landscapes of Kumaun.

This paper explores the central and indispensable role of Kumauni women in traditional Kumauni weddings, positioning it within the broader framework of feminist historiography. Feminist historiography advocates for the study and reinterpretation of women's roles throughout history, aiming to rectify their long-standing marginalization and subordination in historical narratives. It emphasizes the recovery of female voices and the recognition of women's active participation in shaping history. In *The Majority Finds Its Past: Placing Women in History (1979)*, Gerda Lerner examines the systematic exclusion of women from historical accounts and highlights the importance of recovering women's histories. She argues that making women visible in history and challenging androcentric and patriarchal perspectives is a critical feminist practice. By analyzing the significant roles played by women in Kumauni weddings, this paper contributes to this feminist endeavor, bringing forward the often-overlooked contributions of women to the cultural and social fabric of Kumaon.

In Kumaun, many social events and practices are either exclusive to or predominantly performed by women. Like many social events, Kumauni women lie at the heart of the traditional Kumauni weddings. Weddings typically signify the meeting of two people, and various cultures throughout the globe follow varied traditional practices for the same. Kumauni weddings are a culturally rich and meaningful event, reflecting the vibrant traditions of the Kumaun region. Lasting for five days, each wedding ceremony, from the elaborate pre-wedding customs to the sacred nuptial rites is steeped in symbolism and community involvement, and at the centre of it all one can find Kumauni women who step out in the open fields, and lead the way into the world of festivities. These women are a portrait of strength and a harbinger of celebrations.

Shakunakhars

The culturally significant Kumauni folk songs, known as Shakunakhars, are central to wedding festivities. Meaning auspicious words, Shakunakhars are ritualistic folk songs sung by Kumauni women. These songs hold great significance in all samskaras, or auspicious events, such as childbirth, naming ceremonies, thread ceremonies, and marriages, where deities, kul-devtas (local deities), ancestors, and kin are invited to partake in the festivities. Their blessings are sought for the successful and meaningful completion of these rituals (Banerjee 1). A group of women called gitaris/gidaris heralds this singing ceremony. In traditional Kumauni weddings, the role of gitaris/gidaris is played by women from the

family, while in modern setups, experienced female singers are often invited from outside. This latter practice is becoming more common today, as the tradition of Shakunakhars is slowly fading. Typically, a group of five to seven women sing these songs.

The Shakunakhars are a cornerstone of Kumauni oral tradition, sustained for centuries through the intergenerational efforts of women. Shakunakhars are rightly called the songs of women's voices. These songs, woven into the cultural fabric of Kumaun, have been passed down from grandmothers and mothers to their daughters and granddaughters. The women of Kumaun have played the most vital role in keeping the tradition alive and thriving. The essence and soul of the traditional Kumauni weddings are encapsulated in the Shakunakhars, sung collectively by Kumauni women. These songs embody the cultural essence of the community and serve as a heartfelt expression of joy and togetherness. Songs are sung befitting the ceremonies, for example in the house of the bride songs are sung calling out to the family members to come participate in the wedding and the same is done at the side of the groom calling out family members to come welcome the bride to the family. They are integral to all major wedding festivities, songs specific to each celebration are sung starting from Ganesh puja and Suwal Pathai to Haldi, Mehendi, Barat, Vidai, Ratiyali, Greh Pravesh, and Mahila Sangeet. Additionally, Kumauni women enrich the marriage processions with diverse genres of Kumauni folk-songs like Jhora, Chapeli, Banre thereby enriching the festivities with cultural vibrancy.

Shakunakhars

Pichora

The culture of our hills is represented very beautifully in our attire which is largely inspired by the elements of nature. The traditional red and yellow dupatta called the pichora is worn by married women on all auspicious occasions. According to the article titled, Pichora: The Pride and Joy of Kumauni Women "Pichora is derived from the word "picch", which means

back in Hindi. It is so called because it covers the back of the women who wear it." (Pichora). The article also traces its history back to the 12th century when the Chand dynasty ruled over Kumaun. Traditionally pichora was painted by women at home, it was dyed naturally using vegetable colours after which it was painted by hand. Pichora is typically yellowish-orange in colour with red/brown or maroon polka dots. Due to its colour, it is also called Rangwali Pichora or Rangoli Pichoda. While interviewing older women of Kumaun, we were told that early on a cloth was tied over coins (chawanni/atthani) which was then dipped in red paint, and was used to craft polka dots on pichoras. The central design of the pichora features a swastika, with each of the four sections containing a bell, om, conch and the sun. The pichora has a very deep cultural significance and keeps us connected to our roots.

Kumaoni married women play a vital role in preserving tradition through the Rangwali Pichoras. First worn during their wedding, the Pichora becomes an integral part of every auspicious occasion, such as poojas, naming ceremonies, mundan, janeu, and family weddings. This practice sustains the transmission of cultural heritage across generations. Paired with the pichora, women also wear large gold naths called Nathuli, covering the cheek. By crafting and donning these garments rooted in age-old customs, Kumaoni women actively uphold and pass down the cultural identity of their region. The art of pichora making also lent the Kumauni women an outlet for their creative expression. Though today the pichoras are largely store bought but the tradition is still carried on the backs of the women. Women become an important agent in carrying forward this tradition and continually sticking to their roots even if they are sitting on the other side of the world. The design of the pichora has meaning, the colours yellow and red are considered auspicious. The sun is seen as a source of strength. The conch is a symbol of goddess Laxmi, Om is an auspicious sound of the Hindu tradition also considered the universal sound. The bell represents music and joy.

Aipan

Pahadi doorways are adorned with aipan, a traditional art form. "Aipan is derived from the Sanskrit word "arpana" which literally means "to write", although these are special types of patterns." (Katiyar 138). It is made using geru (ochre) and grinded rice paste called *biswar*. A paste of *geru* is applied and designs are made using rice paste with hands. Before every auspicious occasion the doorways are adorned with aipan. For weddings too aipan are made on doorways and entrances of the house, it is also made at the temple inside the house. Aipan painted chowkis are made by the women which are used during *dulherg*[1] for the groom to stand on. Aipan is another age-old tradition kept alive by the women. The women explore their creative side while painting the delis (doorways). In modern times *aipan* are made with white paint on a red background. The surface is prepared with red paint which is left to dry and then painted with traditional motifs using white paint.

1. **Dulherg:** A Kumaoni tradition which takes place in the doorway, where the groom is welcomed by the father of the bride. The groom is presented with gifts and a puja is performed.

Ganesh Puja

A traditional Kumauni wedding, steeped in rituals and customs, begins with the auspicious Ganesh Puja. In Hindu culture, Lord Ganesha, revered as the Vighnaharta (remover of obstacles), is invoked at the very outset of the nuptials to ensure a smooth and harmonious ceremony, free from any hindrances. The bride and groom, along with their parents, participate in this sacred ritual, seeking divine protection and guidance for the journey ahead.

While the focus of the puja is on prayer and devotion, the true heartbeat of the ceremony lies in the contribution of the Kumauni women. *Gitaris*, or women singers, play a central role by singing Shakunakhars. Their melodic voices fill the air as they sing in the background, elevating the spiritual atmosphere.

Suwal Pathai

The next key event is the *Suwal Pathai*, an entirely women-led ritual. In this sacred tradition, the women of the household first craft an idol of Lord Ganesha from the kneaded wheat dough. This handmade idol is then adorned with a tika and akshat (rice grains) and flowers. The idol is placed above the doors of the household to invoke Lord Ganesha's protection and grace throughout the wedding proceedings. The women then proceed to prepare *bhog* (food) for the gods. Wheat flour is made into a dough using milk, which is considered a *satvik*[2] food. The dough is rolled into balls and made into round chappatis, a swastika is made on it using *roli*, which are then sun dried. These are called *suwales*[3]. Once dry, these are fried in oil and form a part of the offering to gods and guests. Earlier, the bride traveled great lengths to go to the in-law's house and the suwales thus served as food for the journey.

2. **Satvik:** Pure.
3. **Suwales:** Bread which is made of dough kneaded with milk which is first dried in the sun and then fried.

Samdhi laru

Samdhi laru is also a part of Suwal Pathai, it is a light-hearted and fun Kumauni custom wherein "a special gag gift is made by the women kin of the bride/groom. Herein the women kin craft the idols of 'Samdhi' (Father-in-law) and 'Samdhan' (Mother-in-law) by using *til*[4], rice, flour, and jaggery and they are depicted or dressed in a humorously insulting manner. For example, a cigarette or an alcohol bottle might be placed in the hand of the father-in-law, or he's shown with comical and ugly features, a large stomach, huge nose etc. Or the mother-in-law would be dressed in an excessively fashionable manner. These are put in a small decorated basket, and then exchanged on the day of the marriage" (Negi 33). Events like Samdhi Laru are called *Shadi ki Thitohliyan*[5], they are seen as good-spirited fun and a way of easing the new families towards each other.

While conducting the survey, Suwal Pathai stood out as the favourite among the current generation with 75% percent of the population selecting it as their top choice. The event sees women of all ages coming together, working as a unit. Dressed up in traditional wear, adorning huge *naths*[6], *pahunchi*[7], *gulobands*[8] and rangoli pichodas, the women sing songs and dance to the tunes of their own merriment. Suwal Pathai is also sometimes known as *"ghar ghar ki mahila sangeet"*[9] as the women of the family are the leading participants of the event and have their own small-scale sangeet where the women are their own DJ.

4. **Til:** Sesame.
5. **Shadi ki Thitholiyan:** Wedding fun/jest.
6. **Nath:** Huge round nose rings typical to Kumauni jewellery tradition.
7. **Pahuchi:** Bangles made of gold beads threaded on to a cushiony red velvet cloth.
8. **Guloband:** A Pahari necklace where gold square blocks or circular designs are woven together on a cushiony red velvet cloth.
9. **Ghar:** Ghar ki mahila sangeet- sangeet function for members of the family.

Bride wearing nath and rangwoli pichoda

Pahunchi

Haldi

Haldi, or *Mangal Snān*[10], is a ceremonial bathing ceremony held for the bride/groom. Seated on a large brass plate, the bride or groom is adorned with turmeric paste by the women of the household. Turmeric, known for its cleansing and healing properties, is considered highly auspicious in Indian culture. It is also believed to enhance the beauty of the bride and groom, preparing them for their wedding day. In traditional Kumauni weddings, the turmeric paste is made by grinding fresh turmeric root on a stone, a task carried out by the women of the household. The first to apply the turmeric in these weddings are typically the bride's or groom's sisters or married women from the family, signifying the importance and centrality of women.

A key aspect of the Haldi ceremony is the role of the *aanchal*[11] held above the heads of the bride or groom by close female relatives. The *aanchal* holds coconut, flowers, *akshat* and loose change. The *aanchal* symbolizes the protective shelter and blessings that the women of the family extend to the couple. It represents a maternal, nurturing embrace, a sacred shield of the women of the family under which the bride or the groom are symbolically prepared to enter a new phase of life. This function is also marked by the presence of gidari-women who sing auspicious songs.

Haldi function

Barat

The wedding procession moves forward to go to the house of the bride for the wedding ceremony. In traditional Kumauni weddings the women on the groom's side sing songs whilst dressing the groom in his wedding attire, and during the departure of the baraat (wedding procession). An important ceremony here is of the mother asking *doodh ka karj* (reciprocal

10. **Mangal Snan:** Ceremonious/auspicious bath.
11. **Aanchal:** Piece of cloth usually a dupatta or pichora held above the heads of the bride and the groom.

offering of the milk she has fed her son).This is typically a symbolic act in certain cultural ceremonies, particularly in marriage, where the mother might ask for this repayment as part of the wedding rites, often in a playful or emotional way. It signifies the mother's care and sacrifice in raising her child.

The barat traditionally comprises of male members but over the years, with changing times women are as much a part of the barat as the men. The groom is welcomed by the family of the bride. At the gate the shoes of the groom are hidden by the sisters of the bride and then the groom proceeds for *dulherg,* where he is officially welcomed by the father of the bride.

Throughout the night, the Gidaris on the bride's side sing Shakunakhars invoking blessings and setting a sacred tone for the wedding. To lighten the mood and to keep the spirits up throughout the night the gitaris also sing *banna-banni*[12] songs, making fun of each others' family. Their songs flow seamlessly through every significant ritual – from the Panigrahan Sanskar (the sacred vow-taking ceremony), to the bride being dressed in her bridal attire, through the Pheras (the seven sacred steps around the fire), and during the Vidai (the bride's emotional farewell). At each stage, their melodies fill the air, deepening the emotional connection and significance of the moment. More than just accompaniment, the Gidaris' songs are the very soul of the ceremony. They enhance the ambiance, rooting every ritual in the rich cultural tapestry of Kumaon, ensuring that the wedding is not just a personal milestone but a profound continuation of age-old traditions.

Ratiyali

One significant and culturally rich event in Kumauni weddings is *Ratiyali*, a women-centric celebration held at the groom's house on the night the barat or wedding procession leaves for the bride's home. Traditionally, Kumauni women stayed behind while the men attended the barat, a reflection of rigid gender roles that restricted women from participating in key aspects of the wedding procession. However, rather than accepting this exclusion as a form of oppression, our Kumauni women transformed it into an empowering and subversive act of creative expression.

Though these women's primary responsibility during this time was to guard an oil lamp that remained lit throughout the night. Yet, beneath this duty, they reclaimed the night for themselves. During *Ratiyali*, women would cross-dress in the clothing of the men, draping themselves in coats and pants, and put on comical theatrical shows. They mimicked the men in their family, performing exaggerated, humorous portrayals that highlighted gender dynamics and subtly challenged the roles imposed on them. These performances often took the form of stand-ups and comedy shows, skits allowing the women to critique societal norms through satire and humour.

Herein, the women would sing songs like *Jhoda Chanchari*[13], and create various 'swangs'[14] or melodious compositions. (Singh 6) Thereby, Ratiyali became a space where Kumauni women, free from the oversight of men, let their creativity flourish.

12. **Banaa-banni:** While banna is used to refer to the groom, banni is used to refer to the bride. Thus banna- banni songs are the songs sung for the bride and groom often in jest.
13. **Jhoda Chanchari:** Kumaoni dance form.
14. **Swangs:** A performance where people dress up and put up comical theatrical shows on a small scale for example in the backyard.

Interviews/Questionnaire

In interviewing women from various walks of life, a common thread emerged: Kumauni women are seen as an indispensable part of the wedding framework. Many respondents shared the view that weddings provide women with a creative and emotional outlet, fostering both inter- and intra-generational solidarity. These ceremonies reinforce community bonds and teamwork, offering a shared experience that strengthens relationships across age groups.

However, critical insights also surfaced during these conversations. Several respondents expressed concerns about certain wedding practices they perceive as oppressive to women. Specifically, some noted that the vows recited during the pheras often reinforce a patriarchal structure that, they feel, should be updated to reflect more egalitarian values. Among the youth, traditions like Ratiyali and Baarat are seen as restrictive. While younger women today view Ratiyali as repressive, older women expressed fond memories of this ceremony. For them, Ratiyali was a rare space where they could express themselves freely in the absence of men, making it one of the most enjoyable parts of the wedding festivities. A few respondents also highlighted the exclusion of women from participating in the Baarat (wedding procession) as another example of these restrictive elements. Overall, these perspectives reveal a tension between tradition and the evolving understanding of women's roles in marriage.

Another recurring theme was the perception that wedding rituals are god-centric rather than women-centric, with some respondents feeling that weddings are an obligation imposed upon women. While some women embrace their roles within these rituals and view them positively, others see these roles as burdensome. This dichotomy underscores the complex and often nuanced reality of women's experiences within Kumauni weddings. Despite these challenges, many respondents acknowledged the crucial role women play in preserving Kumauni cultural heritage. Through their involvement in folk songs, rituals, and community gatherings, women continue to serve as cultural bearers, even as the expectations around weddings and gender roles evolve. These responses reflect the ongoing tension between traditional views of women's roles and the changing perceptions of their place in modern weddings, particularly among younger generations.

Conclusion

Namita Gokhale, in her work 'Mountain Echoes – Reminiscences of Kumauni Women', aptly observes, "They are strong, direct, loyal, and in most situations, they are free to speak their minds. You see them roaming the forests for fodder, strong-footed as goats, fearless as lions" (Gokhale, 10). The Kumauni women embody both physical and emotional resilience, confronting life's challenges with unwavering courage. Beyond being pillars of strength, they also serve as the guardians of Kumauni cultural heritage, preserving the rituals, songs, and stories central to Kumaun's identity. Through their active engagement, Kumauni women have ensured that cultural practices remain alive and are passed down from one generation to the next. As vital custodians of Kumauni heritage, they reinforce the social and cultural fabric that binds their community together. However, despite their pivotal role in nurturing and preserving the cultural heritage of Kumaun in the steadfast, resilient embrace of their capable hands, these women have not been given their rightful place in the historical narrative of Kumaun. Their silent, unrecorded histories resonate through these customs—in the folds of the suwale (traditional dish), the jingle of the pahunchi (bangles), and the songs of the gitaris (folk singers) – revealing the depth of their contributions to the region's cultural

legacy. These rituals carry the unspoken histories of women, encapsulating their experiences, values, and identities.

The title of Gerda Lerner's seminal work, *The Majority Finds Its Past: Placing Women in History* (1979), encapsulates the concept that women, as the "majority" of humanity, are finally reclaiming their place in history after centuries of neglect. For Lerner, this reclamation is not just an intellectual exercise but a vital part of feminist political activism. Writing women into history, she argues, is essential not only for understanding the past but also for creating a more equitable present and future. By recognizing the historical exclusion and marginalization of women, society can begin to address the ongoing gender inequalities that persist today. As Lerner profoundly states, "The significance of women's history lies precisely in the fact that it has been omitted from the general historical narrative, and that by including it, we transform our understanding of the past and, in so doing, of the present and future." (Lerner 5) This powerful reflection emphasizes the transformative impact of recovering women's histories, it alters the way we look at past, and contributes to a more equitable present and future discourse, reshaping how we understand gender, power, and societal structures in the modern world. In the same vein, by illuminating the role of Kumauni women in preserving their cultural legacy by detailing their contributions in Kumauni weddings, we contribute to this ongoing feminist project, recognizing their indispensable role in the past, present, and future of their community.

References

1. Banerjee, Shruti Pant, and Hari Priya Pathak. "'Shakunakharas:' Translating the Ritual Folk Songs From the Central Himalayan Region of Kumaon." ResearchGate, Aug. 2024, www.researchgate.net/publication/383086584_Shakunakharas_Translating_the_Ritual_Folk_Songs_from_the_Central_Himalayan_Region_of_Kumaon#fullTextFileContent.

2. Benjamin, Walter. Illuminations. Edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, Schocken Books, 1968.

3. Foucault, Michel. The Archaeology of Knowledge. Translated by A.M. Sheridan Smith, Pantheon Books, 1972.

4. Lerner, Gerda. *The Majority Finds Its Past: Placing Women in History*. Oxford University Press, 1979.

5. Katiyar, Brijesh Swaroop. "Relevance, Utility and Present Scenario of Precious Aipan Folk Artform of Uttarakhand". Amoghvarta. Aug. 2023, https://www.amoghvarta.com/uploads/current_issue/1689761939elevance-Utility-and-Present-Scenario-of-Precious-Aipan-Folk-Art-form-of-Uttarakhand.pdf

6. Mountain Echoes - Reminiscences of Kumaoni Women by Namita Gokhale - Kumauni Archives. kumauniarchives.com/Display?id=6da23b3b-0f68-40d7-9030-122bb7a76a18.

7. Negi, Reetika and Jawaharlal Nehru University, New Delhi. "An Analysis of Alternative Representations of Women in Kumaoni Narratives and Folklore, and Their Importance in the Preservation and Dissemination of Traditional Knowledge and Culture of Kumaon." Language in India, vol. 20–12, Dec. 2020, pp. 5–6. languageinindia.com/dec2020/reetikakumauniwomennarratives1.pdf

8. "Pichora The Pride and Joy of Kumauni Women." Daaju Pahadi, 6 Feb.2024, https://daajupahadi.com/pichora-the-pride-and-joy-of-kumauni-women/#google_vignette

9. Singh, Aparna. "Kumaoni Traditions in Transition : A Cultural Journey." JOURNAL OF NATIONAL DEVELOPMENT, vol. 2–2, season-04 2023, jndmeerut.org/wp-content/uploads/2024/01/1-3.pdf.

La force intérieure : Analyse du personnage Yûko du roman *Tsukushi* d'Aki Shimazaki

Marie Virginie Sharmila

Résumé

Notre article porte sur une analyse approfondie du personnage féminin Yûko du roman *Tsukushi* d'Aki Shimazaki, une écrivaine canadienne d'origine japonaise et d'expression française.

Yûko Tanase, la charmante réceptionniste de la Compagnie Goshima, finit par se marier avec Takashi Sumida, le fils du président de la Banque Sumida. L'histoire commence au treizième anniversaire de sa fille, Mitsuba. À ce jour, Yûko songe à sa vie et aux décisions qu'elle a prises au cours de sa vie. Un incident la bouleverse et elle remet sa vie en question. Yûko comprend que son mariage, la gentillesse de son mari et de leur famille, n'étaient pas anodins.

Comment Yûko fait face à cette question nous mène dans la voie analytique où nous nous fondons sur sa vie, sa famille ainsi que ses rapports conjugaux.

Mots-clés : Aki Shimazaki – Tsukushi – force féminine – espace intérieur.

> « *La femme a une puissance singulière qui se compose de la réalité de la force et de l'apparence de la faiblesse.* » – Victor Hugo

Aki Shimazaki est une écrivaine canadienne d'origine japonaise et d'expression française. Elle s'est installée au Canada en 1981 et elle vit à Montréal depuis 1991. Elle a commencé à apprendre le français en 1995 et a publié son premier roman, *Tsubaki* en 1999. Ses romans font partie d'une pentalogie. Elle a remporté plusieurs prix littéraires. En 2004, elle a gagné le prix littéraire le plus prestigieux du Canada 'le prix du gouverneur général', pour son cinquième roman, *Hotaru*.

L'unicité de l'œuvre de Shimazaki réside dans deux facteurs opposés mais complémentaires : japonais et universels. Les histoires ont une origine japonaise, ce qui est évident par l'arrière-plan de la Deuxième Guerre mondiale. Shimazaki en parle lors d'un entretien :

> « I was brought up in Japan, studied and worked there until twenty-six. I had never travelled abroad before leaving for Canada. My mentality is naturally rooted in my homeland, no matter how long I have lived away and been speaking other languages. » (…) « In my first two pentalogies, there are some historical events that occurred before, during and after the Second World War. Such as the colonization of Manchuria and Korea, the atomic bomb on Nagasaki, the deportation of Japanese soldiers to Siberia, etc. The characters certainly interact with these events directly or indirectly. But all the dramas in my novels could happen without them. Forbidden love, adultery, betrayal, abuse of power, parricide… have nothing to do with culture or history. They have to do with human nature. »[1]

1. Dunette, B. Emanuela*, The essence of writing, An interview with Aki Shimazak*i, https://www.meer.com/en/65181-the-essence-of-writing

Ses histoires sont également universelles par les sentiments et les émotions qu'elles expriment.

> « Aki Shimazaki, auteure migrante québécoise, n'insiste pas sur l'expérience du déracinement, du croisement des cultures. Elle parle de l'exil intérieur, des blessures identitaires, du refus de l'invention, du conformisme et du racisme… c'est toujours un combat contre le convenu. Or, le conformisme ne connaît pas de frontières. En ce sens, l'écriture de Shimazaki relève de l'universel. »[2]

Entrons dans le vif de notre sujet, en resumant le roman en grandes lignes. Yûko Tanase, la charmante réceptionniste de la Compagnie Goshima finit par se marier avec Takashi Sumida, le fils du président de la Banque Sumida. L'histoire commence au treizième anniversaire de sa fille, Mitsuba. Ce jour, Yûko songe à sa vie et aux décisions qu'elle a prises au cours de sa vie. Quand elle avait reçu une proposition de mariage de la part de la grande famille de Takashi Sumida, elle a d'abord refusé, puis a accepté. La gentillesse de son mari, lui fait croire qu'elle a pris la bonne décision. Un incident la bouleverse et elle remet sa vie en question. Yûko comprend que son mariage, la gentillesse de son mari et de leur famille, n'étaient pas anodins. C'était une façade pour la société. Elle prend un mois pour se décider. Comme il s'agit d'une famille affluente, elle agit prudemment.

La transformation chez Yûko : d'une femme obéissante à une femme résolue, d'une femme soumise à une femme déterminée. Comment cette transformation s'est-elle effectuée ? Nous nous posons cette question et cela nous mène dans la voie analytique où nous nous fondons sur sa vie, sa famille ainsi que ses rapports conjugaux. Yûko est issue d'une famille aisée et conservatrice. Sa mère était une femme au foyer qui avait des dons artistiques : pratique de la cérémonie du thé et de l'ikebana. Son père était le pourvoyeur de la famille. Celle-ci s'est déplacée à Tokyo quand Yûko avait dix ans à cause de la mutation de son père de la succursale de Kobe. Elle et son frère ont profité d'une mère qui s'est bien occupée d'eux, ainsi que d'une stabilité financière qui résultait d'une bonne éducation. En plus, ses parents l'encourageaient à poursuivre ses activités artistiques.

> « J'ai fait des études en histoire de l'art japonais dans un bon tandaï[3] privé. Comme passe-temps, j'ai pris des cours de koto, d'ikebana, de piano et de langues étrangères. »[4]

Les femmes sont entrées sur le marché du travail pendant la Séconde Guerre mondiale.[5] La transformation culturelle, qui s'est produite après les années 80, a vu l'essor du 'Kyariaûman' (career woman) : les femmes voulaient avoir une carrière, mais parfois sans fonder une famille. Comme dans chaque mutation culturelle, il y a des personnes qui s'opposent aux changements. Le père d'Yûko détestait le terme 'Kyariaûman', il a voulu qu'Yûko se marie avant ses vingt-quatre ans. Jeune femme indépendante et ambitieuse avec ses propres rêves, Yûko était une fille distincte. Yûko travaillait au bureau du service des affaires générales et se préparait pour un séjour à Montréal. Elle voulait aussi visiter la France et la Belgique. Elle a aussi épargné de l'argent en donnant des cours privés de koto pendant le week-end. Yûko a travaillé dans cette société réputée Goshima pendant presque trois ans, et elle a remis

2. Lequin, L. (2005). *De la mémoire vive au dire atténué : l'écriture d'Aki Shimazaki*. Voix et Images, 31(1), 89–99. https://doi.org/10.7202/011927ar
3. Tandaï (tankidaïgaku) : institut universitaire à deux ans.
4. Shimazaki, Aki, *Au Cœur du Yamato: Tsukushi* (Montreal: Leméac, 2012).
5. Iwao, Sumiko (1993). The Japanese Woman: Traditional Image & Changing Reality. Cambridge: Harvard University Press. pp. 176. ISBN 0-674-47196-2

sa lettre de démission le jour de son anniversaire. Selon la tournure des événements, Yûko devrait remplacer une réceptionniste qui a été hospitalisée. Yûko a aimé l'attention qu'elle a reçue auprès des jeunes employés. Étant jeune, l'admiration lui servait une sorte d'ivresse.

La période de ce travail de réceptionniste a été un tournant dans sa vie. C'est à ce moment que sa vie s'est décidée. C'était alors qu'elle a rencontré les deux personnes, Aoki et Takashi Sumida, qui ont compté dans la vie qu'elle mènera désormais. Aoki **était** un jeune employé qui travaillait à Goshima. Il était actif et sportif. Il apprenait des langues étrangères. Yûko apprenait le français dans la même école de langues. Yûko a été attirée par Aoki, il était un homme avec tant de potentiel, mais elle ne voulait pas s'engager avec lui, **car** il n'était pas compatible avec l'image de la vie qu'elle voulait avoir. Elle savait que les shosha-man[6] étaient toujours en voyage et qu'ils n'avaient pas de temps pour leur famille. Elle ne voulait absolument pas un mari qui serait constamment en déplacement. Même si Aoki l'attirait, elle pensait que c'était un sentiment éphémère, et n'a pas souhaité poursuivre cette relation. Pendant ce temps, Aoki a reçu une bonne nouvelle : on lui a offert un poste à la succursale de Paris pour une période de trois ans. Yûko a été contente pour lui mais l'idée de ne pas le revoir pendant trois ans la rendait triste. Le week-end suivant, Yûko est allée à Kobe pour une affaire familiale. Aoki l'a rattrapée dans le shinkansen[7] et lui a fait une déclaration d'amour. Il lui a promis que sa vie se stabiliserait après cette mutation. Dans le feu de l'action, elle a accepté et ils ont passé une journée ensemble. Yûko et Aoki ont décidé qu'ils ne dévoileraient leur relation à personne jusqu'à la démission de Yûko. Mais, le destin en a voulu autrement. Ce week-end serait le seul qu'ils passeraient ensemble !

Peu de temps après, Yûko a reçu la nouvelle, par son supérieur, que l'héritier de la banque Sumida, Takashi avait eu le coup de foudre pour elle et voulait l'épouser. Takashi Sumida est un nom célèbre dans la société Goshima. Héritier d'une banque, il était un bel homme. Une fois, Takashi, en passant par la réception, a vu Yûko et il a eu une courte conversation avec elle. Il l'avait impressionnée en témoignant de l'intérêt pour son école de l'ikebana. Toutefois, la nouvelle du coup de foudre et la demande en mariage l'ont bouleversée. Elle a aussitôt dit à son supérieur qu'elle était fiancée avec quelqu'un d'autre. Mais, ce qui a suivi était un bombardement de sollicitations de la part de la famille Sumida. La famille d'Yûko a appris la nouvelle de cette proposition, mais Yûko a avoué son amour pour Aoki. Le père de la jeune fille en était content, mais il savait le sérieux de la situation. La banque Sumida finançait non seulement Goshima, mais aussi l'entreprise où il travaillait. Conscient de l'importance de la famille Sumida ainsi que de leur influence, il était content de savoir que Yûko avait choisi Aoki parce qu'il n'était pas à l'aise à l'idée d'une alliance avec cette famille riche.

La dernière goutte d'eau qui fait déborder le vase : Monsieur Sumida, père de Takashi est venu voir lui-même Yûko pour qu'elle accepte son fils. Elle savait qu'elle devait se décider, car elle avait reçu une proposition de la famille impériale. Cela impliquait que sa vie allait changer si elle acceptait. Prendre une décision d'une telle importance pour cette jeune fille n'était pas facile et elle finit par céder à cette proposition.

> « Pourtant, quoi qu'on dise, il s'agissait de ma vie. Je devais décider moi-même. Après une longue et lourde réflexion, j'ai accepté avec des sentiments mélangés la demande de la famille Sumida. Les fiançailles ont aussitôt été annoncées. »[8]

6. Shôsha-man : homme de commerce, (shôsha : maison de commerce ; man : de l'anglais man, homme.)
7. Shinkansen : TGV japonais.
8. Shimazaki, *Aki, Au Cœur du Yamato: Tsukushi* (Montreal: Leméac, 2012).

Yûko n'indiquait pas son processus de réflexion ni la raison pour laquelle elle avait choisi Takashi Sumida **à** Aoki. Mais, nous avons remarqué que sa relation avec Aoki était hésitante. Elle avait été attirée par lui, mais n'avait jamais rêvé d'une vie ou d'un avenir avec Aoki. Parfois il semblait qu'Yûko essayait de se justifier, néanmoins elle savait que, quelle qu'en soit la raison, sa décision était une forme de trahison. Malgré le fait que c'était une relation aussi éphémère que nouvelle, ils n'avaient pas beaucoup de souvenirs pour la concrétiser.

Pourtant, il est arrivé un évènement qui a bien fortifié sa relation avec Takashi Sumida. Aussitôt après l'annonce de leurs fiançailles, Yûko a découvert qu'elle était enceinte, enceinte d'Aoki après la soirée qu'ils avaient passée ensemble. Yûko, se sentant coupable envers Aoki, ne voulait pas lui en parler, même s'il était le père biologique. Cette décision concernant l'enfant l'avait isolée. Elle ne voulait pas avorter et décidait d'élever l'enfant seule. Mais, il fallait annuler le mariage. Elle a tout avoué à Takashi et lui a demandé de faire le nécessaire. Mais ce dernier l'a complètement surprise par sa réponse. Il était désolé pour sa relation interrompue, mais il voulait élever le bébé comme son propre enfant : cela serait le fondement du sentiment d'Yûko envers Takashi. Yûko avait vingt-quatre ans quand elle était dans cette situation. La manière dont son mari s'est comporté envers elle lui a fait une impression indicible. Takashi a pris soin d'elle pendant l'accouchement. Elle était émerveillée par le comportement de Takashi.

Après la naissance de Mitsuba, ils ont commencé leur vie dans la maison du grand-père de Takashi. Un pavillon a été construit exclusivement pour Yûko où elle pouvait pratiquer le koto et l'ikebana. Elle aussi, elle faisait des efforts pour s'intégrer dans sa famille et **être** une femme parfaite pour lui.

> « Bien sûr, j'ai dû faire beaucoup d'efforts pour m'intégrer à cette famille prestigieuse et apprendre ses conventions, très différentes de celles de la mienne. Rien n'était facile pour moi. Mais maintenant, on me respecte : ma position est solide et confortable. S'il y a des difficultés ou des problèmes chez nous, je les résous avec mon mari. »[9]

La relation entre Yûko et Takashi lui semblait parfaite. Elle voyait la vie en rose. Mais examinons-la dans une perspective objective ! Il y existe un déséquilibre. Quoiqu'elle soit consciente de l'inquiétude de ses parents, Yûko a confiance en son mari et elle croit en ses mots. Toutefois, leurs interactions sont superficielles et concernent toujours des affaires ménagères. Ils n'ont jamais discuté de leur vie commune. On voit qu'Yûko avait envie d'avoir plusieurs enfants, mais elle a découvert que Takashi était stérile. La stérilité est un sujet qui mérite une conversation entre un couple. Yûko n'arrive jamais à affronter son mari ni à propos de sa stérilité ni de son envie d'avoir d'autres enfants. Le manque de communication est évidemment le signe d'une relation dysfonctionnelle et elle ne s'en rend pas compte assez.

Yûko est trop enfermée dans sa perspective de leur relation. Elle pense pouvoir comprendre la situation de son mari, sans qu'il ait à expliquer. Elle est fière d'être la femme d'un homme impressionnant qui est très sensible et tendre envers elle. Elle croit aussi qu'elle a une vie solide et confortable et elle en est contente. Yûko était prisonnière de l'image qu'elle avait elle-même créée. Elle savait avoir **été** sauvée par la bonté de Takashi qui a voulu adopter sa fille, grâce à son cœur et lui, qui l'aimait tant. Yûko lui était reconnaissante et croyait absolument en lui. Leur relation commençait et finissait avec Mitsuba et les affaires domestiques. Elle menait une vie enclavée où tout **était** relié à Takahashi.

9. Shimazaki, *Aki, Au Cœur du Yamato: Tsukushi* (Montreal: Leméac, 2012).

> « Mon mari souhaite que je me montre régulièrement à son travail. « Tu es la femme de l'héritier de la banque Sumida. Il faut que nos employés soient habitués à ta présence. » Il est toujours fier de moi : « Yûko, tu es intelligente. Les employés apprécient ta façon de parler polie et humble. Tout le monde t'aime. Et tu es si belle ! » »[10]

Yûko est devenue une partie intégrale de sa famille et de la famille Sumida. Pourtant, elle est seule dans sa vie. Elle vit dans l'espace de son mari. Elle n'a pas d'amis. Elle n'a pas l'occasion d'établir une relation pour parler, partager ou échanger. Porter un secret l'avait liée à Takashi et l'avait empêchée de former des liens intimes avec les autres. Elle a choisi cet isolement et s'y est placée elle-même. Treize années se sont ainsi écoulées.

Sa rencontre avec Mme Yoshiko Matsuo et son amitié lui assurent une perspective qui lui manquait au cours de toutes ces années. Yoshiko est la mère des jumelles Maki et Mako, qui allaient à la même école que Mitsuba. A la Suite de leur première rencontre lors de la fête sportive annuelle, les mères se mettent à se communiquer. On voit qu'Yûko est enthousiasmée par l'arrivée de Yoshiko, qui lui plait beaucoup. Même si elle n'exprime pas sa solitude, il est évident par son enthousiasme qu'elle est très contente de se lier d'amitié avec Yoshiko. Elle souffre de ne pas avoir d'amie, les conversations lui manquent. Le besoin d'une amie intime indique le besoin d'un rapport intime, qui est un désir inné de l'humanité.

La vie qu'elle s'est construite se tisse autour de la maison, de sa famille, et de ses poursuites artistiques. Côté social, elle était bien seule, sans amis, ni connaissances. La prémière femme avec qui elle a établi un rapport amical, c'était Yoshiko. Les deux s'entendaient bien.

> « Honnête et directe, Yoshiko me met à l'aise. Je n'ai jamais bavardé aussi naturellement avec quelqu'un depuis mon mariage. »[11]

Yûko avait une chance de revisiter sa vie, apres 13 ans de mariage, avec un nouveau point de vue, grâce à cette rencontre. Yoshiko dit qu'elle a vu Yûko dans le magazine. Il y était indiqué que l'héritier qui était célibataire depuis tant des années, s'est enfin fiancé avec une fille ordinaire, à l'âge de trente-cinq ans. La presse adore vendre des histoires avec des titres simples et attirants. Et dans leur cas, c'était 'Cindrella story'[12]. Elles étaient sur la même longueur d'onde, ce qui fascinait Yûko. Alors lorsque Yoshiko l'invite à lui rendre visite à Yokohama, Yûko accepte de suite cette invitation. Elle est enchantée par l'idée de sortir avec elle.

Yoshiko apporte une nouvelle perspective dans sa vie qui stagnait depuis des années. Yûko a commencé à suivre les parallèles avec l'écrivain célèbre, Mishima et sa femme comme une jeune fille ordinaire avec un écrivain célèbre. Elle se demande pourquoi un célèbre personnage était si pressé de se marier avec une femme ordinaire. Aussi sans s'en rendre compte, elle évalue sa situation et sa vie. Yuko sent que la seule action hors de caractère pour Takashi, est sa décision impulsive de la demander en mariage.

> « Ce que je trouve curieux, c'est que malgré sa nature prudente, mon mari se soit si vite décidé à me demander en mariage. Je suis sûre que cela a surpris tout le monde autour de lui. »[13]

La journée passée avec Yoshiko était importante aux yeux de Yûko pour deux raisons : elle a été obligée d'affronter son passé et elle a trouvé une vérité qui changera son avenir.

10. Shimazaki, Aki, Au Cœur du Yamato: Tsukushi (Montreal: Leméac, 2012).
11. Shimazaki, Aki, Au Cœur du Yamato: Tsukushi (Montreal: Leméac, 2012).
12. Le conte féerique de Cendrillon.
13. Shimazaki, Aki, Au Cœur du Yamato: Tsukushi (Montreal: Leméac, 2012).

Cette journée a fait réfléchir Yûko sur des choses diverses et aussi sur sa propre vie. Elle rentre à la maison et elle fait face à une vérité qui la bouleverse : elle voit son mari avec son ami dans le lit en toute intimité ! À ce moment, toute sa vie change. Yûko voit les choses plus clairement maintenant. Tout ce qu'elle ignorait prenait un nouveau sens. Elle avait la réponse à tout. Elle remet en question la vie de treize ans qu'elle a menée avec lui. Yûko croyait jusqu'à pr**é**sent que la vie de couple qu'elle menait avec son mari était la norme. Tous ses besoins étaient satisfaits par les Sumida qui croyaient qu'elle leur appartenait. Le secret de Mitsuba liait Takashi et Yûko d'une manière toxique. Après l'incident, le mari explique sa sexualité et qu'il s'est marié avec elle pour la famille. Elle a aussi appris que les parents et la sœur de Takashi connaissaient la sexualité de Takashi. Son aide de maison, Tomi, connaissait aussi la stérilité de Takashi. Yûko se sent pétrifiée lorsqu'elle comprend que Tomi savait que Mitsuba n'est pas la fille de Takashi. C'était un moment de choc et de vérité pour Yûko. Elle se trouve donc dans une situation à laquelle elle n'a jamais songé.

> « Notre vie s'est normalisée en apparence. Comme avant, nous discutons des choses quotidiennes. Nous dormons dans la même chambre, chacun dans son lit, séparés. Nous sortons en famille manger au restaurant, voir une pièce de théâtre ou un film. Je n'aborde plus le sujet de monsieur Mori, que je ne vois plus. Et mon mari non plus n'en parle pas. Pourtant, je crois que les deux continuent à se voir. Pour eux, ce n'est pas une aventure mais un amour profond. Ce que je ne pourrai jamais trouver avec mon mari. »[14]

Elle a eu le temps de réfléchir aux choix qu'elle peut faire. Elle considère d'abord vivre seule dans le pavillon. Mais, une autre pensée se profile : l'image de la grand-mère de Takashi et sa fin ; cela illustre peut-être indirectement celle de Yûko, si elle continue sa vie avec Takashi. On dit que l'histoire se répète. Yûko se souvient que chez les Sumida, on parle souvent du grand-père Sumida, comme de la personne qui avait établi cette banque renommée, mais on ne parle pas de la grand-mère. Yûko a interrogé Takashi sur sa grand-mère, mais il ne lui a pas dit grand-chose sur elle. Ce dont il se souvient est ceci : qu'elle était une personne vaine qui aimait s'habiller d'une manière excentrique et qu'elle avait une attitude irritée envers lui.

Plus tard, Mitsuba a entendu une conversation entre Tomi et Seiji quand ils ont révélé que la grand-mère, dite hyst**é**rique, était enchaînée dans la chambre insonorisée dans le sous-sol et qu'elle y **était** morte. Ils ont parlé de la manière dont le grand-père avait traité la grand-mère. Il était infidèle et il ne la considérait jamais. Cela nous rappelle le trope célèbre de 'madwoman in the attic' du roman Jane Eyre de l'écrivaine anglaise, Charlotte Brontë.[15] Nous pouvons dire que le fantôme de cette image pourrait représenter une chose systématiquement défectueuse avec la société, et l'empressement d'étiqueter les personnes et de minimiser la complexité de la vérité.

En face d'une telle crise, comment Yûko va-t-elle réagir ? Nous savons qu'Yûko était la fille d'une famille aisée, elle possédait de bonnes qualités. Elle a fait ses études dans un bon institut, elle avait des connaissances artistiques qui coloraient sa vie. C'était une fille courtisée par plusieurs jeunes gens. Yûko a été élevée dans un environnement où les femmes avaient le choix de travailler ou pas. Elles n'avaient ni nécessité ni obligation de travailler. Leur devoir était de s'occuper de leur famille. En même temps, elles devaient être instruites et posséder des qualités : elles pouvaient avoir des passions artistiques qui conviennent à la famille, pour la divertir. Si elles pouvaient faire des tâches ménagères, cela était apprécié

14. Shimazaki, Aki, Au Cœur du Yamato: Tsukushi (Montreal: Leméac, 2012).
15. Charlote Brontë. *The Originals: Jane Eyre*. Om Books International, 2018.

par leur famille et leur entourage. Dans cet arrangement, il n'y avait pas grand-chose qui les valorisait. Le moyen prévalant pour augmenter la valeur d'une femme était de se marier avec un homme qui était considéré convenable dans cette société économique. Lors de ces treize ans de mariage, elle a fait beaucoup d'efforts pour bien s'accommoder du rôle de la famille Sumida. Dans ce processus, elle s'est perdue elle-même quelque part. Elle ne voulait pas être une femme distinguée, mais au contraire elle voulait appartenir à cette famille. La vie Yûko a été structurée par les attentes et les valeurs établies de la société.

Nous voyons que les valeurs d'un individu varient en fonction de son sexe. Pour une femme, c'est sa beauté, sa capacité à avoir des enfants et ses connaissances artistiques. Mais pour un homme, son état est établi par l'argent qu'il possède, ses biens, son travail et la femme qu'il peut épouser. Les contes de fées dans lesquels les jeunes filles modestes tombent amoureuses des princes, se marient, et 'lived happily ever after' ont un impact sur les jeunes esprits. De telles histoires féeriques sont enracinées dans la société, car l'amour dans les médias est présenté comme une chose innocente et naturelle.

Yûko ne s'arrête pas de réfléchir. Aucune fille n'attirait Takashi, jusqu'à ce qu'il rencontre Yûko, la fille admirée par tous. Elle est contente d'épouser ce prince, héritier de l'Empire Sumida, car il accepte de se marier avec elle quand elle lui avoue qu'elle est enceinte de sa relation avec Aoki. Il n'en a pas été choqué. Il est tout content de l'accepter. Une fille intelligente aurait réfléchi à cela : pourquoi cet homme réagit-il différemment, pas comme les autres ? Takashi a choisi Yûko pour se cacher, pour cacher sa propre identité sexuelle car il est homosexuel. Il a choisi Yûko parce qu'elle était brillante mais en même temps crédule, compte tenu de son âge. Comme dit Oscar Wilde, « The truth is rarely pure and never simple. »[16] Nous remarquons aussi que la situation de Yûko est beaucoup plus compliquée et précaire.

Yûko était consciente de l'état de sa relation avec Takashi Sumida. Il est un riche héritier, un prince qui ne voulait pas le mariage. Le fait qu'une telle personne soit attirée par elle, et lui fasse une proposition de mariage lui procure une vive excitation. Pour une fille de vingt-quatre ans, sans beaucoup d'expérience du monde ni des gens, c'était une proposition bien élogieuse. Quand on est jeune, le désir d'être distincte, exceptionnelle, unique est sublime. On pouvait le comprendre sans se poser beaucoup de questions, car c'est avec des expériences vécues que l'on peut se comprendre et se développer en un individu avec des qualités que l'on veut égaler.

Au cours de ses treize ans de mariage, Yûko a été piégée dans cette vie de rêverie, qualifiée unique et exceptionnelle, ce qui lui était répété et renforcé par son mari et par son entourage. Être dans le même état ne pourrait pas toujours être intéressant. C'est pourquoi les femmes au foyer se transformaient parfois en femmes de carrière. Yûko n'a pas pensé à la possibilité de travailler, car ses parents lui ont indiqué que la carrière est éphémère et le mariage est ultime. Elle n'éprouvait aucun scrupule à ce fait. Le dynamisme entre Yûko et Takashi est le même que celui entre la bourgeoisie et le prolétariat : Takashi a le pouvoir sur Yûko. Il possède la vérité. La famille de Takashi aussi connait la vérité. Ils ont joué au 'monopole' sur la vie d'Yûko. Tout pour diriger et protéger l'image de la famille Sumida dans les medias. Établir une bonne image d'une famille idéale est importante pour les affaires, vu que ce qui est rapporté par la presse peut avoir de graves conséquences économiques.

16. Wilde, Oscar, *The Importance of being Earnest*, Rupa Publications, India, 2002.

La situation d'Yûko est particulière parce que si elle s'était mariée dans une famille normale, elle aurait des problèmes financiers et des tâches ménagères à effectuer. Mais, étant dans une famille riche, sa vie est confortable. Elle n'a pas de soucis quotidiens et a constamment des divertissements. Elle n'a pas eu l'occasion, ni a été dans la situation où elle était obligée de s'interroger sur sa vie. Selon son point de vue, elle n'a aucun reproche à faire, car son mari est un homme merveilleux qui prend soin de sa famille. Ses besoins fondamentaux sont tous fournis, elle mène une vie plus que parfaite. Même si elle avait des désirs, elle serait incapable de les exprimer.

La norme dont elle subit, est d'être reconnaissante de tout ce qu'elle a. Quand on a beaucoup plus que ce que l'on souhaite de la vie, on peut se sentir coupable de chérir d'autres désirs. Freiner le désir est une attente de notre société. Elle n'a pas le droit d'articuler ses désirs. Elle est taillée par les idées imposées par la société, sans questionner ces règlements.

La révélation de la vérité aliène Yûko de son mari, et en conséquence elle commence à réfléchir. Après cette trahison, elle est traumatisée et elle questionne sa vie. Elle prend plus d'un mois pour décider comment diriger sa vie et quelle voie suivre. Si elle faisait des choses en hâte ou agissait de manière impulsive, elle inviterait des ennuis et elle risquerait sa vie. Après quarante jours, elle quitte la maison sans dire à personne. Son mari et son beau-père sont partis pour Paris, il y a deux jours. Sa fille ira chez ses grands-parents après l'école et y restera pendant quatre jours. Elle aurait pu continuer avec peu et mener sa vie dans la voie familière. Mais, elle a choisi d'avoir sa propre vie. Voilà la fin du roman :

> « Je regarde notre grand terrain bien entretenu. Le jardin, l'étang, les arbres, le gazon, le chemin de roches espacées…Soudain, une douleur aiguë me saisit au coeur. Je songe au roman de Mishima, U*ne soif d'amour.* Je vois l'image d'une vieille femme qui frappe la porte de la salle insonorisée. Elle crie les cheveux en désordre : « Au secours ! » J'ai froid dans le dos.

Je reprends ma valise et mon sac à main et sors de la chambre. En fermant la porte, je me dis : « Adieu, mon chéri. »

Au lieu de juger la vie et les décisions d'Yûko, il est nécessaire de comprendre les causes sociales qui résultent de sa situation ainsi que le traitement partiel de chaque classe sociale, dans ce cas, d'Yûko et de Takashi. Yûko avait grandi dans une société où les jeunes femmes sont jugées responsables de tout ce qui arrive dans leur vie. On peut voir comment la classe dominante relativise les conséquences de ses fautes. Parfois ni les règles arbitraires ni la moralité ne s'appliquent aux riches. Elles doivent prendre leur vie en main. Mais, les décisions qu'elles prennent sont le résultat des influences de leur environnement et de la société en particulier, et sont prédestinées par les belles histoires auxquelles elles se sont acclimatées toute leur vie. Et dans le cas d'Yûko, il est important de comprendre d'où elle vient et sa décision signale ainsi son évolution progressive.

Les femmes démontrent un tel courage en face des crises, c'est ce qui atteste leur transformation. Yuko nous rappelle Gertrude de la pièce québécoise *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger[17] dans laquelle le protagoniste Gertrude s'émancipe : d'un 'quoi faire' de la première page à 'Il faut que je le fasse' de la dernière page, de la confusion à la clarté, d'une femme soumise à une femme révoltée, d'une femme indécise à une femme résolue, d'une mère attachée à une mère détachée, d'une femme d'inaction à une femme

17. Loranger, Françoise, *Encore cinq minutes*, Le circle du livre de France, Ottawa, 1967.

d'action, d'une femme sentimentale à une femme sage et pragmatique. Gertrude chasse-t-elle un arc-en-ciel ? On ne le sait pas. Mais ce qui est important, c'est de faire le premier pas, de prendre la décision et de se réaliser, de s'émanciper, de trouver la liberté, de garder le respect et la dignité.

Yûko a été présentée comme une héroïne romantique. Cette femme, rêveuse et fine, rompt avec son mari à la fin de treize ans, qui est une longue période de temps. La décision qu'elle a prise est exceptionnelle. Nous avons souvent entendu parler de la dimension et de la magnitude de la force féminine. En face d'une crise, Yûko montre un courage inimaginable et inattendu, tout en prenant une décision. Cette résolution ne s'est pas faite de manière impulsive. En somme, la rupture finale et libératoire montre son espace intérieur perspicace.

Références

1. Shimazaki, Aki. (2012), *Au Cœur du Yamato: Tsukushi*, Montreal : Leméac.
2. Charlote, Brontë. (2018), *The Originals: Jane Eyre*. New Delhi :Om Books International.
3. Goldmann, Lucien. (1964), *Pour une sociologie du roman,* Paris : Editions Gallimard.
4. Loranger, Françoise. (1967), *Encore cinq minutes*, Ottawa : Le circle du livre de France.
5. Wilde, Oscar. (2002), *The Importance of being Earnest*, New Delhi : Rupa Publications.

Articles

1. Cauville, Joëlle, '*L'Univers symbolique et mythique de l'œuvre romanesque d'Aki Shimazaki : L'Archétype de la mère'*, Dalhousie French Studies, 79 (Summer 2007), pp. 83-92
2. Crépeau, J.-F. *Review of Ying Chen, Aki Shimazaki, Caroline Vu*. Lettres québécoises, Vol. 165, p. 26–27, 2017.
3. Dunette, B. Emanuela*, The essence of writing, An interview with Aki Shimazak*i, https://www.meer.com/en/65181-the-essence-of-writing.
4. Iwao, Sumiko (1993). *The Japanese Woman: Traditional Image & Changing Reality*. Cambridge: Harvard University Press. pp. 176. ISBN 0-674-47196-2.
5. Karamalla, Maxton J., Aki Shimazaki, the Chronicler of Inconvenient Aspects of Japanese Society. 2020. Royal Holloway, University of London, PhD Thesis. la-methodeshimazaki.php]
6. Lapointe, Josée, 'Aki Shimazaki: La méthode Shimazaki', www.lapress.ca, 15/11/2015 http://www.lapresse.ca/arts/livres/201511/13/01-4920544-aki-shimazaki-
7. Lequin, L. (2005). De la mémoire vive au dire atténué : l'écriture d'Aki Shimazaki. Voix et Images, 31(1), 89–99. https://doi.org/10.7202/011927ar
8. https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/232108/du-pur-du-vrai-aki-shimazaki. 7/22/2021 Du pur, du vrai Aki Shimazaki | Le Devoir
9. https://www.lapresse.ca/arts/livres/201511/13/01-4920544-aki-shimazaki-la-methode-shimazaki.php

Le décalage de la pensée : analyse des films 'Le Bonheur' d'Agnès Varda et 'The Great Indian Kitchen' de Jeo Baby

Tessie Nazareth

Abstract

Le féminisme est un mouvement social et littéraire qui est toujours en train d'évoluer, un mouvement mal apprécié et mal compris. La théorie et la compréhension du féminisme ont touché les différentes parties du globe à des temps différents, parfois avec un décalage des années. Les sociétés développées autour de l'idée de patriarcat prennent beaucoup plus de temps pour comprendre ce que veut dire le féminisme. Le féminisme est une doctrine qui préconise l'égalité entre l'homme et la femme et l'extension du rôle de la femme dans la société. Le patriarcat à l'origine désigne l'autorité du père dans la sphère familiale. Depuis les années 1970, c'est un concept qui désigne l'oppression des femmes par les hommes. La fin du patriarcat est le point de ralliement de toutes les mouvances féministes. Malgré les avancées sociales, dans la politique et aux sphères du travail, les hommes détiennent un rôle toujours plus prépondérant que les femmes. Les féministes dénoncent une société fondée sur des sexes. Les essais des femmes d'échapper à un cadre fondé sur le patriarcat à un niveau social, politique, économique et juridique ont toujours été un sujet d'intérêt de la culture populaire du cinéma. Dans cette présentation, j'ai choisi d'étudier deux films : un film français de 1965 réalisé par Agnès Varda : '*Le Bonheur'* et un film malayalam de 2021 réalisé par Jeo Baby, un nouveau réalisateur, *The Great Indian Kitchen*'. Le fait qui lie ces deux films faits dans des cadres complètement différents est la souffrance des femmes dans les sociétés androcentriques et le besoin des femmes d'établir leur droit sur leurs esprits et leurs corps. Cependant, ces films sont faits avec une différence de presque 60 ans, soulignant le décalage des pensées et des idées dans différentes sociétés.

'*Le Bonheur'* d'Agnès Varda : un contre-récit féministe

Agnès Varda est considérée comme la mère de la Nouvelle Vague. Avec les cinéastes du Cahier du cinéma comme Godard et Truffaut, Varda partageait l'intérêt pour les innovations formelles, esthétiques et narratives au cinéma. Dès le début de sa carrière, sa politique féministe est bien évidente. En analysant des films comme Cléo de 5 à 7, Sans toit ni loi, L'une chante, l'autre pas, on identifie son regard, la représentation de son idéologie du féminisme à travers de ses personnages. Varda développe une démarche originale, presque unique en France dans le cadre du cinéma expérimental et surtout de celui du cinéma réalisé par les femmes. Maintenant, j'essayerai de mettre en relief les questions essentielles du regard, du genre, des choix narratifs de même que la réception de son film : Le Bonheur. Je voudrais analyser et trouver une réponse à la question : est-ce un film tragédie romantique ? Un film antiféministe ? Ou bien un film avec la politique cachée du féminisme, un récit féministe de mise en garde ?

'Le Bonheur' est un film de Varda réalisé en 1965. Ce film a été un grand succès mondialement. Il a gagné le prix du Silver Bear au festival de Berlin en 1965. Toutefois, malgré son succès, ce film a reçu d'immenses critiques, car il présente un portrait idéalisé d'une famille heureuse, alors qu'en réalité, il s'agit d'un film déprimant masqué par la couleur joyeuse du jaune et la musique captivante. C'est le premier film en couleur de Varda. Avec les couleurs vivantes, brillantes et bien saturées, Varda fait le portrait d'une famille heureuse : le bonheur quotidien d'un jeune couple avec ses enfants. Le film commence avec une scène très brillante avec des fleurs d'automne dans une campagne, où la famille fait un camping en fêtant le jour des pères. On trouve l'image du couple se détendant sous un arbre et des enfants cueillant des fleurs avec leurs vêtements blancs immaculés comme un rêve, une image parfaite et élevée que la réalité. Cette image de joie brouille petit à petit avec la vie quotidienne de la famille. La femme Thérèse est dépeinte comme une femme satisfaite de ses tâches ménagères, de son mari et de sa vie de famille. Le mari François est charpentier et est un bon travailleur, avec son cercle social, et sa femme travaille sans arrêt à la maison, lui laissant le temps contente dans et hors domicile. C'est en général un homme joyeux. Dans l'autre côté, Thérèse est femme au foyer, elle s'occupe de sa famille, fait la cuisine, prend soin de ses enfants et soutient sa famille dans les affaires financières en travaillant comme une couturière à mi-temps. Cependant, il commence une affaire extraconjugale avec une jeune femme, Émilie, qui travaille à la poste. Contrairement à Thérèse, Émilie est d'abord montrée comme une femme libre, qui ne limite pas sa vie entre les quatre murs de sa maison. François et Émilie sont amoureux. Mais François ne dénonce pas qu'il aime sa femme. Il explique à Émilie qu'il est très heureux avec sa femme, mais que sa relation avec elle n'ajoute que plus de bonheur dans sa vie. Émilie, même si elle est triste, le comprend. Finalement, François décide d'expliquer sa trahison à sa femme. Ils vont à un pique-nique dans un jardin pittoresque. Entouré par la beauté de la nature, François explique l'histoire de son affaire à Thérèse en utilisant une métaphore d'un jardin de pommiers. Il explique que sa famille avec Thérèse et ses enfants est comme un verger de pommiers, et qu'il aime bien ajouter à son verger un arbre solitaire de pommes. Cela va ajouter, et bien doubler sa joie. Il explique qu'il aime bien garder son bonheur avec Emilie. Thérèse aussi nous donne l'impression de le comprendre. Elle dit qu'elle est contente, et lui, il est content. Néanmoins, elle s'est noyée et elle est morte à la fin de cet après-midi.

Est-ce qu'elle s'est suicidée ? Varda ne l'explique pas.

Après une courte durée de trois mois, François demande à Émilie d'aimer ses enfants et lui, et qu'il peut avoir une famille heureuse. Émile hésite un peu, mais accepte sa proposition en disant qu'il est son lieu de joie ! À la fin du film, on voit encore un pique-nique familial de François et ses enfants : mais Thérèse est remplacée par Emilie. Elle est présentée comme un remplacement de toutes les tâches ménagères, et aussi du rôle de Thérèse comme sa femme. La scène similaire de la première scène du film nous laisse nous demander : Varda fait le portrait de qui ? Qu'est-ce qui définit l'idée de joie et d'harmonie familiale ?

La dynamique du genre dans le film '*Le Bonheur*'

Le 22 janvier 2008, dans le journal 'New York Times' une analyse du film Bonheur a été publiée. L'éditeur Dave Kehr, dans cet article, a observé que, même après 40 ans de sa réalisation, ce film confond les critiques : si ce film peut être qualifié comme le plus

larmoyant, sentimental de Varda ou bien comme le film le plus ardemment ironique. Le film à l'extérieur ne nous offre aucune piste.

Plusieurs critiques ont condamné l'esthétique de ce film : les dialogues banals, les personnages extrêmement sentimentaux et ses couleurs insipides. Les théoriciens féministes critiquaient le personnage central Thérèse pour son portrait pas du tout critique de la structure patriarcale de la famille et de l'amour. L'histoire de ce film, au premier regard, nous fait penser qu'Agnès Varda est bien conventionnelle et qu'il n'est pas possible que Varda propose une critique sociale à travers de ce film. À cette note, j'aimerais bien poser la question : est-ce que Varda a une ambassade de la notion de convention ou bien est-ce l'imagerie de ce film qui a un sens ironique ?

J'aimerais bien argumenter que l'ironie que Varda voudrait évoquer est plutôt visuelle que narrative. La rhétorique visuelle du film démonte sa narrative émotionnelle. Au contraire de ses contemporains qui tiraient leur inspiration des autres films, Varda tirait son inspiration de la littérature. Forcément influencée par le texte de Simone de Beauvoir, Le Deuxième Sexe, Varda aussi examine la politique cachée de la vie privée, de la vie de famille. Dans son texte, Beauvoir explique que le retour des femmes chez elles après la Deuxième Guerre mondiale et l'augmentation du taux de natalité ne sont qu'un enjeu du pouvoir, la dynamique de puissance. La distribution des tâches ménagères dans les familles était ignorée dans les représentations du bonheur conjugal.

Le film utilise l'imagerie des mains serviables de la femme et des enfants anormalement obéissants afin de représenter l'harmonie familiale. Ce film a été largement critiqué pour la représentation excessivement subie de la femme sans aucune opinion et elle avait comme mission de garder sa famille et son mari contents. Néanmoins, il ne faut pas ignorer le portrait des mains serviables de la femme. L'imagerie des mains de Thérèse qui font tous les travaux au domicile : rouler la pâte, repasser les vêtements, mettre les enfants au lit, faire la cuisine, ranger la maison, les fleurs… est montrée dans le gros plan. Dans ce film, il y a plusieurs gros plans de courte durée dans lesquels les mains de Thérèse faisant du travail domestique sont montrées : au total, ça fait plus de 20 minutes.

Alors, pourquoi l'utilisation de gros plans ? Je dirais que c'est pour évoquer l'ennui, la monotonie de la vie d'une femme au foyer. La visuelle innovante que Varda utilise dans ce film silencieusement questionne la narrative dominante et construit l'ironie de ce film menant le spectateur à interroger l'idéal féminin de la société : une visuelle ironie. L'isolation des mains est un outil qui sépare l'émotion de la femme et son travail à la maison. Les magazines populaires tels que « Elle » ont embelli les tâches domestiques en diffusant des photos d'un heureux nourrisson par sa mère. Varda devait utiliser les mains servantes de Thérèse tout au long du film pour critiquer la culture populaire, montrant comment les mains d'une femme sont contraintes par la société à être les soignantes omniprésentes au sein des foyers ; des mains, seules des mains sont indispensables pour le bon fonctionnement de la famille. L'utilisation des mains servantes dans le monde d'aujourd'hui aurait été facilement identifiée comme l'usage de l'ironie par Varda : une contre-narration visuelle. Nous voyons des plans répétés de la main de Thérèse sur un rouleau à pâtisserie, étalant la pâte et nourrissant ses enfants, repassant les vêtements de son mari, et nous montrant la monotonie des tâches ménagères à la maison. Agnès Varda sous-entend que si on en avait l'occasion, personne ne voudrait se contraindre aux quatre murs du foyer. Comment tant de gens s'appuient-ils

sur l'institution du mariage et choisissent-ils de servir leurs familles sans rien attendre en retour ? Alors, les mariages sont-ils un choix personnel pour les femmes ou une implication sociétale ? L'idéologie de Varda diffère de la culture populaire des magazines qui dépeignent des familles heureuses créées autour des foyers impeccables et immaculés des ménagères et choisit de se concentrer uniquement sur les mains qui travaillent, isolant ainsi l'attrait émotionnel de la personne. Ces tâches ménagères apportent-elles le bonheur ou le vide ? Varda nous fait réfléchir.

François est toutefois montré à l'extérieur de sa maison : au travail, dans les rues, avec Emilie, avec ses amis… il a une vie hors de sa famille. Mais pour Thérèse, ce ne sont que les tâches domestiques et la compagnie de sa famille qui expliquent son existence. François a un travail payant, des pauses déjeuners avec ses amis et les conforts que sa femme lui présente. Au contraire, les tâches ménagères de Thérèse ne sont pas payantes, mais elle est obligée de travailler même après que tous les membres de sa famille se sont couchés. Ainsi, Le bonheur interroge les effets préjudiciables des tâches domestiques. L'imagerie de la main servante et les couleurs vivantes dans ce film me paraissent comme un outil bien réfléchi, utilisé comme une critique, un contre-récit visuel des notions traditionnelles de l'harmonie domestique. Varda choisit de ne rien expliquer. Même le suicide de Thérèse n'est pas dramatisé.

Vers la fin du film, après la mort de Thérèse, Émilie remplace sa position. On voit les mains d'Émilie qui remplacent celles de Thérèse. Ce plan nous fait penser que les rôles de ces deux femmes sont indiscernables. Thérèse est facilement remplacée avec très peu de perturbation à l'harmonie familiale. Le choix d'une conclusion qui est presque la répétition de la scène d'ouverture de ce film avec le seul changement des femmes renforce la notion de normalité. Avec l'imagerie des mains serviables, Varda essaye de questionner l'idéal des attributions des rôles aux genres interdisant le développement de l'identité d'un individu.

The Great Indian Kitchen : un portrait de la société du Kerala qui oppose à échapper des traditions

'*The Great Indian Kitchen'* est un film Malayalam écrit et réalisé par Jeo Baby. Le film raconte l'histoire d'une jeune femme qui est récemment mariée à une famille traditionnelle au Kerala. Cette fille, une danseuse éduquée à Manama au Bahreïn, est mariée avec un professeur dans un contexte familial fortement traditionnel et patriarcal. Tandis que le quotidien de l'épouse débute avec les félicitations douces d'un mariage récent, les choses prennent un tournant négatif. La tâche ménagère et ses multiples inconvénients tels que la propreté, la saleté des assiettes et la fuite des robinets sont confiées aux femmes, alors que les hommes se consacrent principalement à leurs téléphones ou au yoga. La structure familiale est si patriarcale que sa belle-mère offre à son beau-père la brosse à dents, alors qu'il se prélasse sur la véranda. Les hommes prennent leurs repas en tête et laissent le lieu désordonné sans se préoccuper de comment les femmes peuvent se nourrir. Leur commodité et leur confort passent toujours avant la considération pour leurs épouses. Pendant que la nouvelle mariée met un certain temps à s'adapter à ce nouvel environnement et finit par s'y faire un peu, sa belle-mère va s'occuper de sa fille qui est enceinte de sept mois.

Toute la responsabilité de la cuisine, du ménage et des autres tâches ménagères lui incombe. Le mari égoïste ne prend pas en considération ses besoins et ses émotions. Lorsqu'elle lui

exprime sa douleur lors des rapports sexuels et qu'elle sollicite un peu de préliminaires, il constate qu'elle paraît bien informée et lui indique délibérément qu'elle n'évoque aucun désir chez lui, la faisant verser des larmes jusqu'à son sommeil. Son beau-père l'empêche de chercher un travail en disant que soutenant qu'une femme au sein de la maison contribue à la richesse familiale. Lorsqu'elle a ses menstruations, elle est effrayée de constater que les convictions familiales sur la période menstruelle sont extrêmement rétrogrades. Pendant que ces événements se déroulent, le Kerala est aux prises avec le verdict du temple de Sabarimala, où les tribunaux ont décidé que la menstruation n'est pas une impureté et que les femmes devraient donc être autorisées à visiter le temple. Beaucoup de gens, y compris la famille de son mari, n'approuvent pas le verdict.

Toutes ces injustices éclatent un jour et se terminent par la femme qui jette de l'eau trouble de l'évier sur son mari et son beau-père et quitte la famille pour sa liberté et sa dignité. Le film se termine par une scène la montrant comme une professeure de danse indépendante arrivant dans sa propre voiture, tandis que son ex-mari est remarié et que la deuxième épouse semble rencontrer le même destin que la première.

La dynamique du genre dans le film '*The Great Indian Kitchen*'

Le film *The Great Indian Kitchen* illustre la vie quotidienne d'une multitude de femmes au sein des cuisines. Ce film traite de la liberté que les femmes ont dans la société patriarcale et d'un rêve éloigné pour l'émancipation des femmes. Imaginez un film tourné dans les labeurs quotidiens des femmes dans chaque foyer de notre société : ce film en est une véritable représentation. Le film raconte l'histoire d'une femme éduquée qui se marie avec un prof d'école qui appartient à une famille Nair ancestrale/traditionnelle au Kerala. La famille ne voit aucun mal à suivre les traditions, même les femmes. Les rêves de la nouvelle mariée dans la vie se mêlent aux tracas quotidiens, allant des éviers bouchés aux nuits qui se terminent par une vie sexuelle forcée avec son mari. Elle n'a absolument aucune opportunité de parler des droits de son corps ou de son esprit. Dès le début, Jeo Baby, le réalisateur, filme les routines quotidiennes de la femme : des scènes répétées avec les mains de la femme faisant la vaisselle, essayant de sécher les eaux usées provenant de l'évier bouché, frottant et nettoyant le sol, et sa vie sexuelle sans aucune participation. Les scènes répétées rappellent la monotonie de la vie des femmes dans les familles patriarcales. La répétition des mêmes tâches et des mêmes espaces crée un cadre familial étouffant et familier qui nous entoure.

Le film a été tourné au moment où le verdict de Sabarimala a été annoncé, permettant aux femmes d'entrer dans le temple sans aucune restriction. Le film montre l'attitude sociétale régressive envers les femmes et les menstruations même dans ce XXI^{e} siècle progressiste. La société du Kerala a subi d'énormes changements à l'époque où le film a été tourné. Les familles nucléaires ont remplacé les familles élargies, les femmes recevaient une bonne éducation, égale ou supérieure à celle des hommes, et les réseaux sociaux ont changé le ton de la vie personnelle et professionnelle. Cependant, une chose qui n'a pas changé, c'est que les femmes se marient dans les cuisines. Les femmes de la famille sont celles qui font tout le ménage et rendent les maisons impeccables. Cependant, elles sont considérées comme impures pendant leurs menstruations. Les hommes, en revanche, sont toujours purs et mènent leur vie sans aucune perturbation du monde extérieur : ils mangent, dorment, copulent, s'exercent, et tout cela selon leur volonté. Toute résistance ou inconfort de la part

de la femme exprimé par des mots est traité comme une offense traditionnelle entraînant un traitement silencieux et une danse d'évitement. Ce traitement physiquement non violent mais glaçant du mari envers la femme établit l'ambiance du film. Il y a des instances où la femme fait allusion à la mauvaise érection à table ou se plaint de la douleur causée pendant les rapports sexuels, et lorsqu'elle demande des préliminaires, elle est écartée avec venin et accusée d'avoir trop de connaissances sur la vie sexuelle. Elle est obligée de s'excuser auprès de son mari même lorsque la faute est entièrement la sienne. Quand elle veut postuler pour un emploi, son beau-père lui interdit de le faire. Mais les mots qu'il utilise pour interdire sont si doux et convaincants qu'elle n'a d'autre choix que de se soumettre. Le film met en lumière les abus silencieux que les femmes subissent dans les foyers.

Le film progresse vers plusieurs dualités d'idées : l'idée de pureté et d'impureté, le monde de travail des hommes et la sphère de travail des femmes, l'espace des hommes et des femmes à l'intérieur des foyers (la cuisine, l'espace des femmes et jamais des hommes). '*The Great Indian Kitchen'* ne repose pas sur une bande sonore de fond ; il n'y en a pas. Il s'appuie fortement sur les sons de la découpe des légumes, du nettoyage des ustensiles, du frottement et du lavage du sol, du chant des oiseaux pendant que le mari fait paisiblement du yoga, du grincement du ventilateur de plafond pendant que le beau-père fait la sieste l'après-midi, etc. L'utilisation du silence est assourdissante. Le climax du film est à la fois dévastateur et libérateur, car la femme se libère du foyer oppressant en jetant de l'eau trouble sur son mari et son beau-père et marche seule vers sa liberté. Les premières et dernières scènes du film sont les mêmes : la danse et le mariage où seule la femme est remplacée dans la scène du mariage.

Conclusion

Les films « *Le Bonheur* » et « *The Great Indian Kitchen* » sont deux films réalisés à deux époques, dans deux sociétés et deux contextes culturels différents. Le premier a été réalisé en 1965 en France avec une perspective française sur les familles typiquement idéales. D'autre part, « *The Great Indian Kitchen* » est un film malayalam sorti en 2021, abordant les structures familiales patriarcales et les valeurs religieuses et culturelles que la société chérit encore. Ce film dépeint la structure familiale patriarcale encore prédominante dans le soi-disant « pays de Dieu ». Bien que les cultures et les époques soient différentes, ces films présentent des similitudes frappantes. Dans ces deux films, les premiers et derniers plans sont utilisés à plusieurs reprises, encapsulant l'idée du cycle de la vie. Dans « *Le Bonheur* », les premières et dernières scènes montrent une famille heureuse et parfaite allant pique-niquer. Dans le deuxième film, la première scène montre une femme dansante, une représentation de sa liberté, et la deuxième scène montre son mariage, une représentation de son emprisonnement. Le film se termine par une autre danse alors qu'elle se libère du système patriarcal. Elle est remplacée par la deuxième épouse de son mari et sa vie continue comme si de rien ne changeait. Le dernier plan est une représentation de l'émancipation d'une femme et de l'emprisonnement patriarcal d'une autre. Le motif montre les mains incessamment occupées des femmes s'engageant dans toutes sortes de tâches ménagères, et la vie monotone à l'intérieur des foyers est clairement représentée dans les deux films. Les deux films représentent une critique de l'idéal des mains serviles d'une femme. La nature répétitive des plans dans les deux films est intentionnelle et représente les attitudes misogynes de la société. Pourtant, le contraste temporel est très perturbant. Les films sont réalisés avec

une période de 55 ans. Une histoire de la société française des années 1960 est encore très pertinente pour notre société actuelle du Kerala. Le décalage temporel dans l'évolution sociétale est préjudiciable, car l'avenir des générations à venir repose sur l'ensemble actuel de normes et de valeurs. À cette époque des réseaux sociaux et de la technologie, il est essentiel de rester au niveau de la culture mondiale dans tous les domaines, y compris la religion. Cet article est une tentative d'attirer notre attention sur le fait que les problèmes auxquels notre société est confrontée aujourd'hui sont ceux que les nations développées ont rencontrés il y a 50 ans.

N'est-il pas de notre responsabilité de combler le fossé ?

Bibliographie et Référence

1. Varda Par Agnès (1994, Éditions Cahiers du cinéma et Ciné-Tamaris).
2. https://www.mathrubhumi.com/special-pages/iffk-2022/review/iffk-2022-malayalam-cinema-t
3. https://timesofindia.indiatimes.com/web-series/reviews/malayalam/the-great-indian-kitchen/ottmoviereview/80287505.cms
4. Agnès Varda Unlimited – Image, Music, Media Edited by BARNET Marie Claire Legenda, Modern Humanities Research Association, 2016. ISBN 978-1-78188315-0
5. The Second Sex – Simone de Beauvoir, Translation published by Jonathan Cape in 1953; published in Penguin Books in 1972.
6. https://www.criterion.com/current/posts/500-le-bonheur-splendor-in-the-grass?srsltid=Afm
7. Agnès Varda – le cinéma et au-delà, Collection « le Spéculaire », Presses universitaires de Rennes – 2009, ISBN 978-2-7535-08156

Une analyse critique des facteurs influençant l'identité culturelle des enseignants indiens de la langue française dans les écoles CBSE

Shubhankshi Rajawat & Tanuja Yadav

Résumé

L'identité culturelle des enseignants de français dans les écoles du Rajasthan est un phénomène multidimensionnel influencé par un ensemble de facteurs divers. Alors que ces éducateurs naviguent dans le paysage complexe de l'enseignement des langues étrangères, leur efficacité en classe est façonnée non seulement par leur maîtrise linguistique mais aussi par une interaction complexe d'éléments contextuels, sociaux et culturels. L'identité culturelle des enseignants n'est pas une facette isolée de leur existence ; elle est plutôt profondément liée à leur profession, à leur pédagogie et à leurs interactions avec les élèves. Cette analyse critique explore l'interaction complexe des facteurs qui influencent l'identité culturelle des enseignants de français dans les écoles du Central Board of Secondary Education (CBSE) en Inde. Les enseignants de français dans les écoles du CBSE sont souvent confrontés à un mélange unique d'influences culturelles qui façonnent leurs identités professionnelles et personnelles. Cette étude se penche sur les dimensions multiformes de ce phénomène et examine les facteurs qui influencent la formation de l'identité culturelle d'un enseignant de français. Elle tente également de mettre en avant les expériences du tiers-espace auxquelles sont confrontés les enseignants de français pour maintenir et négocier leur identité culturelle dans le paysage éducatif indien.

Mots-clés : Culture, Identité, Enseignants de français, Compétence.

Introduction

L'identité est le résultat des conditions de production du discours et surtout d'une culture véhiculée par la langue facilitant ou au contraire rendant difficile cette activité. La culture peut être considérée comme l'ensemble des représentations, des jugements idéologiques et des sentiments qui se transmettent au sein d'une communauté.

L'identité culturelle des éducateurs joue un rôle central dans la formation du paysage éducatif, en particulier dans un contexte multiculturel comme l'Inde. Nous nous inspirons de modèles d'éducation multiculturelle pour évaluer la manière dont les enseignants de français promeuvent le multiculturalisme et la diversité culturelle au sein de la classe. Ces modèles mettent en lumière la manière dont l'identité culturelle est construite et négociée dans les contextes éducatifs, fournissant un cadre pour comprendre les défis et les opportunités auxquels sont confrontés les enseignants de français dans les écoles CBSE. À travers cette analyse critique, nous souhaitons démêler les complexités de l'identité culturelle des enseignants de français dans les écoles CBSE et apporter des éclairages précieux au domaine de l'éducation multiculturelle. En comprenant les facteurs qui ont un impact sur leur identité

culturelle, nous pouvons non seulement améliorer le soutien et la formation fournis à ces éducateurs, mais aussi favoriser un environnement éducatif plus inclusif et culturellement diversifié pour les étudiants en Inde.

Comprendre l'identité culturelle dans l'enseignement des langues

L'identité culturelle dans l'enseignement des langues a été largement étudiée en tant que construction dynamique façonnée par les interactions personnelles, professionnelles et culturelles. Selon Kramsch (1998), l'enseignement des langues est indissociable des contextes culturels dans lesquels il se déroule. Les enseignants transmettent non seulement des compétences linguistiques, mais agissent également en tant que médiateurs culturels, naviguant entre leurs propres identités et les normes culturelles de la langue qu'ils enseignent.

Le concept de capital culturel de Bourdieu (1991) met l'accent sur la manière dont les connaissances et l'exposition culturelles des enseignants influencent leurs styles et pratiques d'enseignement. Dans le contexte des enseignants de français dans les écoles CBSE, l'interaction entre les valeurs culturelles indiennes et les paradigmes culturels français crée un processus de négociation d'identité unique. Des études suggèrent que les enseignants doivent concilier leurs affiliations culturelles avec les attentes liées à l'enseignement d'une langue étrangère, ce qui conduit souvent à une identité professionnelle hybride.

Dans les écoles CBSE, les programmes de formation professionnelle mettent souvent l'accent sur la compétence linguistique plutôt que sur la maîtrise culturelle. Ce déséquilibre limite la capacité des enseignants à s'engager profondément dans la culture française, affectant leur confiance et leur authenticité en tant qu'éducateurs culturels.

Cadre conceptuel

Théorie du capital culturel : Le concept de capital culturel de Pierre Bourdieu devient très important pour analyser la manière dont les enseignants de français des écoles CBSE apportent leurs connaissances et expériences culturelles en classe. Cette théorie peut aider à comprendre comment le capital culturel affecte leurs pratiques d'enseignement et leurs interactions avec les élèves. «Le concept de capital culturel de Bourdieu est essentiel pour comprendre comment les enseignants de français des écoles CBSE accumulent et transmettent des connaissances culturelles, se positionnant comme des «intermédiaires culturels» entre les cultures française et indienne» (Bourdieu, 1986).

Théorie de l'acculturation : Cette théorie explore la manière dont les individus d'une culture s'adaptent et s'intègrent dans une culture différente. Dans le contexte de cette étude, elle peut être utilisée pour examiner comment les enseignants de français s'adaptent au contexte culturel indien et comment cette adaptation affecte leur identité culturelle.

Théorie de l'identité sociale : Cette théorie développée par les psychologues sociaux britanniques Henri Tajfel et John Turner dans les années 1970 est un cadre théorique de premier plan dans les domaines de la psychologie sociale et de la sociologie. Elle se concentre sur la compréhension de la manière dont les individus définissent leur concept de soi et leur estime de soi par rapport aux groupes auxquels ils appartiennent. Cette théorie postule que les individus se classent eux-mêmes et classent les autres en différents groupes sociaux, et que

cette catégorisation joue un rôle crucial dans la formation de leur identité sociale. La théorie de l'identité sociale offre un cadre complet pour comprendre comment l'appartenance à un groupe façonne les perceptions, les comportements et l'identité personnelle des individus. Elle a joué un rôle important dans l'explication d'un large éventail de phénomènes sociaux et a des implications pratiques pour résoudre les conflits intergroupes et promouvoir la cohésion sociale.

Facteurs ayant un impact sur l'identité culturelle

Langue et communication

La langue et la communication jouent un rôle central et multiforme dans la formation de l'identité culturelle des individus, y compris des enseignants de français. La relation entre la langue, la communication et l'identité culturelle est complexe et dynamique. La langue et la communication sont des composantes intégrales de l'identité culturelle pour les enseignants de français. Leur maîtrise de la langue, leur style de communication et leur capacité à naviguer dans l'interaction entre les langues et les cultures contribuent tous à leur sentiment d'identité dans un contexte éducatif multiculturel. Équilibrer la préservation de leur identité culturelle avec une communication efficace dans des contextes divers est un processus dynamique et évolutif. Vygotsky insiste sur le fait que la langue agit comme un outil culturel « Vygotsky soutient que la langue est un outil culturel, et dans le cas des enseignants de français en Inde, la langue française sert de moyen par lequel les identités culturelles sont construites, négociées et transformées » (Vygotsky, 1978). Les enseignants de français influencent également le développement de l'identité culturelle de leurs élèves. Grâce à l'enseignement de la langue et aux connaissances culturelles, ils peuvent façonner la façon dont les élèves perçoivent et s'engagent dans le monde francophone.

1. **La langue comme vecteur de culture :** La langue est souvent considérée comme le vecteur le plus essentiel de la culture. Elle reflète les valeurs, les traditions, les croyances et les expériences historiques d'un groupe particulier. Pour les enseignants de français, leur maîtrise de la langue française les relie aux nuances culturelles de la France et du monde francophone au sens large.

2. **Maîtrise de la langue et identité :** Le niveau de maîtrise d'une langue peut profondément influencer l'identité culturelle d'une personne. Pour les enseignants de français, leur maîtrise de la langue française, y compris la prononciation, la fluidité et le vocabulaire, contribue à leur sentiment d'appartenance à la communauté culturelle francophone.

3. **Accents et dialectes :** Les accents et les dialectes régionaux d'une langue peuvent signaler le contexte culturel d'une personne. Les enseignants de français peuvent avoir des accents ou des traits linguistiques associés à leur lieu d'origine, qui peuvent à la fois façonner leur identité culturelle et influencer la façon dont les élèves les perçoivent.

4. **Changement de code et négociation d'identité :** Dans des environnements multilingues et multiculturels comme les écoles CBSE en Inde, les enseignants de français naviguent souvent dans l'utilisation du français et de l'anglais. Le

changement de code, ou le passage d'une langue à une autre, est une pratique courante. Cette flexibilité linguistique peut refléter leur adaptation au contexte local tout en préservant leur identité culturelle.

5. **Contenu culturel dans l'enseignement des langues :** Les enseignants en langues ont la possibilité d'intégrer du contenu culturel dans leur enseignement. Les enseignants de français peuvent intégrer de la littérature, des films, de la musique et d'autres artefacts culturels dans leurs cours, offrant aux élèves une meilleure compréhension du monde francophone et renforçant leur propre identité culturelle.

6. **Identité et styles de communication :** La langue influence les styles de communication, notamment la communication non verbale, les normes de politesse et les modèles de conversation. Les enseignants de français peuvent apporter leurs styles de communication culturelle en classe, ce qui a un impact sur la façon dont ils interagissent avec les élèves et les collègues.

7. **Maintien et changement de la langue :** La mesure dans laquelle les enseignants de français maintiennent leur langue et leur culture maternelles tout en enseignant dans un environnement linguistique différent peut affecter leur identité culturelle. Ils peuvent adapter leur utilisation de la langue au fil du temps, ce qui peut être un processus dynamique de négociation culturelle.

8. **Bilinguisme et biculturalisme :** Pour les enseignants de français dans les écoles CBSE, le bilinguisme et le biculturalisme sont au cœur de leur identité. Ils naviguent entre la culture francophone qu'ils représentent et le contexte multiculturel indien dans lequel ils enseignent, ce qui donne lieu à une fusion unique d'identités culturelles.

9. **Défis linguistiques et identitaires :** Les défis linguistiques, tels que les barrières de communication ou les malentendus linguistiques, peuvent être sources d'affirmation et d'adaptation de l'identité culturelle. Surmonter ces défis peut contribuer à la résilience culturelle d'un enseignant.

Adaptation culturelle

L'adaptation culturelle est un facteur essentiel qui influence l'identité culturelle des individus, y compris des enseignants de français dans des contextes multiculturels comme les écoles CBSE en Inde. L'adaptation culturelle fait référence au processus d'ajustement et d'intégration dans un nouvel environnement culturel, qui peut avoir des effets profonds sur l'identité culturelle d'une personne. L'adaptation culturelle est un processus multiforme et dynamique qui a un impact significatif sur l'identité culturelle des enseignants de français dans les écoles CBSE. Il s'agit de naviguer dans les questions d'identité, de langue, de valeurs et d'interactions sociales au fur et à mesure de leur intégration dans un nouvel environnement culturel. Il existe également le concept d'hybridité selon le concept d' « hybridité culturelle » de Bhabha, les enseignants de français dans les écoles CBSE habitent un « tiers-espace», où leur identité culturelle est constamment négociée entre l'héritage colonial de la langue française et le contexte indien local » (Bhabha, 1994). Équilibrer leur identité culturelle française avec leur adaptation au contexte indien est un parcours complexe qui contribue à la richesse et à la diversité de leur identité culturelle.

La théorie du tiers-espace de Homi K. Bhabha

La théorie du tiers-espace de Homi K. Bhabha, ancrée dans les études postcoloniales, offre un cadre précieux pour comprendre l'identité culturelle des professeurs de langues, y compris ceux qui enseignent le français dans des contextes multiculturels comme les écoles CBSE. Cette théorie postule que l'identité culturelle n'est pas fixe ou statique mais qu'elle est continuellement négociée dans l'interaction entre la culture dominante (le « premier espace ») et la culture des marginalisés ou des colonisés (le « deuxième espace »). L'interaction de ces espaces donne naissance à un « tiers-espace» caractérisé par l'hybridité, l'ambiguïté et la complexité culturelle. Il existe également l'ambivalence de l'identité culturelle proposée par Homi. K. Bhabha « la notion d'ambivalence est applicable à l'identité des professeurs de français en Inde, car ils jouent un double rôle de représentation de la culture française tout en résistant simultanément à une assimilation complète à celle-ci » (Bhabha, 1994).

1. **Identité culturelle hybride :** Les enseignants de langues évoluent souvent dans un espace culturel hybride où leur culture maternelle (par exemple, la culture française) croise la culture des élèves qu'ils enseignent (par exemple, la culture indienne). Cette intersection crée une identité culturelle hybride qui mélange des éléments des deux cultures.

2. **Négociation de l'identité :** Les enseignants de langues négocient leur identité culturelle en classe. Ils adaptent leurs méthodes d'enseignement, leurs supports et leurs styles de communication pour combler le fossé entre leur propre contexte culturel et celui de leurs élèves. Cette négociation est continue et dynamique.

3. **Hybridité linguistique :** La théorie de Bhabha s'applique également à l'hybridité linguistique. Les enseignants de langues peuvent utiliser un mélange de langues dans leur enseignement, en incorporant des éléments de la langue cible (par exemple, le français) et de la langue maternelle des élèves (par exemple, l'hindi). Cette hybridité linguistique reflète le tiers-espace où les cultures se croisent.

4. **Interrogation des stéréotypes culturels :** La théorie de Bhabha encourage l'interrogation des stéréotypes culturels et des oppositions binaires. Les enseignants de langues, en opérant dans le troisième espace, remettent en question les notions essentialistes de culture et d'identité. Ils perturbent les stéréotypes et favorisent une compréhension plus nuancée de la culture.

5. **Adaptation culturelle et innovation :** Les enseignants de langues dans le troisième espace s'engagent souvent dans des pratiques pédagogiques innovantes. Ils adaptent les méthodes d'enseignement traditionnelles pour tenir compte de la diversité culturelle de leurs élèves, favorisant ainsi un environnement d'apprentissage dynamique et inclusif.

6. **Sensibilité culturelle et inclusivité :** La perspective du troisième espace encourage les enseignants de langues à être sensibles à la culture et inclusifs. Ils reconnaissent et valorisent les origines culturelles diverses de leurs élèves, créant un environnement de classe où les différentes perspectives culturelles sont respectées.

7. **Communication transculturelle :** Les enseignants de langues dans le troisième espace facilitent la communication transculturelle. Ils comblent les clivages

culturels, permettant aux élèves de s'engager et d'apprécier à la fois la langue et la culture cibles et leur propre héritage culturel.

8. **Affirmation de l'identité :** Pour les enseignants de langues, le troisième espace peut être un lieu d'affirmation de l'identité. Il leur permet de célébrer et de partager des aspects de leur propre identité culturelle tout en embrassant la diversité culturelle de leurs élèves.

9. **Réflexion critique :** La théorie de Bhabha encourage la réflexion critique sur l'identité culturelle. Les enseignants de langues peuvent s'engager dans une auto-réflexion pour mieux comprendre comment leur contexte culturel influence leur enseignement et comment ils naviguent dans le troisième espace.

10. **Complexité et ambiguïté :** Le troisième espace est caractérisé par la complexité et l'ambiguïté, et les enseignants de langues embrassent cette complexité lorsqu'ils naviguent dans l'identité culturelle. Ils reconnaissent que la culture n'est pas monolithique mais une construction dynamique et multiforme.

La théorie du tiers-espace de Homi K. Bhabha offre une perspective précieuse à travers laquelle comprendre l'identité culturelle des enseignants de langues, en particulier dans les contextes éducatifs multiculturels. Elle met en évidence la nature dynamique et hybride de leur identité culturelle, la négociation des frontières culturelles et la promotion de l'inclusion et de la sensibilité culturelle dans l'enseignement des langues. Les enseignants de langues opérant dans le troisième espace contribuent à la création d'un paysage éducatif culturel plus enrichi et interconnecté.

Interprétation

L'analyse critique des facteurs qui influencent l'identité culturelle des enseignants de français dans les écoles du Central Board of Secondary Education (CBSE) a révélé un parcours complexe et multiforme que ces éducateurs entreprennent dans le paysage éducatif diversifié et multiculturel de l'Inde. Alors qu'ils naviguent dans leur rôle de vecteurs de la langue et de la culture françaises dans un contexte étranger, ces enseignants sont constamment façonnés par un réseau de facteurs internes et externes qui influencent leur sens de soi et leur identité culturelle. L'un des aspects les plus profonds de cette analyse est la reconnaissance de la nature dynamique de l'identité culturelle. Les enseignants de français dans les écoles du CBSE se trouvent dans un état constant d'adaptation et de négociation. Ils ne sont pas simplement des représentants de leur culture française natale, mais ils incarnent plutôt une identité culturelle hybride qui émerge de l'interaction de leurs origines, de leurs compétences linguistiques, de leur formation, de leurs expériences d'enseignement et de leurs interactions avec les élèves et les communautés.

La maîtrise de la langue est au cœur de leur identité culturelle. La maîtrise de la langue française n'est pas seulement un outil de communication mais un reflet de leur lien avec la riche mosaïque de la culture française. C'est par la langue qu'ils transmettent aux élèves les nuances, les subtilités et les nuances de leur culture. Pourtant, ils font également preuve d'adaptabilité linguistique, en embrassant la diversité linguistique de leurs élèves et le contexte multiculturel indien. Le parcours scolaire et les expériences professionnelles des enseignants de français contribuent de manière significative à leur identité culturelle. Ceux

qui sont diplômés en littérature française ou en études culturelles peuvent apporter une compréhension plus approfondie des subtilités culturelles à leur enseignement, enrichissant ainsi l'expérience éducative. Les enseignants chevronnés, qui ont surmonté les défis et les triomphes de l'enseignement du français en Inde au fil du temps, ont développé des stratégies uniques qui intègrent les coutumes et les traditions locales, façonnant davantage leur identité. Les interactions avec les élèves, les collègues et les communautés jouent un rôle essentiel dans la façon dont les enseignants de français se perçoivent dans le tissu culturel de leurs écoles. La capacité de comprendre et d'apprécier les origines diverses de leurs élèves favorise un sentiment de sensibilité culturelle et d'inclusion, ce qui est essentiel pour un enseignement efficace des langues.

L'adaptation culturelle des enseignants de français en Inde est un processus continu et transformateur. Ils doivent trouver un équilibre délicat entre la préservation de leur identité culturelle française et l'adaptation au contexte indien local. Ce processus comprend l'adoption de coutumes locales, la célébration de fêtes indiennes et un profond engagement envers la culture indienne aux multiples facettes. Ce faisant, ils incarnent le concept de « troisième espace » de Homi K. Bhabha, où leur identité culturelle est constamment négociée et enrichie par la fusion des cultures. En tant qu'éducateurs, les enseignants de français jouent également un rôle essentiel dans la formation de l'identité culturelle de leurs élèves. Par leurs choix pédagogiques et l'intégration de contenus culturels, ils facilitent la compréhension du monde francophone et de la diversité culturelle en Inde. Ce faisant, ils contribuent au développement d'individus informés culturellement et conscients du monde.

Conclusion

L'analyse critique des facteurs qui influencent l'identité culturelle des enseignants de français dans les écoles CBSE met en lumière un fascinant parcours d'adaptation, de négociation et d'enrichissement. Ces éducateurs ne sont pas seulement des professeurs de langues ; ils sont des ambassadeurs culturels qui naviguent à l'intersection des cultures, embrassent la diversité linguistique et favorisent la compréhension interculturelle. Leur position unique dans le paysage éducatif multiculturel indien souligne l'importance de reconnaître le dynamisme de l'identité culturelle et le potentiel d'enrichissement culturel par l'éducation. Alors qu'ils continuent d'inspirer l'amour de la langue et de la culture françaises à leurs élèves, ils témoignent eux-mêmes de la nature en constante évolution de l'identité culturelle dans notre monde interconnecté.

Bibliography

1. Bhabha, H. (1994). The location of culture. London: Routledge.
2. Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. Richardson (Ed.), Handbook of theory and research for the sociology of education (pp. 241-258). Greenwood.
3. Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. Stanford Law Review, 43(6), 1241-1299.
4. Freire, P. (1970). Pedagogy of the oppressed. Herder and Herder.

5. Kimberlé, C. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. University of Chicago Legal Forum, 1989(1), 139-167.

6. Tajfel, H., & Turner, J. C. (1986). The social identity theory of intergroup behavior. In S. Worchel & W.G. Austin (Eds.), Psychology of intergroup relations (pp. 7-24). Nelson-Hall.

7. Vygotsky, L. (1978). Mind in Society. Harvard University Press.

8. Ward, C., Bochner, S., & Furnham, A. (2001). The psychology of culture shock. Routledge.

9. Zhang, L.J. (2009). Cultural identity and language learning. In E. Hinkel (Ed.), Handbook of research in second language teaching and learning (pp. 283-302). Routledge.

L'Importance de l'enseignement du Français Langue Étrangère (FLE) par les outils d'Intelligence Artificielle dans le contexte indien sujourd'hui

Nishtha Sharma

L'Importance de l'enseignement du Français Langue Étrangère (FLE) par les outils d'Intelligence Artificielle dans le contexte Indien Aujourd'hui.

Mots-clés: Enseignement, apprentissage, intelligence artificielle, ressources, formation, éducation, autonomie.

Introduction

L'enseignement des langues étrangères, et en particulier du français, connaît une transformation radicale avec l'intégration des technologies modernes, notamment les outils d'intelligence artificielle (IA). Dans un pays aussi vaste et diversifié que l'Inde, où l'apprentissage du français gagne en popularité, il devient crucial d'examiner comment ces technologies peuvent améliorer l'efficacité de l'enseignement du français comme langue étrangère (FLE). Aujourd'hui, dans un monde de plus en plus globalisé, l'importance d'utiliser des outils d'IA pour l'enseignement du FLE en Inde ne peut être sous-estimée. Cet article explore pourquoi il est impératif d'intégrer l'IA dans l'enseignement du FLE en Inde, et comment cela peut transformer l'expérience d'apprentissage pour les étudiants.

Contexte de l'Enseignement du Français en Inde

L'Inde, un pays multilingue avec une riche diversité culturelle, a vu une augmentation de l'intérêt pour l'apprentissage du français au cours des dernières décennies. Plusieurs facteurs expliquent cette tendance : l'importance croissante des relations commerciales entre la France et l'Inde, la présence de nombreuses entreprises françaises en Inde, et l'attrait du français en tant que langue de la culture, des arts et de la diplomatie. Cependant, l'enseignement du français en Inde est confronté à plusieurs défis, notamment le manque de professeurs qualifiés, les disparités régionales dans l'accès à une éducation de qualité, et la nécessité d'adapter l'enseignement à un public hétérogène.

Dans ce contexte, les outils d'IA peuvent jouer un rôle déterminant en comblant ces lacunes. Ils offrent des solutions innovantes pour personnaliser l'apprentissage, améliorer l'accès aux ressources éducatives, et former les enseignants pour qu'ils répondent aux besoins spécifiques des apprenants indiens.

L'Impact des outils d'IA sur l'enseignement du FLE

Personnalisation de l'apprentissage

L'un des avantages majeurs des outils d'IA dans l'enseignement du FLE est leur capacité à personnaliser l'expérience d'apprentissage. Les systèmes d'IA peuvent analyser les

forces et les faiblesses des apprenants et adapter le contenu en conséquence. Par exemple, une plateforme d'apprentissage en ligne utilisant l'IA peut identifier qu'un élève a des difficultés avec la conjugaison des verbes irréguliers en français et proposer des exercices supplémentaires ciblés sur cette compétence.

Dans le contexte indien, où les niveaux de compétence en langue peuvent varier considérablement d'un élève à l'autre, la personnalisation de l'apprentissage est particulièrement bénéfique. Les étudiants peuvent progresser à leur propre rythme, recevoir des feedbacks instantanés, et se concentrer sur les domaines qui nécessitent le plus d'attention.

Amélioration de l'sccès aux ressources éducatives

En Inde, l'accès aux ressources éducatives de qualité peut être un défi, surtout dans les régions rurales ou dans les zones où l'enseignement du français n'est pas bien établi. Les outils d'IA, tels que les applications de traduction automatique, les dictionnaires en ligne, et les tuteurs virtuels, peuvent démocratiser l'accès à ces ressources.

Par exemple, des applications comme Duolingo ou Babbel, qui intègrent l'IA, offrent aux apprenants un accès facile à des leçons de français, quel que soit leur emplacement géographique. De plus, ces outils peuvent fonctionner hors ligne, ce qui est un avantage considérable dans les régions où l'accès à Internet est limité.

Formation des enseignants

Un autre aspect crucial de l'intégration de l'IA dans l'enseignement du FLE en Inde est la formation des enseignants. Les enseignants peuvent utiliser des outils d'IA pour améliorer leur propre compréhension de la langue et des méthodes d'enseignement modernes. Par exemple, les outils d'analyse de données peuvent aider les enseignants à suivre les progrès de leurs élèves et à ajuster leurs stratégies pédagogiques en conséquence.

En outre, des plateformes de formation en ligne utilisant l'IA peuvent offrir aux enseignants des modules de formation continue, leur permettant de se tenir au courant des dernières innovations pédagogiques et de perfectionner leurs compétences.

Facilitation de l'apprentissage autonome

L'apprentissage autonome est un aspect essentiel de l'acquisition d'une nouvelle langue, et les outils d'IA peuvent grandement faciliter ce processus. En Inde, où les étudiants peuvent ne pas avoir un accès régulier à un enseignant de français, les applications d'IA peuvent servir de tuteurs virtuels, disponibles à tout moment pour aider les étudiants à pratiquer la langue.

Des chatbots éducatifs, par exemple, peuvent simuler des conversations en français, permettant aux étudiants de pratiquer leurs compétences orales dans un environnement sans stress. De plus, ces outils peuvent fournir des corrections et des suggestions en temps réel, aidant les étudiants à apprendre de leurs erreurs et à améliorer leur maîtrise de la langue.

Surmonter les obstacles linguistiques et culturels

L'Inde étant un pays multilingue avec de nombreuses langues régionales, l'apprentissage du français peut parfois être perçu comme une tâche ardue pour les étudiants. Cependant, les outils d'IA peuvent aider à surmonter ces obstacles en offrant des traductions automatiques précises et en contextualisant les leçons de manière à les rendre plus pertinentes pour les apprenants indiens.

Par exemple, un outil d'IA pourrait adapter une leçon de français en fonction de la langue maternelle de l'étudiant, en fournissant des explications et des exemples dans cette langue pour faciliter la compréhension. Cela est particulièrement utile dans un pays où l'anglais est souvent une langue de transition entre les langues régionales et le français.

Pourquoi Il est important aujourd'hui d'Intégrer l'IA dans l'enseignement du FLE en Inde

L'importance de l'intégration de l'IA dans l'enseignement du FLE en Inde aujourd'hui est liée aux défis contemporains de l'éducation, à l'évolution rapide de la technologie, et à la nécessité de préparer les étudiants à un monde globalisé. L'IA offre des solutions pour surmonter les limitations des méthodes d'enseignement traditionnelles et pour répondre aux besoins d'une population étudiante diversifiée. En utilisant l'IA, l'enseignement du français en Inde peut devenir plus accessible, efficace, et adapté aux réalités modernes, tout en préparant les étudiants à interagir dans un environnement international où le français reste une langue de grande importance.

Études de cas et Expériences réussies

Plusieurs initiatives en Inde ont déjà commencé à intégrer des outils d'IA dans l'enseignement des langues étrangères, y compris le français. Par exemple, certaines écoles internationales utilisent des plateformes d'apprentissage en ligne qui adaptent les leçons en fonction des progrès de chaque élève. Ces outils ont permis non seulement d'améliorer les résultats des étudiants, mais aussi de rendre l'apprentissage plus engageant et interactif.

De plus, des universités indiennes collaborent avec des entreprises technologiques pour développer des programmes de formation en français qui intègrent l'IA, rendant ainsi l'apprentissage du français plus accessible à un plus grand nombre d'étudiants.

Conclusion

L'intégration de l'IA dans l'enseignement du FLE en Inde est non seulement une opportunité mais une nécessité. Elle permet de surmonter les défis traditionnels de l'enseignement des langues, d'améliorer l'accès aux ressources, de personnaliser l'apprentissage, et de préparer les étudiants à un monde de plus en plus connecté. À mesure que la technologie continue d'évoluer, il est crucial que les éducateurs et les institutions en Inde adoptent ces outils pour offrir une éducation linguistique de haute qualité, adaptée aux besoins de la société moderne.

Bibliographie

1. Dupuis, M., & Léger, S. (2023). *L'intelligence artificielle et l'enseignement des langues*. Presses Universitaires de France.
2. Sharma, R. (2022). *L'éducation en Inde: Défis et opportunités*. Oxford University Press.
3. Bouchard, J. (2021). *Les nouvelles technologies dans l'enseignement du FLE*. Hachette Éducation.
4. Kumar, P. (2020). *L'intégration des technologies numériques dans l'éducation en Inde*. Cambridge University Press.

Shekhawati : Paradis des fresques et des peintures murales

Dhiren Paliwal

Résumé

Shekhawati, une région du Rajasthan, célèbre pour ses *havelis* richement ornés, présente un patrimoine artistique éblouissant qui remonte à plusieurs siècles. Les murs des *havelis* sont des toiles vivantes, illustrant des scènes mythologiques, des portraits, et des motifs floraux élaborés. Cette profusion artistique témoigne de l'opulence passée de la région et de la créativité de ses artistes. Shekhawati est de ce fait devenue une destination incontournable pour les amateurs d'art, offrant une plongée immersive dans l'héritage artistique et culturel du Rajasthan. Les fresques, représentant l'identité culturelle riche de la région, sont malheureusement confrontées à une disparition progressive. Cette menace souligne l'importance cruciale de la préservation du patrimoine artistique de Shekhawati. L'article met en lumière la nécessité d'actions urgentes pour sauvegarder ces œuvres d'art uniques, soulignant leur rôle essentiel dans la préservation de l'histoire et de la culture locale.

Mots-clés: Rajasthan, Shekhawati, Nawalgarh, *havelis*, art des fresques, peintures murales, restauration.

Le présent article vise à retracer les origines de l'art des fresques à Shekhawati, au Rajasthan, sa popularité suivie d'une période de déclin. En absence d'entretien et de restauration adéquats, il est regrettable que les fresques de Shekhawati disparaissent progressivement, ce qui constitue une forte menace pour son identité culturelle. Néanmoins, la conversion des *havelis* (demeures décorées de fresques) dans les musées (par exemple, le musée Dr. Ramnath A. Podar Haveli à Nawalgarh) semble être une étape prometteuse pour assurer le riche patrimoine de la région.

Shekhawati et Son Aspect Historique

La région semi-déserte de Shekhawati est une région colorée ayant une histoire fascinante. La galerie d'art en plein air telle qu'elle s'appelle populairement est célèbre pour sa pléthore de magnifiques *havelis* aux fresques peintes construits par de riches marchands de la région. Les *havelis* reflètent la riche tradition artistique de cette région ainsi que le style architectural unique. La richesse des peintures murales complexes et finement exécutées dans des centaines d'*havelis*, de temples, de cénotaphes, de puits et de forts ornent la région de Shekhawati.

Auparavant une partie de l'ancien état de Jaipur, Shekhawati comprend actuellement les districts de Jhunjhunu et de Sikar. Les villes principales de cette région sont Fatehpur, Mandawa, Nawalgarh, Ramgarh, Bissau, Dundlod, Alsisar, etc. Chaque ville a au moins quelques *havelis* survivants. Au cours des années dernières, on a aussi transformé certains forts, châteaux et *havelis* en hôtels et musées patrimoniaux.

Initialement, la région de Shekhawati avait un aspect monochromatique, comme c'est un cas régulier de toute région rajasthanaise, mais avec un développement historique et social ultérieur, elle s'est développée dans une profusion colorée de l'art depuis près de 2 siècles (du milieu du 18ème au 20ème, c'est-à-dire de 1750 à 1930).

À la fin du 14ème siècle, Mokal Singh, dirigeant d'une petite principauté, a été béni par un *Fakir* sous le nom de Sheikh Burhan et en conséquence, un garçon est né chez Mokal Singh. Ce dernier a donc nommé son fils Shekha en l'honneur du *Fakir*. D'où l'origine du mot Shekhawati qui signifie littéralement – le jardin du clan Shekha (une section de la famille Kachhwaha de Jaipur) et tire son nom de son fondateur Rao Shekha (1433 AD - 1488 AD).

Avec la chute de l'Empire moghol après la mort d'Aurangzeb, les chefs de cette région se sont installés dans la vaste zone autour des routes de la caravane provenant des régions du Gujarat. Les petits royaumes, particulièrement régis par les descendants de Sardul Singh, ont accumulés beaucoup d'argent et de butin en imposant des droits sur les marchandises transportées à travers leurs territoires vers le nord de l'Inde depuis les ports de Gujarat. Les taxes imposées étaient inférieures par rapport aux prélèvements perçus par les États du Rajpoutana de l'autre côté. Cela a incité les marchands à voyager via Shekhawati et a donné lieu à l'augmentation du nombre de castes commerciales qui s'établissaient ici.

Avec la montée de la Compagnie des Indes orientales britanniques, ces anciennes routes traditionnelles de transit ont commencé à diminuer en raison de nouveaux ports britanniques à Bombay (Mumbai) et à Calcutta (Kolkata). D'ailleurs, la pression croissante des Britanniques a entraîné une migration à grande échelle de ces castes commerciales à de nouveaux centres d'affaires à venir au long des ports du Gange. Vers la fin du 19ème siècle, le pouvoir des Rajpoutes a diminué et la communauté commerciale connue comme marwari s'est trouvée en position dominante.

Fresques et Peintures Murales : Historique et Développement

La fabrication de fresques est un art ancien datant de plusieurs siècles en Inde. Sans existence antérieure d'une école de peinture distincte à Shekhawati, les fresques ont soudainement épanoui et fleuri pendant quelques 200 ans sous le patronage généreux de la communauté marwari.

Les rois moghols ont fait des peintures murales à la mode en Inde. Leurs idéologies religieuses leur interdisaient d'avoir l'homme ou l'animal comme motif ; on ne leur permettait d'avoir que des motifs floraux et abstraits. Dans une certaine mesure cela posait toujours comme un obstacle pour des artistes lorsqu'ils peignaient les peintures.

La peinture murale à Shekhawati n'a prospéré qu'après la diminution du pouvoir moghol. Fortement influencés par leurs homologues moghols, les premiers chefs rajpoutes (*Thakurs*) de Shekhawati ont imité le style de la cour moghole et ont fait peindre leurs maisons en fresques. La gamme de couleurs était principalement limitée au rouge et au bleu et les fresques artistiques avaient des motifs floraux et des motifs géométriques. Ils ont également commandé de grands portraits d'eux-mêmes avec des chevaux et des armoiries sur leurs résidences. Outre les dirigeants rajpoutes, la communauté marwari de cette région n'était pas loin de faire peindre leurs *havelis* aux fresques.

La peinture à la fresque nécessitait une expertise technique. Des artistes spécialement formés, connus sous le nom de *chiteras*, étaient ainsi engagés à concevoir les détails fins et élaborés. Ils appartenaient à la caste des *kumhars* (potiers). Ils étaient également appelés *chejaras* (maçons) puisqu'ils travaillaient à la fois comme peintres et constructeurs.

Les peintures ont été représentées dans une brillante forme d'art bidimensionnelle. Les *chejaras* n'utilisaient que des couleurs naturelles pour leur art, comme le *kajal* (noir de suie) pour le noir, le *safeda* (chaux) pour le blanc, le *neel* (indigo) pour le bleu, le *geru* (poudre de pierre rouge) pour le rouge, le *kesar* (safran) pour l'orange, le *pevri* (argile jaune) pour l'ocre jaune, les sédiments riches en fer pour le vert et ainsi de suite. Mélangées avec l'eau de chaux et plâtre, ces couleurs éclatantes restaient résistantes à toute condition climatique et duraient aussi longues que la vie du bâtiment. De plus, d'autres agents tels que la gomme et la graisse de chameau ont également été utilisés, ce qui assurait davantage la perpétuité de cet art.

Les peintures à fresques de Shekhawati sont uniques en elles-mêmes. Les *havelis*, peints principalement au bleu, au marron, au jaune, au vert et à l'indigo, reflètent des sujets intéressants qui ornent leurs murs.

Haveli et Les Thèmes Des Fresques

Construit autour de deux cours (assurant la protection contre la chaleur des étés longs et difficiles) - un pour l'usage général, et l'autre pour les femmes (pour assurer leur sécurité et leur intimité), un *haveli* à Shekhawati se caractérisait par une grande entrée de porte en bois. La porte principale menait à une porte plus petite pour l'accès aux cours. On jugeait la grandeur du *haveli* par le nombre d'étages et de cours. La réussite économique et financière de la communauté marwari a donné naissance à des habitations plus palatiales prodiguées à la décoration. Le *baithak* (salle de réception réservée aux hommes) était le plus impressionnant et avait des matelas et des traversins pour s'asseoir sur le sol pour les invités.

Outre les maisons et les *havelis*, les temples, les lieux de rassemblements sociaux communs et même les puits étaient richement décorés de peintures murales et la gamme des sujets était très large.

Le travail autour de la porte principale et des cours des *havelis* utilisaient des sujets de grandes épopées de *Ramayana* et de *Mahabharata*, des légendes et des contes religieux. La présentation la plus populaire était les scènes de *Ras Lila* représentées dans les plafonds circulaires au-dessous des dômes. D'autres thèmes populaires comprenaient les fables de la mythologie hindoue transmettant des messages moraux, des processions élaborées de mariage de dieux, des véhicules de dieux, le Seigneur Krishan volant les vêtements des *Gopis*, le dieu singe, Hanuman, et son armée aidant le Seigneur Rama et son frère à traverser la mer en route pour arriver à Lanka afin de combattre le démon, le roi Ravana et le Seigneur Vishnu couché sur un serpent, etc.

Les contes de vaillance ainsi que les scènes de grandes batailles étaient les sujets particulièrement marqués dans les châteaux et les cénotaphes des chefs féodaux. Les anciens portraits de famille des descendants de Rao Shekha, le fondateur de Shekhawati, ornaient les murs des châteaux et des palais.

Parmi d'autres représentations charmantes comprenaient des images monumentales d'éléphants, de chevaux, de chameaux et de paons sur les murs extérieurs, la légende de *Dhola Maru* - les amoureux célèbres du Rajpoutana, les femmes regardant à travers les fenêtres, les processions cérémonielles, les femmes sur les balançoires, les soldats portant un palanquin, les nobles engagés dans les loisirs, l'homme avec une grande moustache attachant un turban et admirant lui-même dans un miroir, l'homme labourant le terrain et les gens qui font un tour sur une grande roue.

Épanouissement et popularité de l'art au cours des siècles

Le travail du 18ème siècle était simple et symétrique et était fait en pigments naturels. Les artistes dépendaient fortement des sujets indiens traditionnels. Il s'agissait de scènes mythologiques des épopées, en particulier celles de Seigneur Krishan, des animaux et des plantes, des portraits de famille et des aperçus de la vie quotidienne des hommes et des femmes ainsi que des rois shekhawats.

Mais les choses ont changé progressivement avec l'arrivée des Britanniques (1757) qui ont introduit leur propre mode d'expression artistique. Les tableaux ont ainsi commencé à être un mélange des styles indiens et anglais.

La première moitié du 19ème siècle (1830) était encore largement basé+e sur les thèmes mythologiques, représentant les légendes locales, les animaux, les portraits, les scènes de chasse et de lutte et les activités de la vie quotidienne.

La deuxième moitié du 19ème siècle (1850-1899) a cependant vu l'apparition de nouveaux motifs, résultat de l'influence croissante du régime britannique sur la culture indienne et ses célébrations ostentatoires. Au mieux, les peintures murales étaient une fusion fine du vaste répertoire des motifs « traditionnels » existants et des éléments « modernes » apportés par les Britanniques.

Or, les voitures ont remplacé les éléphants et les miniatures indiennes traditionnelles, mêlées au naturalisme des peintures occidentales, s'efforçaient de produire des résultats hybrides intéressants. Les thèmes mythologiques représentant des dieux, des lithographies et des photographies, des trains, des avions, des voitures, des ballons, des téléphones, des monarques britanniques, des hommes anglais dans des tenues de chasse, des juges en robes, des femmes en saris assises devant des gramophones et des portraits de propriétaires des *havelis* habillés formellement ont été peints partout dans les murs.

À l'aube du 20ème siècle, la scène murale avait considérablement changé. L'influence britannique continue et forte et l'impact de la nouvelle technologie étaient toujours cependant clairement perceptibles. Les peintres se sont inspirés des images en se servant de ce qu'elles regardaient autour d'eux. Ils prenaient plaisir à dessiner pratiquement tous les thèmes du milieu social, aristocratique, politique, artistique et culturel. En outre, les artistes qui n'avaient jamais vu un objet ou un dispositif mécanique, mais seulement entendu parler d'eux, utilisaient son imagination pour dessiner des sujets amusants.

La photographie, qui a été introduite en Inde en 1840, a également joué un rôle majeur dans l'inspiration des peintres pour s'en inspirer librement. Ils ont repris l'aspect tridimensionnel par l'utilisation de l'ombre dans leur travail.

La première moitié du 20ème siècle a également vu la croissance de la nouvelle technique de peinture appelée – l'oléographie. Par cette forme d'art, une peinture à l'huile a été produite par une série d'impressions (chacune ayant une couleur différente) de pierre ou de plaques métalliques (le processus lithographique). Le produit fini ressemblait à celui d'une peinture à l'huile sur toile.

Dans le cas des couleurs aussi, les colorants naturels ont commencé à être remplacés par des produits chimiques importés d'Allemagne et d'Angleterre. Un travail beaucoup plus fin était possible car ces peintures étaient destinées à être utilisées sur le plâtre sec (contrairement aux anciennes qui devaient être appliquées sur le plâtre humide). Cette fusion de styles a donné naissance à l'école d'art la plus unique de Shekhawati. Les murs des *havelis* et d'autres édifices de la région en sont la preuve.

La fin du premier quart du 20ème siècle a cependant marqué la dégénérescence rapide ainsi qu'une fin brusque de l'art de la fresque en raison de la forte influence européenne sur la culture indienne, des derniers développements technologiques du siècle et de la migration rapide des riches commerçants de la région.

Nawalgarh et le musée Dr. Ramnath A. Podar Haveli

La ville de Nawalgarh a été fondée en 1737 par Thakur Nawal Singh, le successeur de Rao Shekhaji et doit immensément à la famille Podar et à leurs descendants pour la croissance socio-économique de la région tout au long du 20ème siècle jusqu'à maintenant. Bien que toute la région de Shekhawati soit une maison à des *havelis* magnifiques parsemée de riches fresques, c'est particulièrement Nawalgarh et Mandawa qui ont réussi à préserver les *havelis* peints.

Il y a de nombreux *havelis* à Nawalgarh. Parmi ceux-ci figurent le complexe *Aath* (huit) *Haveli*, Jodhraj Patodia Haveli, Bansidhar Bhagat Haveli, Chokhani Haveli, l'Hôtel Roop Niwas Palace et Anandilal Podar Haveli. Le musée Dr. Ramnath A. Podar Haveli est l'un des meilleurs exemples de conversion de *haveli* aux fresques peintes dans un musée au cours des derniers temps et constitue une étape prometteuse pour garder l'art disparaissant intact pour les générations à venir.

Le philanthrope Anandilal Podar a construit le Podar haveli en 1902. Son petit-fils Kantikumar R. Podar l'a transformé en un musée et un centre d'art, de culture et de patrimoine et il a, enfin, nommé le musée en mémoire de son père, Ramnath A. Podar.

Le musée possède plusieurs galeries intéressantes, centrées sur la culture et la tradition rajasthanaises donnant un aperçu sur le style de vie, les instruments de musique, les festivals, les bijoux, les peintures miniatures, l'artisanat, les forts, les palais, les costumes de mariée, les œuvres d'art en pierre, en bois et en marbre, et des turbans.

Le musée représente toutes les caractéristiques du *haveli* – bâtiment à deux étages, grande plate-forme ouverte à l'extérieur de la porte d'entrée, porte principale avec sculpture sur bois, deux cours ouvertes et grands salons avec fenêtres pour une lumière appropriée et l'air.

La façade du musée avec tous les quatre murs des deux cours et le *baithak* principal sont entièrement recouvertes de fresques. Le plafond et les passages des portes sont également pleins de fresques.

Les fresques exposées dans le musée reflètent un large éventail de sujets. Ils dépeignent non seulement les dieux et les déesses ou les scènes de la mythologie indienne, mais aussi celles représentant la vie sociale et culturelle de l'Inde rurale prévalant à cette époque. Certaines des fresques décrivent aussi la tendance moderne qui s'est installée en Inde sous forme de nouveaux transports, des changements dans le code vestimentaire, etc., en accord avec la présence coloniale. Le travail illustré dans un style naïf a mélangé le réalisme occidental avec le style bidimensionnel des miniatures rajpoutanaises et l'école de peinture moghole. Ce style hybride qui a émergé à Shekhawati au début du siècle est devenu l'école de la Compagnie après l'influence de la Compagnie des Indes orientales.

Toutes les fresques (plus de 750 en nombre et datant de plus d'un siècle) au musée Podar Haveli ont été restaurées dans leur beauté originale en 1992 suite à l'ancien système d'utilisation de couleurs en pierres et légumes sous la supervision des experts du domaine. Chaque région du Rajasthan se caractérise par son style distinct dans les fresques, les peintures murales et les peintures miniatures. Cependant, les fresques de ce musée rivalisent avec toutes autres d'élégance et de perfection.

Les *chiteras* rajpoutanais pratiquaient la technique « Fresco Buono ». Dans cette méthode, seule une partie du mur était plâtrée à la fois avec trois couches d'argile très fine. Des croquis ont été faits sur les murs grattant les contours dans le plâtre humide avec un bâton aiguisé. Ils restaient ainsi sans décoloration presque tant que le bâtiment durait. On utilisait une gomme fabriquée à partir d'une plante locale ou d'un dérivé de graisse de chameau comme agent de liaison crucial dans cet art.

Conclusion

En guise de conclusion, l'abandon à grande échelle de la région a permis la profanation des peintures murales et le manque de maintenance porte sur un patrimoine unique. La plupart des propriétaires, tous appartenant à la communauté marwari, se sont installés hors du Rajasthan ou de l'Inde en raison de la nature de leurs entreprises. Ainsi, beaucoup de *havelis* sont soit verrouillés soit occupés par un gardien.

En l'absence de préservation et de restauration de ces édifices élégants, de nombreux *havelis* s'effondrent progressivement et avec très peu d'attention ou une négligence complète, le riche patrimoine artistique et culturel de la région fait face à une menace constante pour son existence. Si des mesures efficaces ne sont pas prises par le gouvernement, les ONG et / ou les gens, la région de Shekhawati ne restera plus un paradis des fresques et des peintures murales dans le monde.

La disparition des deux, des couleurs vives et les détails exquis des fresques, s'ajouteront davantage ainsi à la palette vierge ou monochromatique de l'environnement désertique.

Références

1. COOPER, Ilay, *The Painted Towns of Shekhawati*, Prakash Books, New Delhi, 2009.

2. ----------, *Shekhawati: Havelis of Merchant Princes* edited by Abha Narain Lamabah, Marg Publications, New Delhi, 2013.

3. ----------, *Exploring Painted Shekhawati*, Niyogi Books, New Delhi, 2014.

4. ----------, *Les villes peintes du Shekhawati*, Prakash Books, New Delhi, 2018.

4. HOOJA, Rima, *A History of Rajasthan*, Rupa, 2006.

5. WACZIARG, Francis and Aman Nath, *Rajasthan: The Painted Walls of Shekavati*, BLA Publishing, Surrey, 1982

6. https://sudhagee.com/2015/06/12/the-painted-towns-of-shekhawati-past-and-present/, consulté le 5 janvier 2024.

7. https://asianartnewspaper.com/painted-havelis-of-shekhawati-india/, consulté le 12 janvier 2024.

8. https://www.researchgate.net/publication/335639551_Dr_Ramnath_A_Poddar_Haveli_Museum_Nawalgarh, consulté le 19 janvier 2024.

Voix Étouffées, Silences Révélateurs : La Réappropriation de la Parole Féminine dans les Nouvelles Algériennes des années 1990

Raveena Dhingra

Résumé

Les nouvelles écrites par des femmes algériennes dans les années 1990 se déroulent dans un contexte de violence extrême, marqué par la guerre civile et la terreur islamiste. Le silence y apparaît comme un thème central et une stratégie narrative complexe, reflétant les formes de répression imposées aux femmes par les normes patriarcales. Cet article explore comment, en réinvestissant le silence, les protagonistes des œuvres de Leïla Sebbar, Maïssa Bey et Zineb Ali-Benali, créent un contre-discours face à l'oppression, affirmant ainsi leur identité et défiant les attentes sociales et les structures de pouvoir. Que ce soit par le biais de la lutte, de l'expression artistique, ou du silence, les femmes algériennes s'affirment comme des acteurs essentiels de leur narration, défiant ainsi les discours dominants et revendiquant leur place dans la société. Par conséquent, cet article invite à reconsidérer le rôle de la voix et du silence dans la lutte pour l'émancipation des femmes, en mettant en avant leur potentiel à inspirer un changement radical au sein des structures sociétales oppressives.

Mot-clés : Littérature Algérienne, Écriture Féminine, Silence, Résistance, Nouvelles.

Introduction

Le silence et la voix des femmes reste un sujet central dans la critique féministe arabe. Dans le cadre du discours féministe, les mots « parole » et « silence » sont des métaphores puissantes qui représentent les différentes façons dont les femmes sont privées du droit ou de la possibilité de s'exprimer librement. Étant donné que ces termes sont souvent utilisés de manière figurée dans le contexte de l'écriture des femmes, cela peut poser des problèmes à repérer des situations exactes où la « parole » et le « silence » sont employés dans une manière implicite. Disant que les femmes sont « silencieuses » ou « réduites au silence » ne signifie pas qu'elles sont littéralement silencieuses en permanence, ni qu'elles manquent de la capacité d'utiliser le langage. Deborah Cameron éclaire ce phénomène de silence en soulignant que les voix des femmes ne sont pas intrinsèquement silencieuses, mais qu'elles ont été activement réduites au silence (3). Nous remarquons qu'il existe des d'activités linguistiques plus souvent associées aux femmes qu'aux hommes – comme le commérage, la tenue de journaux intimes, et la rédaction des correspondances ou des cartes à des membres de la famille, qui sont souvent liées aux femmes dans beaucoup de cultures. Cependant, cette association des femmes avec certains genres de communication révèle un problème plus profond. Ces genres sont souvent dévalorisés et, dans certains cas, comme le commérage, ils sont même méprisés. Ils tendent à être des usages privés du langage, confinés à la sphère domestique, au foyer, à la famille et à la communauté proche. En revanche, dans la sphère publique – et en particulier dans la culture officielle, qui inclut

la représentation de la société à travers les rituels, le savoir codifié et les arts créatifs – les formes de communication associées aux femmes ont peu de valeur (3).

Lorsque nous examinons les formes de langage les plus valorisées dans une société – comme les cérémonies religieuses, les discours politiques, le discours juridique, la science, la poésie – nous constatons que les femmes sont, pour la plupart du temps, absentes ou rendues silencieuses. Cette absence ne se résume pas simplement au fait que les femmes ne parlent pas; dans de nombreux cas, elles sont activement empêchées de parler, que ce soit par des interdictions explicites ou par les pressions plus subtiles des coutumes et des pratiques sociales. Même lorsque les femmes semblent avoir la possibilité de participer, les conditions dans lesquelles elles sont obligées de vivre souvent rendent ce choix difficile ou dangereux. Dans ce contexte, les autrices algériennes, en écrivant des histoires où les femmes expriment leurs désirs, leurs sentiments et leurs souhaits, offrent la voix à leurs sœurs algériennes. Selon Nkealah, en prenant recours à ces moyens, elles défient et subvertissent les normes établies au sein de leurs cultures (19).

Cet article analyse les stratégies des femmes pour rompre le silence et contester l'ordre établi. Il aborde leur lutte contre le système judiciaire, l'écoute de musique censurée comme résistance culturelle, et le silence subversif, où le silence devient une forme de protestation, montrant comment ces actions illustrent leur affirmation et leur émancipation face à l'oppression.

Combattre le système judiciaire et les lois injustes

Dans le milieu postcolonial d'Algérie, d'après Djerbal, les femmes sont devenues des cibles de la violence institutionnelle à travers un droit discriminatoire, Le Code de la Famille, qui a soutenu une violence conjugale massive (136). Cette réforme judicaire, adoptée en 1984, a dégradé les droits des femmes de façon significative.

> Le jeu de mots, hélas, est presque trop facile : ce Code, les Algériennes l'appellent le Code de l'Infamie. Il dispose qu'une femme, même majeure, ne peut se marier sans tuteur matrimonial. Autrement dit, selon la loi musulmane, une femme est une mineure à vie. (Minces 21)

Ainsi, nous constatons qu'en rendant le patriarche masculin le rôle de chef de famille, les femmes sont reléguées à un statut secondaire d'un mineur où son mari, ou un autre parent masculin, peut agir comme son gardien légal. De plus, les articles clés de cette règlementation illustrent les effets concrets des inégalités entre hommes et femmes pratiquées au quotidien.

> En 1984, le Code de la famille a, hélas, été promulgué. Au-delà de l'enregistrement légal de la répudiation et de la polygamie, son contenu a pour effet de faire des femmes des mineures à vie ... Comment être « citoyenne » lorsqu'on passe de la coupe de son père à celle de son mari. (Tahon 136)

Le code de la famille a permis les hommes de participer à la polygamie et d'avoir jusqu'aux quatre épouses ainsi que de répudier leur femme sans aucune explication. Donc, nous remarquons que par cette réforme judiciaire, inspiré par des lois religieuses islamiques (la chari'a), une loi patriarcale extrêmement régressive a été imposée sur les femmes. Zineb Ali-Benali, dans la première nouvelle du recueil *Passagères,* décrit le personnage principal, une avocate, en quête de lutter contre le système judiciaire de l'intérieur et de donner une voix aux femmes qui ont souffert des injustices associées aux articles du Code de la Famille.

Raconté en première personne, les lecteurs sont témoins de la fureur et l'incrédulité de la protagoniste quand cette loi est approuvée par le gouvernement :

> Je suis passée de l'étonnement, quand on a commencé à parler de la nouvelle loi, à la véhémence. À croire que l'étonnement est la réaction obligée des femmes. Nous sommes bêtes, tellement bêtes! Imaginer qu'ils allaient nous laisser une place, qu'ils allaient nous considérer comme… comme quoi au fait? (Ali-Benali 7)

La narratrice exprime que son étonnement initial à la nouveauté de la loi est remplacé par une émotion plus intense et engagée de la véhémence contre l'injustice sanctionné par la loi. Selon elle, l'étonnement est une réaction attendue, presque stéréotypique, des femmes quand elles sont dans une situation de confrontation et les attentes sociales les obligent de rester passives ou résignées. Elle utilise le mot « bêtes » pour montrer sa frustration et dérision contre les femmes qui restent naïves face à une situation qui devrait être mieux anticipée par elles. Elle parle des intentions des législateurs dans un ton ironique « Imaginer qu'ils allaient nous laisser une place » et remet en question la réalité des attentes concernant le traitement des femmes dans le système judiciaire. Elle critique la manière dont les femmes sont souvent laissées à l'écart des processus de décisions et des réformes judiciaires. Elle met en lumière un sentiment d'illusion gardé par les femmes en ce qui concerne les fausses promesses d'inclusion ou de reconnaissance faites par les partis politiques. Nous observons que, malgré les contraintes imposées aux femmes, la narratrice a un métier qui lui donne le pouvoir de naviguer dans le système juridique :

> J'ai un métier; je suis avocate; je connais la loi et je peux discuter avec le juge … Oui mon métier me permet de mener des poursuites contre ces hommes. Mon métier me donne du pouvoir. Il me protège. (Ali-Benali 10)

La narratrice affirme son identité professionnelle en tant qu'avocate ainsi que sa connaissance de la loi lui qui confère une autorité et une expertise juridique. Nous observons qu'elle possède la capacité de discuter avec le juge et ainsi, elle est intégrée dans le système judiciaire et capable de naviguer dans ses complexités. C'est son rôle professionnel qui lui permet non seulement de défendre des causes, mais aussi d'agir activement contre des comportements ou des actions répréhensibles des hommes, en utilisant le système légal comme un outil de justice. Son métier non seulement la « protège » mais aussi lui accorde du « pouvoir », c'est-à-dire, sa profession lui fournit une forme de sécurité, de statut et d'assurance contre des répercussions personnelles ainsi qu'une capacité d'action et d'influence dans le domaine judiciaire. Cependant, en dépit de pouvoir de discours qu'elle possède dans le système législatif, elle est consciente des conséquences néfastes de la loi sur les femmes et ressent son rôle dans le système comme une forme de participation à cette injustice :

> Mais comment faire? Comment faire avec toutes celles qui vont venir et à qui il faudra dire : tu es de la race des perdantes? Comment faire? Comment faire avec cette loi qui les punit parce qu'elles sont ce qu'elles sont? Je suis dans la machinerie. Mon rôle est de faire passer l'injustice. Je suis l'ennemie de toutes celles qui vont déplaire aux hommes. Je peux démissionner, mais je n'arrêterai rien. Je reste et j'applique une loi que je sais injuste… (Ali-Benali 11)

Ainsi, la narratrice exprime sa frustration, son inquiétude et son désespoir par rapport au système judiciaire qui cherche à marginaliser les femmes et les mettre dans une position défavorisée. Elle se voit comme un élément dans ce système (la « machinerie ») qui perpétue

l'injustice en tant que partie intégrante du processus judiciaire. Elle se sent coupable et une adversaire des femmes qui sont défavorisées soit par les hommes soit par la loi. Donc, nous remarquons un conflit interne de la protagoniste qui pense que ses actions peuvent nuire à ceux qu'elle cherche à protéger. Elle exprime un dilemme ou un conflit entre le désir de faire le bien selon sa conscience morale et la réalité de devoir appliquer une loi selon ses obligations professionnelles injustes. Bien qu'elle connaisse une possible défaite et qu'elle prévoit une lutte qui semble perdue d'avance, elle reste déterminée à continuer son engagement et à faire entendre sa voix :

> Ma maison est le dernier lieu où je peux parler ma langue et dire que cette loi est injuste. C'est mon bastion. C'est là que je reprends des forces pour continuer demain, comme si j'allais gagner alors que je vais perdre, j'ai déjà perdu. Mais je n'aurai pas baissé les bras. Je parle, je parle… (Ali-Benali 12)

À travers cette affirmation l'auteur illustre la résistance de la protagoniste contre une loi injuste. La « maison » devient un espace sécurisé de refuge et de soutien où elle peut s'exprimer librement sans contrainte ainsi qu'elle peut critiquer tout ce qu'elle considère discriminatoire et oppressif. Le terme « bastion » renvoie à un lieu de résistance ou de défense. La maison est donc vue comme un point de résistance contre l'abus des normes patriarcales qu'elle confronte à l'extérieur. Malgré la reconnaissance d'une probable défaite, « j'ai déjà perdu », ce lieu permet à la narratrice de retrouver des forces et de continuer à lutter, même si le succès semble improbable. Ainsi, nous observons la détermination persévérante de la protagoniste afin de continuer à se révolter contre le système. Elle finit par affirmer son engagement à ne pas abandonner, malgré les obstacles. La répétition de « je parle » souligne la persistance et la résilience de faire entendre sa voix, de ne pas abandonner et de dénoncer l'injustice contre les femmes.

Donc, nous découvrons qu'en dépit de l'agentivité et de devenir une partie du système judicaire, la narratrice n'est pas capable de changer les règles en faveur des femmes. Mais en essayant chaque jour de rendre justice en défendant les femmes accusées devant un tribunal, elle n'arrête pas de pourfendre les lois régressives. Elle se soulève contre l'ordre établi, transgressant les frontières hégémoniques et revendiquant inlassablement les droits des femmes, même si ces droits sont confinés aux limites imposées par le cadre juridique. Sa lutte incarne une résistance active contre le discours légal imposé, un engagement incontestable pour transformer un système qui, bien que rigide, reste pour elle un champ de bataille essentiel dans la quête d'émancipation.

Créer un contre-discours : La musique comme outil de résistance

Les années 1990 ont témoigné d'une répression sévère de la musique en Algérie, avec des salles de concert fermées, des festivals annulés, et des artistes réduits au silence ou forcés à quitter le pays pour éviter la violence. Malgré cela, la musique est restée un moyen de résistance culturelle et politique, continuant à vivre à travers des productions clandestines ou en exil, contribuant à la lutte pour la liberté d'expression. Nous observons que dans de nombreuses communautés algériennes, les femmes ont historiquement été exclues du discours public. La sphère domestique limitait souvent leur participation aux débats politiques, intellectuels ou sociaux. Les chansons, particulièrement chantées dans des contextes intimes ou communautaires, servaient de moyen de résistance contre ce silence imposé :

> Exclues du discours public qui est le monopole des hommes, ordinairement privées de divertissements, le plus souvent recluses dans des espaces clos où leur univers se réduit aux travaux domestiques et à l'éducation des enfants, les femmes subissent en continu un déficit de parole et d'écoute générateur de tensions. Certaines se créent alors, par le biais des chansons, un « ailleurs » où leur parole se libère, dissolvent pour un moment leurs angoisses. (Tabti-Kouidri)

Les femmes, reléguées à un rôle domestique, étaient souvent isolées des interactions publiques et du divertissement, ce qui contribuait à leur isolement. Leur quotidien était circonscrit à des tâches répétitives et sans grande valorisation sociale. Ce confinement physique et symbolique engendrait une forme de silence imposé où la parole féminine était soit ignorée, soit limitée aux sujets considérés comme appropriés dans le cadre domestique comme l'éducation des enfants et la gestion de la maison. Cela créait une tension interne, née de l'absence d'espaces où les femmes peuvent s'exprimer, se libérer de leurs émotions, et donner forme à leurs pensées. La parole est devenue alors une forme de résistance, car les femmes ne se contentaient pas de subir cette exclusion ; elles cherchaient des moyens de se réapproprier l'espace discursive, même dans la clandestinité.

> Les femmes chantent surtout pour s'exprimer, extérioriser enfin tout ce qui est enfoui en elles sous le poids des interdits religieux et de ceux qu'impose la tradition, et se débarrasser, du moins en partie, du fardeau des tabous du dire qu'elles subissent au quotidien. (Tabti-Kouidri)

Ainsi, le chant devient un exutoire, un moyen par lequel les femmes peuvent extérioriser ce qui est réprimé et opprimé dans leur quotidien par les interdits religieux et les normes traditionnelles. En chantant, elles se libèrent partiellement des tabous imposés sur la parole féminine, et revendiquent une forme de liberté et d'affirmation de soi. Prenons le cas de la nouvelle « La jeune fille au balcon » par Leïla Sebbar, la mère de la jeune protagoniste Mélissa est une femme aux idées radicales et elle avait activement participé à la révolution des années soixante. Chaque après-midi, les femmes s'installent dans le salon de sa maison pour coudre de nouveaux vêtements tout en écoutant de la musique à la radio ou sur des cassettes. Sebbar fait du salon un espace qui facilite du dialogue libre parmi les femmes. Elles écoutent de différents genres de musique comme le rock et le raï qui était une forme populaire de musique algérienne, interdite par les fondamentalistes :

> On entend le prince du raï love, Cheb Hasni, la chanteuse Chaba Fadela. Les femmes reprennent ensemble les refrains qu'elles connaissent par cœur, les petites filles apprennent avec leurs mères des chansons prohibées, des danses de mariage, elles taillent des vêtements pour leurs poupées. (Sebbar 51)

Ce passage met en lumière le rôle central de la musique dans la transmission culturelle et la résistance au sein des familles algériennes, en particulier pour les femmes. En écoutant Cheb Hasni et Chaba Fadela, icônes du raï, les femmes et les jeunes filles participent à la perpétuation d'une culture musicale interdite par les autorités fondamentalistes. Christa Jones remarque que le raï est devenu « la musique du peuple » et a été utilisé comme un mode de résistance et une expression de rébellion populaire contre la propagande fondamentaliste, la corruption gouvernementale et la violence islamiste pendant les années quatre-vingt-dix (476).

> Socialement permissives et parfois sexuellement audacieuses, les chansons de raï ont connu un immense succès parmi les jeunes générations en Algérie, au Maroc et dans la diaspora

> nord-africaine en Europe. Les dimensions subversives du raï résident dans son traitement de sujets traditionnellement tabous tels que l'alcool, la drogue et les relations amoureuses. En réalité, la subversion d'une chanson peut parfois résider simplement dans le fait qu'une femme chante sur des relations intimes et l'amour charnel devant un public masculin ou mixte. (Aadnani 22)

Dans la nouvelle, ces chansons prohibées sont transmises de mère en fille et deviennent un symbole de rébellion et de solidarité féminine. En apprenant les chansons et les danses de noce, les petites filles se relient à une forme de résistance subtile qui est marquée par l'expression de leur liberté à travers des traditions musicales. Ainsi, nous observons que Leïla Sebbar, à travers cette instance, illustre comment la musique a été censurée et considérée comme un symbole d'impureté selon les fondamentalistes, et comment elle est devenue un instrument d'expression démocratique de la rébellion contre le régime brutal et corrompu de l'hégémonie islamique. Jones affirme qu'elle a offert au peuple un exutoire émotionnel et un espace pour l'expression des désirs individuels (479). Donc, en chantant, les femmes utilisaient un langage codé de résistance, rendant leurs luttes audibles même lorsqu'on attendait à ce qu'elles se taisent. De cette manière, les chansons devenaient un moyen de protestation, permettant aux femmes de reprendre leur autonomie.

Dans la nouvelle « L'oracle » de Maïssa Bey, une ville algérienne est ravagée par la guerre et l'émergence d'un régime islamiste. Un oracle avertit les villageois de l'arrivée d'étrangers, dont l'influence entraîne chaos et violence. Les femmes deviennent les premières victimes de ce nouvel ordre, surveillées et soumises à des règles oppressives. Cependant, leur patience est finalement brisée lorsque les veuves sont contraintes à des mariages forcés. En réponse, des femmes de tous âges se rassemblent en ville pour protester, étalant leurs voiles et chantant, ce qui finit par choquer les hommes et restaurer l'espoir dans la communauté. Ici, il s'agit d'une allégorie claire du pouvoir unificateur et rédempteur de la poésie et de la littérature :

> Du milieu de la place s'éleva alors un chant, une voix douce et fragile, hésitante d'abord, puis de plus en plus ferme, comme pour s'élancer vers la nuit. Et l'on reconnut bientôt un air oublié depuis des lustres, un air lointain et familier, si tendre, si déchirant que le tumulte cessa de lui-même et que tous sentirent s'éveiller tout au fond d'eux une étrange palpitation venue du plus profond de leur mémoire. D'autres voix se joignirent à la première et le chœur des femmes se déploya jusqu'au ciel tout là-haut et se répercuta d'étoile en étoile. (Bey 169)

Ainsi, par cet instance, Bey évoque le rôle transformateur et subversif de la chanson quand c'est utilisé comme un outil de briser le silence par les femmes. Nous remarquons que la chanson commence d'une manière douce et fragile qui symbolise la vulnérabilité et l'intimité des voix féminines. Cette hésitation initiale reflète l'incertitude et la difficulté d'expression dans un contexte hostile alors que les hommes les regardent avec fureur. Cependant, la voix devient de plus en plus ferme, illustrant le processus de renforcement et de réaffirmation des femmes. La reconnaissance « d'un air oublié » qui est ancien et familier représente une connexion profonde avec le passé et les souvenirs collectifs des gens, c'est-à-dire, la situation paisible de la ville avant l'arrivée des fondamentalistes. La chanson, à la fois tendre et déchirant, a le pouvoir d'apaiser le chaos et de restaurer une harmonie parmi les habitants. Le tumulte cesse, signifiant que la chanson a un effet apaisant et purificateur sur l'atmosphère chaotique parce qu'elle agit comme un pont entre le passé et le présent, permettant aux hommes de retrouver une dimension perdue de leur identité et de leur mémoire collective. Au fur et à mesure, les autres femmes joignent à la première et l'union des voix féminines

en un chœur puissant amplifie le message du chant. En utilisant les expressions « jusqu'au ciel » et « d'étoile en étoile », Bey illustre l'élévation et l'extension de l'impact de la chanson et l'atteinte d'une dimension cosmique par la voix collective des femmes. « Longtemps les femmes chantèrent, et les hommes autour d'elles, retrouvant leur âme, s'oublièrent à les écouter. Et la nuit, somptueuse et douce, sur eux se referma. » (Bey 170). Nous percevons le fait que les hommes retrouvent leur âme en écoutant les femmes, suggère un processus de réconciliation interne et de prise de conscience. La musique et le chant des femmes jouent un rôle de catalyseur en ramenant les hommes à une compréhension plus profonde d'eux-mêmes, les détachant temporairement des conflits et de la violence qui les avaient envahis.

Par conséquence, la chanson des femmes, en transformant le désordre et le chaos en paix, montre le pouvoir subversif d'une expression artistique qui peut briser les silences imposés et rétablir l'équilibre. Elle permet aux femmes de revendiquer leur place dans la société en utilisant leur voix, traditionnellement marginalisée et étouffée, pour engendrer un changement significatif. De plus, en capturant l'attention des hommes et en influençant leur état émotionnel, le chant révèle le pouvoir transformateur de l'art et de la culture dans le processus de réconciliation et la restauration de la communauté. Donc, nous découvrons que cette nouvelle illustre le désir de la nouvellière de réactiver une mémoire longtemps réduite au silence par les conflits internes dans son pays, tout en soulignant que les femmes qui étaient exclues des discours dominants masculins, finissent par jouer un rôle central dans cette redécouverte et cette réconciliation.

Le silence comme acte de rébellion : Quand se taire devient résistance

De surcroît, nous constatons que dans les sociétés patriarcales, le silence, souvent perçu comme une forme de soumission, peut paradoxalement devenir un outil puissant de résistance pour les femmes. Selon Tagore, le silence ne peut pas être considéré comme une simple ou innocente absence (44). Ce silence, loin d'être une absence, devient une forme de communication alternative, une manière de préserver leur intimité, de protéger leur autonomie et de créer un espace interne où leur voix peut exister en dehors des contraintes externes. Dans ce contexte, le silence se transforme en acte de résistance, redonnant aux femmes le contrôle de leur identité et de leur narration, tout en subvertissant les mécanismes d'oppression qui les entourent. Cheung analyse en détail le silence et explique qu'il peut aussi s'exprimer de différentes manières selon les cultures (1). Selon elle, le silence ne doit pas toujours être perçu comme une faiblesse ; parfois, il peut être une source de force. En outre, Syyada Faheem affirme que Cheung énumère certaines tendances courantes utilisées par les autrices, comme l'utilisation du silence, à la fois comme thème et méthode, pour atteindre leurs objectifs (66). Dans la nouvelle de Maïssa Bey « Quand il n'est pas là, elle danse », le silence de la protagoniste devient une forme de résistance active contre l'oppression patriarcale. Ce silence, loin d'exprimer la soumission, sert de révolte discrète face à l'emprisonnement imposé par son mari. Mariée de force, la femme endure la violence et l'isolement. Cependant, à travers le silence, elle conteste l'autorité masculine, réinterprétant son mutisme comme un outil de survie et de lutte contre les systèmes oppressifs qui la réduisent au silence. Nous notons l'effet psychologique et émotionnel d'un silence intériorisé dans la protagoniste quand elle est emprisonnée par son mari dans la maison :

> La haine explose en gerbes de feu. Puis elle retombe, cendres nacrées au cœur du silence.
>
> Avec lui, le silence est entré dans sa vie.

> Quand il n'est pas là, les mots jamais dits, les mots réprimés, ligotés, oubliés, jaillissent en bonds effrénée avant de d'écraser au seuil de ses lèvres fermées.
>
> Elle connaît maintenant la force, chaque jour plus grande, plus encore, la violence de ce silence qui désespère, qui exténue, qui délabre, qui corrode, à vouloir échanger chair vive contre dureté minérale, bloc de granit imputrescible, corps irrémédiablement scellé. (Bey 141)

Ainsi, nous comprenons l'impact profond du silence et des émotions réprimées sur la protagoniste. La nature explosive de sa colère est contrastée avec le silence dans lequel elle submerge ses émotions. L'image du feu ici symbolise une émotion intense, presque incontrôlable, qui éclate avec une violence soudaine. L'idée d'une explosion suggère que cette haine est accumulée et c'est prêt à se libérer brutalement. Cependant, cette libération n'est pas une solution car la chute en « cendres nacrées » évoque l'épuisement qui suit la colère, sa fureur et son indignation non résolues se transforment en sentiments non exprimés qui continuent à brûler sous la surface et une destruction interne est transformée en un calme trompeur, celui du silence. Le silence fait une entrée tangible dans sa vie avec son mari, alors qu'il étouffe son être et l'empêche de communiquer avec le monde externe. Ainsi, le silence devient une force qui façonne son existence autour de lui. Ce silence n'est pas l'absence de mots, mais une force omniprésente, presque tangible, qui domine la vie de cette femme. Lorsqu'il est absent, ses paroles réprimées tentent de franchir le seuil de ses lèvres closes, ses pensées et émotions accablantes luttant pour trouver une expression dans sa solitude. Les mots se transforment en forces autonomes, prêtes à se révolter et à exploser en absence de son mari. Lorsqu'il est là, la parole est contrainte, réprimée, dominée par une présence opprimante qui impose le silence. En revanche, dès qu'il n'est plus là, ces mots refoulés prennent une vie propre, ils « jaillissent en bonds effrénés » incapables de rester contenus. Nous observons que cette révolte des mots est une métaphore puissante de la pression émotionnelle et psychologique à laquelle la protagoniste est soumise. En l'absence du mari, ces mots tentent de se libérer, ils s'élancent vers l'extérieur, symbolisant le désir de libération interne de la femme. Cependant, malgré cet élan, ils « s'écrasent au seuil des lèvres », c'est-à-dire, ils sont incapables de franchir la dernière barrière, montrant que même en l'absence de l'homme, le conditionnement social et psychologique de la répression continue à opérer.

De plus, il faut remarquer que le silence de la protagoniste n'est pas neutre parce qu'il devient une force dévastatrice. Les verbes employés ici – « désespère », « exténue », « délabre », « corrode » – renforcent l'idée d'une usure lente, mais implacable. Ce silence est destructeur, il ronge de l'intérieur, et la femme semble impuissante face à cette corrosion. Ce n'est pas seulement l'absence de communication, mais un outil de contrôle, de domination qui inflige une souffrance invisible quotidiennement. En outre, nous observons que la comparaison entre la « chair vive » et la « dureté minérale » représente une tentative de se protéger contre la douleur, de se transformer en quelque chose d'indestructible : « bloc de granit imputrescible ». Cette métaphore souligne un désir de devenir impassable à la dégradation et les dommages infligés par son mari sadique afin de ne plus souffrir. Nous voyons à quel point la protagoniste se durcit à l'égard des forces hostiles autour d'elle parce que le bloc de granit renvoie à un symbole de la rigidité, de la solidification émotionnelle et physique, ainsi évoquant l'armure que la protagoniste construit autour d'elle-même. Elle se détache progressivement de ses émotions et de sa sensibilité pour adopter une posture de résistance, froide et immuable. C'est une manière de se protéger des blessures psychologiques causées par l'oppression, c'est-à-dire, une autodéfense émotionnelle. En aspirant à cette

transformation, la narratrice révèle une volonté de se « sceller », de se fermer entièrement au monde externe pour éviter de ressentir. Ainsi, Bey met en lumière le poids des mots non prononcés, l'isolement émotionnel et la répression dans la vie des femmes algériennes qui, comme la protagoniste, sont souvent contraintes de se taire, de dissimuler leurs émotions, ou de vivre dans des espaces où leurs voix sont réprimées.

> Surtout ne dit rien ma fille, disait sa mère.
>
> Sage et silencieuse, elle approuve.
>
> Le silence est aujourd'hui la plus sûre de ses armes, son masque, son bouclier.
>
> Elle a appris à se taire, à s'endormir le soir, comblée de silence. (Bey 144)

Dans ce passage, l'autrice examine le conditionnement des femmes à rester silencieuses, illustrant comment le silence est non seulement un comportement adopté par la protagoniste, mais aussi une valeur transmise par sa mère. Ce mandat de garder le silence reflète une dynamique intergénérationnelle où les femmes sont socialisées pour taire leurs pensées et leurs sentiments, empêchant l'expression de leurs souffrances. Cette culture du silence, particulièrement marquée pendant la décennie noire en Algérie, encourage les femmes à rester en retrait et à ne pas perturber l'ordre établi par des lois hégémoniques. Les termes « sage » et « silencieuse » soulignent que la conformité au silence est perçue comme une vertu, associant soumission et respect des normes familiales ou sociétales. Cette docilité, souvent passive, donne l'impression qu'il n'existe pas d'alternative à cette soumission.

Cependant, le silence prend une signification plus complexe après le mariage de la protagoniste, devenant un moyen d'autodéfense et une stratégie de survie. Il se transforme en un « bouclier » protecteur contre les agressions externes. Cette ambivalence du silence, à la fois oppressive et protectrice, implique qu'il peut également servir des fins subversives. En choisissant de se taire, la protagoniste contrôle son espace, dissimulant ses véritables pensées et émotions, retournant ainsi le silence contre ceux qui l'imposent. Le masque, symbolisant la dissimulation, reflète une apparence trompeuse. Ce silence devient alors un acte stratégique, permettant à la protagoniste de se fondre dans la norme tout en préservant une intériorité invisible, cachant ainsi son refus de se conformer complètement à ce modèle imposé.

En outre, l'expression « apprendre à se taire » démontre un processus de conditionnement et nous constatons qu'elle a appris à utiliser le silence comme une forme de pouvoir, à l'inverse de la vulnérabilité supposée qu'il peut refléter. Ce silence, qui lui était imposé, devient finalement un refuge, une manière de se soustraire aux attentes externes. Cette idée de « comblement » montre que le silence peut devenir une forme de libération, un espace intime où elle est enfin libre de toute pression externe. Le silence n'est plus ici une faiblesse, mais une stratégie de survie, voire de résistance silencieuse.

En somme, par le biais de cette nouvelle, Bey établit un silence subversif comme démontré par la protagoniste qui se réapproprie ce silence, imposé par sa mère et son mari, pour en faire une arme. Ici, il s'agit d'une subversion discrète : en utilisant le silence, elle refuse de se soumettre aux attentes verbales de la société patriarcale et elle détourne ainsi la contrainte pour la transformer en pouvoir personnel. De ce fait, nous remarquons que le silence peut être réapproprié et transformé en un instrument de résistance subtile. Loin d'être une soumission totale, il devient un refuge interne où la protagoniste peut se protéger, cacher ses vérités et

défier en silence les normes sociales oppressives. Nous contemplons que cette conception du silence s'aligne avec celle de nombreuses autrices algériennes féministes et postcoloniales, qui ont fréquemment perçu le silence comme un moyen indirect de résistance. Au lieu de l'interpréter uniquement comme une forme d'oppression, elles le réinventent en une voix cachée, une façon d'exprimer sans parole et de défier les normes sociales tout en s'échappant au pouvoir politique et institutionnel.

Conclusion

Pour conclure, nous avons décortiqué la multiplicité des moyens utilisés par les femmes algériennes pour briser le silence imposé par les structures patriarcales et les systèmes hégémoniques des années quatre-vingt-dix. Loin de rester passives, les protagonistes de ces nouvelles emploient une variété de stratégies pour faire entendre leur voix et réclamer leur place dans la société d'où elles étaient marginalisées. D'abord, Zineb Ali-Benali, à travers sa protagoniste qui est avocate, démontre la lutte contre le système judiciaire et les lois injustes. Même si elle se sent impuissante contre les diktats judicaires oppressifs comme le Code de la Famille, elle refuse de se résigner et persévère, brisant le silence pour défendre les droits des femmes. En défiant l'ordre établi et les limites du cadre juridique, elle mène une résistance active contre le discours légal dominant, transformant le système en un champ de bataille pour l'émancipation féminine.

En plus, nous avons constaté que la musique incarne un autre moyen de créer un contre-discours de résistance dans ces nouvelles en alliant l'art et la subversion. Considérée comme un signe d'impureté par les intégristes, cette musique, souvent qualifiée de « pécheresse » et « impie », permet aux femmes de créer un discours alternatif. En chantant en chœur, elles renforcent leur solidarité et font entendre des voix longtemps opprimées. Ce chœur, difficile à réprimer, amplifie leur message collectif, rendant leurs revendications plus puissantes et inévitables. La communion par le chant transcende les barrières, faisant résonner des récits étouffés et affirmant leur droit à l'expression et à la liberté. Donc, elles chantent pour véhiculer un message de révolte, d'unité et de rédemption ainsi que pour défier les normes imposées par les discours dominants. En conséquence, dans les deux nouvelles de Sebbar et Bey, la musique devient un outil de rébellion contre un régime islamique oppressif, offrant un espace pour le discours féminin. Les femmes s'unissent en utilisant un langage codé de résistance, transformant leurs chants en protestation pour reconquérir leur autonomie face aux tentatives de les faire taire.

Paradoxalement, nous discernons que le silence peut aussi se révéler en tant qu'outil puissant de résistance dans les contextes où la parole est contrôlée ou dévaluée. Par instance, la protagoniste de Bey transforme la contrainte de rester silencieuse très subtilement en un pouvoir personnel en refusant de répondre aux attentes verbales imposées par son mari. Le silence, loin de signifier la soumission, devient un espace de protection, de résistance et une manière de regagner une forme de contrôle sur sa propre existence. Ce silence n'est pas passif ou banal, mais chargé de la fureur inexprimée de la protagoniste. C'est un silence qui, bien que non formulé par des mots, résonne avec une intensité palpable, comme une pression accumulée prête à éclater à tout moment. Autrement dit, ce silence est empreint d'une profondeur émotionnelle de la protagoniste qui le rend presque tangible, une force féroce contenue qui menace de s'exprimer de manière explosive.

Ainsi, nous comprenons que chacune de ces stratégies par les autrices, qu'elle soit confrontée directement aux structures oppressives ou se manifeste de manière plus subtile, illustre la créativité et la détermination des femmes dans leur quête de liberté et de justice. Que ce soit à travers la lutte, l'expression artistique, le silence ou la fuite, ces actes de résistance témoignent de leur résilience et de leur refus de se laisser réduire au silence. Les nouvellières nous rappellent que la voix des femmes, sous toutes ses formes, est une force puissante capable de transformer les sociétés, d'inspirer le changement et de réécrire l'histoire.

Références

1. AADNANI, Rachid. "Beyond Raï: North African Protest Music and Poetry." *World Literature Today*, vol. 80, no. 4, 2006, pp. 21–26. *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/40159129. Consulté le 26 août 2024.
2. ALI-BENALI, Zineb, *Passagères.* Revue Algérie Littérature/action, n° 39-40, Marsa éditions, 2000, pp. 7-12.
3. BEY, Maïssa, "L'oracle". *Nouvelles d'Algérie*. B. Grasset, 1998, pp. 151-170.
4. BEY, Maïssa, "Quand il n'est pas là, elle danse". *Nouvelles d'Algérie*. B. Grasset, 1998, pp. 139-150.
5. CAMERON, Deborah, 'Introduction'. *The Feminist Critique of Language: A Reader.* London; New York: Routledge, 1998, p. 3.
6. CHEUNG, King-Kok. *Articulate Silences: Hisaye Yamamoto, Maxine Hong Kingston, and Joy Kogewa*. Cornell University Press, 1993. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctv2n7g3r. Consulté le 27 août. 2024.
7. DJERBAL, Dalila Iamarene, et Fatma Oussedik. « Le réseau Wassila, un collectif algérien pour les droits des femmes et l'égalité », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 33, no. 2, 2014, pp. 136-140. https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2014-2-page-136.htm Consulté le 14 août 2024.
8. FAHEEM, Syyada. "Silence as a Tool of Oppression and Voice as a Tool of Resistance as Portrayed in Select Autobiographies and Memoires by Migrant Women." *Journal of Migration Affairs*, vol. 4, no. 2, 31 Mar. 2022, pp. 63–74, https://doi.org/10.36931/jma.2022.4.2.63-74. Consulté le 2 octobre 2022.
9. JONES, Christa. "Raï and Politics Do Not Mix: Musical Resistance during the Algerian Civil War." *The French Review*, vol. 86, no. 3, 2013, pp. 474–484. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23510840. Consulté le 20 février 2021.
10. MINCES, Juliette. « Algérie : Code de la famille, Code de l'infamie », *Après-demain*, vol. 1,nf, no. 1, 2007, pp. 20-23. https://www.cairn.info/revue-apres-demain-2007-1-page-20.htm Consulté le 22 Août 2024.
11. NKEALAH, Naomi. "Reconciling Arabo-Islamic Culture and Feminist Consciousness in North African Women's Writing: Silence and Voice in the Short Stories of Alifa Rifaat and Assia Djebar." *Tydskrif Vir Letterkunde,* vol. 45, no. 1, 15 Feb. 2018, pp. 19-41 https://doi.org/10.17159/2309-9070/tvl.v.45i1.4459 Consulté le 16 août 2024.
12. SEBBAR, Leïla, 'La jeune fille au balcon'. *La jeune fille au balcon.* Paris: Éditions du Seuil, 1996, pp. 7-57.

13. TABTI-KOUIDRI, Fatiha. « La Culture Orale, Une Tribune Pour Les Groupes Dominés », *Insaniyat* [En ligne] 44-45, 2009, consulté le 06 mai 2024. https://doi.org/10.4000/insaniyat.618

14. TAGORE, Proma. *Shapes of Silence*. "Witnessing, Remembrance, and Resistance" McGill-Queen's Press - MQUP, 17 Mar. 2009.

15. TAHON, Marie-Blanche. « Algérie : des femmes-cibles. » *Recherches féministes*, volume 8, numéro 1, 1995, p. 133–143. https://doi.org/10.7202/057823ar Consulté le 20 août 2024.