Université des Antilles
Faculté de Lettres et Sciences Humaines
Ecole Doctorale pluridisciplinaire : ED588

Thèse pour le doctorat en études anglophones

présentée par
Jean-Philippe GIRIER

# De la déconstruction du mythe de la femme soumise à la construction de la femme agent dans la littérature et le cinéma Indiens contemporains.

Sous la direction de Madame Patricia DONATIEN
Professeur des Universités

Thèse présentée et soutenue le 21 mai 2019 à l'Université des Antilles, pôle Martinique, devant le jury composé de :

Mme Sylvie Chalaye, Professeur des Universités à Paris 3 (Présidente et rapporteur)
Mme Patricia Donatien, Professeur à l'Université des Antilles (Directrice de thèse)
Mme Nicole Ollier, Professeur des Universités à Bordeaux 3 (Rapporteur)
M. Rodolphe Solbiac, MCF à l'Université des Antilles

Année 2019

# Remerciements

Nous remercions avant tout Madame Patricia Donatien, notre directrice de thèse. Notre thèse est le résultat d'un travail de plusieurs années qui a été possible grâce à la grande disponibilité de Madame Donatien. Ses conseils judicieux, son exigence, sa rigueur, sa capacité à nous sortir de notre zone de confort, à nous porter vers la réussite et à croire en notre projet ont permi la réalisation de notre thèse.

Nous remercions également Madame Pirbhai Mariam pour ses précieux conseils ainsi que Madame Jo-Anne Ferreira pour m'avoir permi d'accéder à plusieurs documents de recherches. Enfin, je remercie madame Bravo Cécile pour ses enseignements très éclairées dans le domaine de la psychologie.

# Corpus

Hariharan, Githa. *Les mille visages de la nuit.* Arles : Picquier, 1992.

Mehta, Deepa. *Fire.* Editions Films sans frontières, 1996, DVD.

Mehta, Deepa. *Water.* Editions Films sans frontières, 2005, DVD..

Nair, Anita. *Compartiment pour dames.* Arles, Picquier, 2004.

Nair, Mira. *Le mariage des moussons.* Paradis distribution, 2001, DVD.

Nous avons fait le choix de travailler sur les versions françaises des romans car le roman *Les mille visages de la nuit* de Githa Hariharan n'est plus disponible en langue anglaise.

# Liste des abréviations

CPD : Compartiment pour dames

MVN : Les mille visages de la nuit

# Résumé

La littérature et le cinéma Indiens contemporains s'inscrivent dans une dynamique qui va de pair avec les profondes mutations socio-économiques qui touchent l'Inde depuis la fin des années mille neuf cent quatre vingt. En effet, de nombreux romans et films se caractérisent par une liberté d'expression qui aborde de nombreux sujets autrefois considérés comme tabous. Le vent du renouveau qui balaie l'Inde est également marqué par l'augmentation du nombre d'auteures et de réalisatrices qui placent la femme au coeur de leurs récits et de leurs intrigues. Ainsi, l'objectif de cette étude est de montrer d'une part, comment l'image de la femme Indienne passive et soumise a été construite pendant le long processus de colonisation, d'autre part, comment la littérature et le cinéma contemporains tentent de réhabiliter la place de la femme dans l'histoire afin de construire une représentation nouvelle et dynamique qui symbolise la femme Indienne des années deux mille. Les romans respectifs d'Anita Nair et de Githa Hariharan, *Compartiment pour dames* et *Les mille visages de la nuit*, tout comme les films *Fire, Water* de Deepa Mehta ainsi que *Le mariage des moussons* de Mira Nair s'inscrivent dans un mouvement de résistance où l'agentivité des héroïnes témoigne de la volonté et de la difficulté de s'affranchir de trois siècles de mise à la marge.

Dans une première partie, nous proposons de parcourir l'histoire, celle qui a attribué à l'homme des capacités supérieures à celles de la femme, lui conférant par extension une autorité, un pouvoir de domination. Cette approche historique et sociologique permet de comprendre comment ont été construits les liens qui unissent l'humain et le divin en Inde. Notre regard se posera également sur les bouleversements conséquents engendrés par la colonisation britannique. Cette période de l'histoire de l'Inde sera analysée afin de mettre en évidence les modes opératoires par lesquels l'empire Britannique est parvenu à imposer un mode de vie fidèle à sa vision du monde tout en excluant les femmes des sphères décisionnelles afin de les « consigner » dans l'espace domestique.

La seconde partie de la thèse analyse l'espace familial, devenu le lieu par excellence de reproduction des postulats androcentriques. Cet espace privé sera observé de près et nous nous engagerons dans une démarche qui combine psychanalyse et sociologie afin de démontrer

l'importance de la construction du féminin dans le processus de déconstruction identitaire. Nous porterons une attention particulière au rôle jouer par la mère dans le processus de reproduction. La position ambivalente qu'elle occupe conduit souvent à une fragmentation entre l'être physique, l'être social et l'être psychique. La psyché devient alors un espace habité par le doute et la peur tout en étant l'ultime refuge de réconfort. Ce décentrement entre le corps et l'esprit nous emmènera dans le domaine de la psychosomatique, là où le rêve est le lieu privilégié de la reconstruction psychique. Nous observerons également les stratégies utilisées par les romancières et les cinéastes afin d'entamer le processus de reconstruction identitaire de leurs héroïnes.

La troisième partie s'intéresse au cinéma et à la littérature à travers leur complémentarité. Dans un premier temps, nous retracerons l'histoire du cinéma de la marge et nous soulignons son caractère engagé qui le différencie de certains cinémas populaires tels que bollywood. Par la suite, nous effectuons un rapprochement entre le roman et son adaptation au cinéma afin de mettre en évidence la complémentarité des oeuvres ainsi que la notion de solidarité qui représente un point essentiel dans ce travail collaboratif. En effet, les cinéastes de la diaspora que sont Deepa Mehta et Mira Nair, ont développé une approche militante et solidaire que l'on retrouve aussi bien dans l'écriture du script que dans le choix des acteurs et des actrices. Ce militantisme sera illustré par des exemples qui soulignent les nombreuses occurrences d'agentivité mises en scène afin de construire une image dynamique de la femme en Inde.

# SOMMAIRE

Remerciements…….……. 1

Corpus et liste des abréviations …..…….……...…….… 2

Résumé ……..……. 3

Préambule …….……... 7

Introduction générale …….…….……...…. 10

PREMIERE PARTIE : Construction des mythes et des idéologies …….……...… 29

CHAPITRE 1 : Les mythes et leurs origines …..... 31

CHAPITRE 2 : Traditions, idéologies et déviances ……..... 45

CHAPITRE 3: Les mutations chez la femme Indienne de la classe moyenne ...….. 67

CHAPITRE 4 : La solitude d'un langage rituel …….…….. 79

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE ……..……. 105

DEUXIEME PARTIE : Renégociations spatiales ……..……..……..……... 106

CHAPITRE 1 : La contestation ……...……..... 109

CHAPITRE 2 : Pour une introspection libératrice ……. ……..... 144

CHAPITRE 3: L'agentivité narrative, ré-écrire pour exister ……....… 172

CHAPITRE 4 : Quelle est la place de la femme dans les théories post-coloniales et féministes ? …… 197

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE ….…….. 223

TROISIEME PARTIE : Pour une relecture d'une littérature cinématographique engagée ……..…….……..... 225

CHAPITRE 1 : Diaspora : la fabrique d'une identité transnationale ……..... 227

CHAPITRE 2 : L'émergence d'un cinéma diasporique de la marge …..…..... 234

CHAPITRE 3: Littérature et cinéma, la collaboration solidaire ……...……..… 243

CHAPITRE 4 : Le sari ou l'esthétique de la séduction ……...……... 266

CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE …….…….. 280

CONCLUSION GÉNÉRALE ……...…...…….…….. 283

BIBLIOGRAPHIE ……..... 291

LEXIQUE ……..... 308

TABLE DES MATIERES ……..……..... 311

# Préambule

Notre étude s'intéresse à des histoires singulières qui placent la femme au centre des récits à travers le cinéma et la littérature. Entre les deux média, de nombreux chercheurs et théoriciens ont construit des postulats qui alimentent une certaine tension basée sur des principes de fidélité de restitution que le cinéma ne pourrait pas restituer compte tenu de la densité des contenus littéraires. A partir de ces théories, le cinéma est devenu quelque peu subordonné à la littérature car il trahirait l'oeuvre initiale, et serait donc incapable de reproduire à l'écran l'intensité du récit. Nous avons pris le parti d'avoir un angle de vue différent qui se situe au-delà de ces paradigmes. Cette prise de position s'appuie sur la volonté de s'émanciper de points de vue historiques fondés sur des critères dichotomiques qui polarisent les différences. S'affranchir de ces principes offre l'opportunité d'aborder le cinéma et la littérature comme des arts complémentaires au service d'une cause commune. Notre objectif est de mettre en perspective la capacité qu'ont ces média à exposer des thématiques longtemps laissées pour compte par la recherche. En rapprochant cinéma et littérature, nous proposons une approche originale qui tisse des liens entre les auteures, leur positionnement géographique, leur militantisme, la vie des protagonistes et le public récepteur. Sur la dernière décennie, la recrudescence des romans portés à l'écran est remarquable, et l'implication de certains romanciers et de certaines romancières dans la mise à l'écran de leur récit montre à quel point la frontière entre les deux arts est de moins en moins palpable. Tout commence donc par une histoire, son écriture, son esthétique, puis sa mise en image. L'ensemble constituant un contenu intense dans lequel des protagonistes révèlent des moments de vie forts, destinés à marquer une identification entre écrivains, réalisatrices, lecteurs ou spectateurs. La finalité étant d'informer, de sensibiliser et d'émouvoir afin de prendre cause.

**Psychanalyse et conception du monde en Inde**

Dans la philosophie hindoue de la création, le Soi est la plus grande des entités : l'expérience du Soi est l'unique réalité et le subjectif est remplacé par l'objectif. Le Soi en tant que conscience est le premier élément de la création, la matière inerte est le dernier. Il représente Brahman qui est la source de la création chez les Hindous.[1].

Ce rappel souligne certaines différences culturelles et philosophiques fondamentales entre l'Occident et l'Asie. En occident les modes de pensées sont largement influencés par la science qui s'emploie à disséquer, à expliquer et à influencer nos comportements par l'imposition du sujet « dominant ». En Inde, cette conception reste étrangère à une population dont les principes de vie sont fortement ancrés sur des cultures religieuses et mythologiques très riches. De fait, étudier le comportement des protagonistes par une approche scientifique basée sur la psychanalyse n'est guère aisée. De plus, historiquement, les travaux menés par Sigmund Freud et son école n'ont jamais trouvé un écho favorable dans ce pays continent. L'inde entretient ainsi une cohabitation difficile avec la psychanalyse.

Livio Boni, docteur en psychopathologie et psychanalyse à Paris VII, est l'auteur d'un article concernant la relation manquée entre Freud et l'Inde, entre la rationalité freudienne et l'opulence de l'imaginaire hindou (Boni, 2004). Dans son interview avec Sudhir Kakar, le seul analyste indien reconnu qui tente de se confronter à sa culture d'origine, ce dernier évoque en quelques mots les raisons pour lesquelles les théories de Freud n'ont jamais eu de poids en Inde : « Culturally, from a Hindu perspective, the major deficiency in Freud's views lie in his basic premise: the importance he attaches to religious beliefs and ideas in his portrayal of religious man. […] For a Hindu, it is the arresting, transformative moments in religious practice that constitute the core of religion.» (Boni, 2008)

L'hindouisme prône un être à la fois immanent et transcendant, passif, qui ne trouve de paix que dans le sacrifice, bien loin de l'affirmation de la place centrale du Moi, comportant le

[1] La Bhagavad-Gita est un des poèmes issu du Mahabharata qui définit Brahman.

postulat du désir inconscient. Ainsi, le marché de la psychanalyse demeure une approche marginale en Inde. Il existe donc un écart conséquent entre l'occident et l'Inde sur la conception du monde. Cet écart représente un espace où s'exercent des champs d'études qui tentent d'établir par l'interdisciplinarité des liens que l'histoire n'a pas entretenu. Ainsi, lorsque la littérature rencontre l'histoire, elle permet à l'imaginaire de s'initier dans des champs disciplinaires qui étaient initialement cloisonnés. L'histoire va s'imprégner de l'imaginaire afin de présenter une forme nouvelle qui oscille entre vérités et possibilités. Ce «tout-monde» devient alors source d'influence et laisse son empreinte ici et là. C'est dans cette perspective des multiples que seront analysés les récits afin de mettre en évidence les manifestations de la contestation chez des protagonistes qui subissent les conséquences du nationalisme hindou stigmatisant. Par une grille de lecture pluridisciplinaire, les différents espaces où s'initient les traces de résistance seront examinées sur des critères empruntés à la psychanalyse ou à la psychosomatique. Nous observerons comment se mettent en place les mécanismes qui poussent au refus. Seront tour à tour observés, le fonctionnement des groupes de paroles, l'analyse de la psyché, l'importance du rêve, l'analyse psychosomatique ainsi que les procédés littéraires de réappropriation de l'histoire.

# Introduction générale

En Inde, les années mille neuf cent quatre vingt dix sont marquées par un renouveau littéraire et cinématographique qui puise son inspiration dans une Inde en pleine mutation. Ce vent du changement trouve ses origines au sein des nouvelles classes urbaines moyennes et aisées particulièrement sensibles au mode de vie véhiculé par l'occident qui remet fortement en cause un système patriarcal qui limite souvent les activités de la femme au foyer. Ces classes émergentes animées d'un pouvoir économique grandissant s'affranchissent des codes liés à leur communauté ou à leur caste et déconstruisent des principes de vie immuables transmis de génération en génération. Ces ruptures bien que peu visibles sur un pays continent sont davantage marquées dans la littérature ou le cinéma indépendant qui s'inspire particulièrement de cette agitation sociale et économique. C'est dans ce contexte qu'apparaissent les romans de Anita Nair et de Gita Hariharan ainsi que les films de Deepa Mehta et de Mira Nair.

Anita Nair a écrit plus d'une dizaine de romans traduits en vingt langues différentes. Elle est née dans l'état du Kérala et vit à Bangalore dans le sud de l'Inde dans l'état du Karnataka. Elle s'est imposée comme l'une des auteures les plus appréciées en Inde. Elle est également essayiste et poétesse. Très active et engagée, elle a récemment créé le concept Anita's Attic dont le principe est basé sur la mise en place d'ateliers d'écritures appelés Creative Writing permettant d'accompagner de jeunes auteurs et de leur donner l'occasion d'être publiés. L'attachement de l'auteur au sud de l'inde se caractérise par des intrigues qui se déroulent au Kérala ou dans l'état du Tamoul Nadu. Son roman à l'étude, *Compartiment pour dames,* publié en 2001 se déroule autour de la vie de cinq femmes d'horizons divers qui vont se retrouver dans un train, dans un compartiment pour dames. Ce roman frappe le lecteur par

le dynamisme de l'écriture qui dévoile des parcours de vie surprenant qui déstabilisent nos codes moraux. Passion et haine animent un roman où les parcours tissent des liens inattendus entre les chapitres. Ce voyage, qu'elles vont effectuer ensemble est une véritable introspection qui plonge le lecteur dans l'intimité de chaque personnage. Le compartiment, espace intemporel propose une véritable réflexion sur le monde, celui des protagonistes dans lequel

se mêlent des déclinaisons spatio-temporelles qui rattrapent ou dépassent la réalité. Nous retrouvons cette conception Bahktinienne du «chronotope» dans le second roman de notre corpus qui tisse des liens entre l'humain et le divin. Ecrit par Gita Hariharan en 1992, ce roman s'intitule *Les mille visages de la nuit.* Il a reçu le prix du commonwealth en 1993. Gita Hariharan est également du sud de l'Inde. Elle délivre un récit dans lequel, la grand-mère de Dévi, l'héroïne, va lui narrer de nombreux mythes qui rendent hommages aux femmes les plus fortes et les plus vertueuses du mahabharata[2] et du ramayana[3]. Cet espace divin offrira un refuge à Devi, devenue adulte, lui permettant de rompre avec la monotonie de sa vie conjugale. Hariharan propose à travers son héroïne, la réécriture de certains mythes comme moyen de transcender l'existence. Ce processus d'identification a également comme objectif de s'émanciper d'un statut infériorisant considéré comme normal dans l'espace androcentrique du sous-continent. La normativité de ce statut est fortement remise en cause par Deepa Mehta et Mira Nair dans leurs films respectifs, *Fire*, *Water* et *Le mariage des moussons*. Contrairement aux romancières, les réalisatrices bien qu'ayant grandi en Inde, vivent en dehors du sous-continent. Deepa Mehta vit au Canada tandis que Mira Nair vit à New-York. Elle enseigne également à l'université de Columbia entre deux films. Deepa Mehta et Mira Nair ont reçu de multiples récompenses internationales pour leur réalisations cinématographiques. Tout comme les écrivaines, elles ont placé la femme au cœur de leurs intrigues afin de sensibiliser l'opinion publique quant aux difficultés de l'existence dans un pays où naître femme constitue encore au fardeau pour la société. *Fire*, *Water* ainsi que *Le mariage des moussons* abordent toutefois des thématiques différentes. *Fire*, réalisé en 1996, aborde le sujet tabou qu'est l'homosexualité au sein d'une famille étendue. Le film pointe du doigt les conséquences d'un pouvoir économique androcentré grandissant qui conduit deux belles-soeurs négligées par leur époux, à trouver le réconfort puis l'amour l'une auprès de l'autre. Mehta interroge ainsi par ce microcosme familial, l'origine des défaillances et leurs conséquences sur les comportements humains au sein d'une communauté ou d'une société. Son second film, *Water* réalisé en 2005 aborde certains aspects de la tradition que la réalisatrice estime traumatisant et qui restent actifs en 2018. L'histoire se déroule dans les années 1930 dans l'Inde coloniale où Gandhi fait naître de grands espoirs pour l'indépendance. Mehta utilise une période dans laquelle se répand un vent de liberté qui gagne une grande

[2] Voir lexique p.310
[3] Voir lexique p.310

partie due sous-continent pour dénoncer l'immobilisme qui frappe les conditions d'existence traumatisante des veuves. Le dernier film à l'étude est celui de Mira Nair, *Le mariage des moussons* paru en 2001 et lion d'or à la mostra de Venise la même année. Ce long métrage met en scène un mariage arrangé qui va réunir les composantes familiales locales et transnationales. En se positionnant à mi-chemin entre la réalisation de type bollywood et le cinéma indépendant, Nair utilise cet espace hybride pour aborder des sujet sérieux sur un fond de mariage festif. La réussite de son film tient également dans la qualité du script écrit par Sabrina Dhawan qui a obtenu une récompense pour la qualité du scénario. Ainsi l'acculturation, la réussite sociale, la place des femmes dans la société contemporaine ainsi que l'inceste sont au cœur de l'intrigue et font naître de nombreuses tensions entre les protagonistes.

Ce qui dans notre corpus réunit Metha, M.Nair, A.Nair et Hariharan est avant tout leur attachement à l'individu plutôt qu'au système qui a construit l'individu. Ainsi, auteures et réalisatrices se penchent davantage sur les petites histoires que sur la grande. En opérant de la sorte, elles réalisent un décentrement qui offre la possibilité aux personnages d'exprimer leurs propres points de vue sur les idéologies et les raisons qui les maintiennent à un rang qui n'est pas le leur. Cette stratégie fait des protagonistes, considérés comme subalternes, des sujets agissant désireux de se faire entendre afin de dénoncer les «injustices» rendues légitimes par l'histoire et soutenues par le pouvoir androcentrique. C'est pourquoi auteures et réalisatrices opèrent d'une même voix afin de faire de l'espace cinématographique et littéraire un contre-pouvoir. Lorsque l'écriture et sa mise en scène deviennent le reflet d'une réalité qui sanctionne le fait d'être femme, roman et cinéma deviennent des lieux de réflexion destinés à apporter un second souffle et ceux et à celles qui se battent pour ne plus être le prolongement de la vie d'un autre.

L'une des caractéristiques de l'écriture chez les auteures dites « de la marge » est cette capacité à insuffler à leurs histoires des techniques narratives qui vont à l'encontre des canons littéraires imposés par l'occident et la colonisation. Leur capacité à écrire ou réécrire l'histoire repose souvent sur des récits tranchés dans lesquels le public a la possibilité de s'identifier. Interroger les faits et remettre en cause l'histoire fait partie de la panoplie des écrivaines indiennes de la nouvelle génération. En effet, l'écriture romanesque chez ces auteures tout

comme l'écriture cinématographique va bien au-delà de la narration, elle puise son dynamisme dans la dureté de l'exclusion sociale. Ces récits qui tissent des liens avec les affres de l'existence révèlent des héroïnes au tempérament bien trempé, qui tout comme les déesses Sita [4] ou Durga[5], permettent une identification nouvelle et forte.

## Etre femme en Inde

En Inde, être femme est un défi permanent car la pression exercée par la société est intense. Etre femme, c'est accepter de faire face à de nombreux préjugés tenaces qui pré-déterminent l'existence et le comportement tout au long de la vie. En Inde, La pression exercée par le patriarcat sur la femme est considérable, surtout dans l'inde rurale; et, nombreuses sont celles qui n'ont pas le droit à la parole. Toutefois, une certaine contestation tente de faire face à ce non droit comme en témoigne l'immense succès rencontré depuis le début de l'année 2017 par Aranya Johar, 18 ans, étudiante, avec son poème intitulé « A brown girl's guide to gender ». Véritable phénomène social, un brin provocatrice par ses textes et ses discours engagés, Aranya Johar représente cette tranche de la population en quête de changement dans les rapports humains. Elle représente un renouveau, une jeunesse qui accède de plus en plus aisément aux études supérieures, une jeunesse dont l'enthousiasme et l'intrépidité surprennent. Acclamée par les média, Aranya Johar, se fait porte parole de toutes celles qu'on ne peut entendre. Dans ses conférences, elle fédère des milliers de personnes, hommes et femmes, et ne mâche pas ses mots à l'encontre de pratiques phallocentriques qui desservent le sous-continent. Aranya Johar appartient à cette nouvelle classe moyenne urbaine, celle qui déconstruit les représentations stigmatisantes stéréotypées entretenues depuis plusieurs décennies par les conservateurs et véhiculés par certains média occidentaux. L'Inde est considérée comme un pays violent vis à vis des femmes, comme un pays rétrograde par ses traditions jugées traumatisantes. Ces représentations de l'Inde ne doivent pas pour autant faire oublier le cri d'alarme lancé en 1978 par Edward Saïd qui dénonçait, dans son ouvrage majeur *L'Orientalisme,* comment l'Occident avait façonné un Orient imaginaire destiné à afficher la supériorité de l'Occident. Ainsi, on constate qu'une femme sur trois aux

[4] Voir lexique p.310
[5] Voir lexique p.310

Etats-Unis[6] sera victime de viol au cours de sa vie, qu'il y a entre 6 à 10 fois plus de viols aux Etats-Unis qu'en Inde. De plus, d'autres pays européens tels la Suède ou la France sont également touchés par ce terrible fléau qui ne mobilise pas les média. L'Inde n'échappe pas non plus à ce terrible fléau, mais les chiffres montrent qu'elle se situe derrière les pays précités. Cependant, l'histoire contemporaine, par l'intermédiaire des média, représente l'Inde comme l'un des pays les plus rétrogrades, ce qui vise à produire une image discriminante, donc orientaliste de l'autre, en ce qui concerne les droits des femmes.

Afin de ne pas tomber dans une perspective de recherche orientaliste nous proposons une démarche qui, dans la mesure du possible, donne la parole à une élite locale encore considérée comme subalterne par un pouvoir académique très eurocentré. Il était important de concentrer les recherches sur des travaux réalisés en priorité par des chercheurs indiens vivant sur le territoire ou par des indiens appartenant à la dernière génération de la diaspora, soit cette génération qui circule régulièrement entre le local et le global. Cette démarche a pour objectif d'une part, d'apporter le plus d'authenticité possible à nos travaux, d'autre part, de sortir des postulats qui entretiennent des clivages conceptualisés sous les dénominatifs de centre et de périphérie.

Enfin, cette étude se veut « accented » pour reprendre le terme d'Hamid Naficy (2001). Naficy a conceptualisé le cinéma de la marge en tant que « accented cinema», car il est la résultante de multiples entrelacements. Tout d'abord, par la position diasporique, de nombreux réalisateurs et réalisatrices mettent en scène des sujets délicats à fort impact social et politique (inceste, viol, corruption, homosexualité …). Il se distingue également par son esthétique et son militantisme qui le positionne en dehors des canons hollywoodiens. C'est ainsi que nous considérons notre étude comme « accented », car elle reprend de nombreux points énoncés par Naficy et qui déterminent l'engagement des réalisatrices et des romancières.

[6] https://www.nationmaster.com/country-info/stats/Crime/Rape-rate
En 2018, la Suède recensait 53 viols pour 100.000 habitants, les Etats-Unis 28,6, la France 16,6 et l'Inde 1,7

# Présentation du sujet de thèse

Vouloir interroger le mythe de la femme soumise et la construction de la femme agent en s'appuyant sur la littérature et le cinéma soulève une problématique qui sera au cœur de notre travail de recherche : comment le rang de subalterne attribué à la femme en Inde a-t-il été façonné à travers le temps ? Cette position est-elle réversible ? Y-aurait-il des espaces de résistance au sein de la dominante patriarcale ? Quels sont-ils ? Cette problématique permet de porter un regard croisé sur l'histoire, son écriture, sa réécriture et sa mise en scène par la littérature et le cinéma contemporain. Ces angles de vue différents s'intéressent à des espaces dans lesquels l'histoire n'est pas lissée, dans lesquels l'histoire n'est pas linéaire. Ainsi l'écriture et la mise en scène cinématographique deviennent des outils qui interrogent, analysent, mettent en doute le contenu de la grande histoire. Ecrivaines et réalisatrices de notre corpus abordent de nombreuses questions qui recentrent le débat autour de la place de la femme dans l'histoire et dans la société contemporaine. Interroger l'histoire est un défi permanent car c'est un combat périlleux, voir parfois dangereux que de vouloir remettre en cause ce qui a été rendu légitime par l'histoire. Ecrivaines et réalisatrices se retrouvent dans des espaces oubliés de l'histoire. Elles portent le lecteur dans des lieux situés à la marge de l'agitation sociale, lieux de vie des subalternes. Cependant, retracer, interroger la vie de ces femmes en faire un sujet d'étude porté soit par le roman, soit par le cinéma ne doit pas faire oublier que celles qui s'expriment par la plume ou par la caméra sont également considérées

comme appartenant à la marge, d'une part parce que étant femme, d'autre part, parce que leur choix d'écriture ou de mise en scène les a exclues, soit des canons littéraires, soit des grands circuits de distribution cinématographiques. Ainsi, la confrontation entre la marge et le centre demeure un « combat » permanent afin de pouvoir éditer, publier ou produire des œuvres. Cette tenacité à affronter ces nombreux espaces de résistance a été conceptualisé par Hamid Naficy sous le nom de *accented cinema.* Autrement dit, une mise en image dont les coulisses sont animées d'un désir profond de révéler au grand jour ce qui est confiné depuis trop longtemps. C'est donc dans un monde de tensions que s'élaborent et se développent scripts, scénario, intrigues … De chaque coté de la mise en scéne se tissent des espaces complexes faits de tensions, de contradictions, de sacrifices, de renouveau dont les origines prennent leur

source dans une histoire personnelle singulière construite sur les fragments douloureux de la grande histoire. Ces zones de tensions difficilement visibles ont été conceptualisées par Homi Bhabha en tant que tiers espace dans son ouvrage *The location of Culture :* « The overlap and displacement of domains of difference - that the intersubjective and collective experiences of nationness, community interest, or cultural value are negotiated.» (1994 2)

Ces zones de tensions constituent des tissus dans lesquels s'affrontent histoire et réécritures, imaginaire et réalité. A partir de ces termes à première vue antagonistes se déclinent de nombreuses notions sous jacentes qui forment des couples révélant une certaine dissonance (Festinger, 1957), caractéristique d'un mal être identitaire, d'une instabilité cognitive pour reprendre le psychosociologue américain Léon Festinger. Parmi ces binômes qui caractérisent la société patriarcale indienne, nous retiendrons en particulier ceux qui interrogent la condition féminine et qui permettront d'ouvrir le débat sur les re-négociations possibles du statut de la femme :

- traditions et modernisme,
- puissance et pouvoir,
- espace et nation,
- action et transgression,
- destruction et reconstruction identitaire.

Ces notions semblent s'opposer, mais au-delà de cette apparente opposition, ces termes sont animés d'une forte tension qui les maintiennent dans une interaction qui parfois les combinent ou les divisent. En effet, si les postulats coloniaux affichaient clairement de nombreux clivages idéologiques qui se manifestaient par des oppositions binaires, dans la recherche contemporaine, la ligne de démarcation entre ces notions demeure incertaine, fluctuante, ce qui rend les oppositions binaires difficilement concevables. Ainsi des concepts tels que l'hybridité, le syncrétisme et le rhizome d'Edouard Glissant déstructurent les modes de pensées, des modes de recherches dominants, eurocentrés, dont les postulats ont consacré la recherche comme un espace dichotomique opposant le centre et la marge, la norme et l'exception, la raison et le spirituel, la norme et la transgression. Le renouveau apporté par Bhabha, Edward Saïd, Chandra Talpade Mohanty ou encore Partha Chatterjee a

considérablement bouleversé le monde de la recherche et déstabilisé des paradigmes longtemps considérés comme incontournables. Leurs visions nouvelles ont généré des espaces instables dans lesquels s'inscrivent les subalternes qui sont au cœur de nos recherches.

Ces espaces que nous nommerons interstices[7], représentent toutes les difficultés auxquelles doivent faire face les subalternes dans une société patriarcale qui se caractérise par une structure pyramidale normative rigide qui sanctionne toute tentative de contestation des codes en vigueur. Cette forte contrainte sociétale soulève une autre question d'importance qui animera nos recherches : comment renégocier le statut des subalternes dans une société en pleine mutation où le maintien des traditions constitue un véritable enjeux ? Ce système opaque à caractère discriminatoire auquel se heurte la femme en Inde est d'autant plus complexe à vaincre que la femme revendique d'une part, un intense désir de liberté et d'émancipation tout en affichant d'autre part, un profond attachement à la tradition. Si ces deux notions font apparaître au premier abord un antagonisme de comportement, elles ne s'opposent pas pour autant. Elles soulignent l'incertitude et l'instabilité de la quête de la reconstruction identitaire. Elles sont la manifestation de ce que Michel Maffésoli appelle « l'enracinement dynamique » (Maffésoli, 2007). Cet oxymore met aussi en évidence une réalité complexe puisqu'il manifeste d'une part, un profond attachement à un espace culturel particulièrement riche, représentatif d'un univers statique vertical fort qui mêle l'histoire, les mythes et les traditions, d'autre part, elle témoigne de l'existence d'un espace rhizomique horizontal qui couve une volonté permanente d'évolution et d'affranchissement de l'état de subordination. Ce qui rend cette manifestation difficile à cerner est que son dynamisme bien que présent de façon continue, demeure souvent à l'ombre de l'agitation sociale.

Il existe donc un espace autre imperceptible, ambigu qui se manifeste sous la forme de pressions sociales et qui tentent de maintenir à l'écart toute tentative de transgression de l'ordre établi. Ce principe d'espace sans frontière, riche de sens, sera le lieu de rencontre de nos différentes thématiques et des différents auteures. En effet, ce qui unit romans et films, ce qui rapprochent des auteures de l'Inde des réalisatrices de la diaspora, c'est cette bannière

[7] L'interstice est une notion développée par Homi Bhabha dans son ouvrage *Les lieux de la culture* (2007). Selon Bhabha, l'interstice est un espace, un entre-deux qui unit présent et passé « qui initient de nouveaux signes d'identité, et des sites innovants de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de société » (30)

commune, celle qui affiche au grand jour la complexité du vivre femme en Inde et qui s'engage pour renégocier la relation contemporaine homme femme.

Cet espace de tensions est à considérer sous plusieurs angles qui ouvriront le débat sur les perspectives de re-négociations du statut de la femme. Afin de rester clair dans notre démarche, il convient de présenter les différentes concepts sur lesquels s'appuie notre thèse. En effet, les concepts de patriarcat, de subalterne, d'habitus, de violence symbolique, de déterritorialisation, de résistance, d'accented cinema, de diaspora, d'agentivité et de solidarité narrative vont nous permettre de comprendre comment les auteures tentent de se défaire de l'image de la femme Indienne soumise et de proposer plusieurs représentations, nouvelles et dynamiques de la femme Indienne contemporaine. La solidarité narrative est une conception personnelle qui permet d'unir différents auteures, leurs héroïnes dans une démarche solidaire de résistance.

Il s'agira dans un premier temps d'envisager cette zone fluctuante en tant qu'espace géographique puis d'interroger les facteurs contemporains qui lui attribuent une dimension transnationale. C'est dans ce cadre que le concept de diaspora sera introduit en tant qu'agent permettant de dénoncer certaines pratiques estimées pénalisantes pour l'évolution de la femme en Inde. En tant qu'observateur distant d'une problématique locale, la diaspora entraîne dans son sillage une dynamique qui se dévoile tant dans le cinéma que dans la littérature à travers le concept d'agentivité (agency en anglais) afin de libérer la parole des subalternes. En effet, les romans sont construits autour d'héroïnes tiraillées par un principe de transmission inter-générationnelle qui scelle le sort des femmes dès leur plus jeune âge. Cette reconduction tacite des comportements sera analysée en utilisant le concept de violence symbolique que nous adapterons à notre contexte et qui renvoie à la notion d'emprise. Toutefois les situations de pouvoir sont instables, comme le souligne Foucault dans *Surveiller et punir*, c'est le caractère instable (36) qui permet aux auteures d'animer les héroïnes de capacités de résistance qui se manifesteront au sein du foyer. Le concept de résistance joue un rôle fondamental dans les différents romans ; il se manifeste tout d'abord par l'écriture qui déconstruit les récits fondateurs tels que le mahabharata pour lui apporter un caractère libérateur par le jeu de la réécriture. Il se manifeste également par l'usage de la théorie du

somatique de Sami Ali que nous avons adapté afin de l'associer au processus de réécriture afin de procéder à la guérison identitaire de certaines héroïnes.

Dès lors, nous aborderons cet espace en tant que lieu d'interrogation de l'appartenance sociale, soit un espace conflictuel dans lequel les partisans de la culture subalterne usent de nombreuses stratégies de détour afin de faire entendre des voix en quête de (re)construction identitaire et d'identification. Ces différentes perspectives seront envisagées par le biais de la littérature et du cinéma, au travers de multiples intrigues dans lesquelles les personnages tenteront de se faire entendre dans une société très normative.

Evoquer cet espace multiple c'est tout d'abord s'interroger sur les limites territoriales et géographiques associées à une identité nationale. Il s'agira donc dans un premier temps d'analyser les facteurs majeurs qui perturbent les postulats qui attribuent des limites visibles à ces espaces.

La frontière est représentée traditionnellement par une ligne sur les cartes géographiques, ce qui lui confère un caractère visible. Elle a comme fonction première de délimiter des espaces entre deux ou plusieurs territoires. Son statut historique qui a permis d'inscrire dans les consciences collectives l'identité du couple état-nation apparaît comme fondamental tant dans la construction identitaire véhiculée par le sentiment d'appartenance que dans la perception d'identité sociale, politique. et nationale. Bien que profondément ancrée dans les esprits, la frontière paraît aujourd'hui fragile et subjective. Elle est à la fois un territoire de rapprochement et d'éloignement. Elle est le sujet de mutations idéologiques permanentes dont le couple identité et pouvoir économique rendent la notion de plus en plus difficile à cerner. En effet, la sphère du questionnement identitaire dépasse aujourd'hui largement le cadre géographique de l'Inde institutionnelle.

C'est dans cette perspective qu'il convient de savoir quelle population compose un territoire. En d'autres termes, qui en fait partie, qui en est exclu ? Si certaines communautés résidentes sont exclues socialement, ce qui est le cas de certaines castes de bas rang et de certains sujets rattachés au dénominatif de subalterne, d'autres communautés non résidente,

font l'objet aujourd'hui d'une attention toute particulière, c'est notamment le cas de la diaspora.

L'une des sources majeures contemporaine de l'élargissement du cadre frontalier est la mondialisation. La mondialisation permet d'intégrer des facteurs extérieurs qui agissent sur le local. En ce sens, la diaspora apparaît comme un facteur majeur, un catalyseur tant dans la dispersion que dans la transformation de l'espace géographique de l'Inde. La caractéristique principale de la diaspora des années deux mille est la nature circulatoire de ses déplacements. Cette circulation s'inscrit aujourd'hui dans une dynamique de mouvements qui tend à complexifier la notion de frontière qui n'est plus liée un seul espace géographique clairement délimité. Le contexte de mondialisation crée ainsi des sphères nouvelles, des espaces de réflexions et génère des problématiques complexes qui lient état, nation, territoires et identité.

La diaspora contribue à la création d'une dynamique socioculturelle nouvelle. Cette nouvelle dynamique redéfinit les rapports entre l'état et la nation. Témoin de ce nouvel élan, la date symbolique du 9 janvier qui est devenue en Inde le Pravasi Bharatiya Divas (littéralement, la journée des indiens non résidents). Il s'agit d'une manifestation nationale annuelle qui honore la diaspora. Cette reconnaissance exceptionnelle accordée aux Indiens non résidents, est liée à la réussite sociale et économique de ces derniers, sans distinction de caste ou de genre, ce qui contraste grandement avec les nombreux clivages existant dans l'Inde continentale où les statuts d'exclusion sont souvent liés au genre ou à la caste.

La diaspora consciente de détenir un pouvoir économique d'influence tente de renégocier la notion de citoyenneté dans le but d'obtenir un statut d'exception. Elle véhicule de nouvelles valeurs, économiques, sociales et culturelles qui pourraient redéfinir la place de certains individus, voire de certaines communautés socialement exclues.

Le renouveau insufflé par la diaspora a créé un nouvel élan migratoire qui se caractérise par des vagues de départs suivies de vagues de retours au pays de plus en plus nombreux. Ces flux circulaires marqués par la réussite sociale et économique deviennent un véritable pouvoir qui permet de redéfinir l'espace géographique de l'Inde et de lui attribuer une dimension transnationale. Cette extension réactualise la notion de frontière en un espace

multiple de renégociations des représentations identitaires de nature complexe fluctuante et instable.

Si ces retours dans le sous-continent sont marqués par le sceau de la réussite, les indiens non résidents par opposition aux résidents affichent également une différenciation culturelle prononcée qui n'est pas sans effet sur la construction identitaire, ce qui attise parfois certains désaccords quant aux représentations quelque peu nostalgiques véhiculées par la diaspora. En effet, la romancière Anita Nair, qui vit dans l'état du Kérala, souligne dans la troisième partie de la thèse que les romans ou réalisations issues de la diaspora sont chargés de représentations qui ne correspondent plus à l'Inde contemporaine. L'analyse des processus de constructions identitaires dans un contexte de mondialisation lié à des recompositions géographiques de plus en plus complexes de l'Inde devenue transnationale est un champ d'étude récent qui mérite des investigations poussées. Ces processus abordent également la question de la « déterritorialisation» et de la « reterritorialisation» (identitaire) initiée par Deleuze et Guattari (1980). Nous analyserons ces mouvements en réalisant certaines introspections dans la vie des subalternes. Dans notre étude, nous appellerons déterritorialisation et reterritorialisation, les actes de réalisation de soi et de réappropriation de soi.

La diaspora véhicule des marqueurs identitaires forts, de plus elle dispose d'un pouvoir d'influence conséquent. Toutefois nous nous interrogeons sur la capacité de la diaspora à influencer de façon durable la place de la femme chez les conservateurs de la tradition. La frontière est alors à considérer au sens de franchissement individuel ou de franchissement collectif, c'est-à-dire avoir la capacité à oser le dépassement de soi afin de se réaliser. Il est alors question de franchir le pas, de montrer que l'on est en capacité d'agir et d'aller au-delà de ce qui est permis, tolérer et consigner dans la loi ou la tradition Nous pénétrons alors un espace individuel, intime, lié à un profond désir de se réapproprier ce qui aurait été délibérément exclu. Autrement dit, il s'agit d'interroger la norme, de se demander pourquoi certains agissements ont-ils un caractère transgressif ? Où se trouve la frontière entre l'acceptabilité et la transgression ? Qui tolère ? Qui sanctionne ? Ces nombreuses interrogations que nous soulevons sont celles qui sont contenues tant dans les romans de Nair et de Hariharan que dans les films de Mehta et de Mira Nair.

Afin de mieux cerner l'origine de ces contestations et d'apporter des réponses à ces multiples interrogations, il nous paraît judicieux de nous intéresser aux mécanismes liés à l'exclusion et d'interroger l'histoire, les mythes fondateurs afin de comprendre comment a été façonnée au fil du temps une double aliénation identitaire. Tout d'abord celle qui a inscrit la femme au rang de subalterne, puis celle qui a conféré à l'homme une position dominante considérée comme la norme. Cette analyse socio-historique permettra de savoir si il est possible de se défaire d'un mode de pensée androcentrique qui pénalise et réduit l'autre à un rang inférieur ?

Histoires et mythes sont mystérieusement liés, ils illustrent ce que nous appelons l'imaginaire des possibles. Autrement dit, l'oralité et l'écriture ont ce pouvoir de façonner, de construire et d'inscrire dans les mémoires collectives des hypothèses que nous transposons dans la réalité parce que nous les croyons vraisemblables. Cette stratégie de persuasion a pour objectif principal de maintenir certaines idéologies en place et de consolider le pouvoir dominant. L'écriture possède donc un pouvoir de domination, mais elle peut constituer également une force libératrice. Entre l'imaginaire et le réel se dessine un entre-deux, instable, difficile à saisir et pourtant les deux notions sont inextricablement proches. C'est pourquoi revisiter l'histoire permet de pénétrer l'univers des possibles. C'est à dire, envisager des intrigues qui permettent aux protagonistes de contester des idéologies, de révéler des non-dits ou de se réapproprier des espaces qui leur étaient inaccessible. C'est dans cette optique que s'inscrivent les romans *Compartiment pour dames* et *Les mille visages de la nuit* construit pour ré-écrire l'histoire et réhabiliter la femme dans l'espace social contemporain.

Les va et vient entre réel et imaginaire offrent l'opportunité de s'affranchir des procédés dichotomiques réducteurs, ils offrent également l'occasion de se projeter au-delà d'une réalité stigmatisante et de s'approprier un ensemble de processus qui interagissent sur le long chemin de la reconstruction identitaire. Les films et les romans sont des vecteurs d'influence conséquents, et les romancières et les réalisatrices, s'inscrivent dans une démarche de libération des traumas causés par un pouvoir patriarcal asservissant.

Les premiers écrits qui évoquent un désir de s'émanciper des contraintes liées à la structure hiérarchique patriarcale en Inde apparaissent à la fin du dix neuvième siècle pendant la période coloniale sous la plume de Krupabai Satthianadhan à travers son œuvre intitulée *Kamala* publiée en 1894. Elle est considérée comme la première romancière indienne à écrire en anglais et à mettre en évidence les conséquences de la colonisation sur les rapports homme femme en Inde. Cependant, ce genre d'écrits demeurent rares et confidentiels. Le facteur déterminant qui sortira de la confidentialité ce désir d'émancipation, sera la volonté de quelques intellectuels Indiens, en période coloniale qui vont entreprendre de s'opposer à la structure hiérarchique binaire coloniale. Cette affirmation forte, ce besoin de se démarquer de l'oppresseur, de rompre la chaîne du rapport dominant dominé trouve son origine dans le « Quit India Movement[8] » initié en 1942 par Gandhi. Toutefois, si de nombreuses études ont été consacrées à la réhabilitation de l'histoire Indienne, c'est-à-dire à sortir l'Inde du dictat colonial, les rares études qui faisaient mention de la femme indienne, l'ont souvent représentée comme un sujet passif et soumis ou encore comme la gardienne du spirituel et de la tradition, un idéal destiné à reproduire le mode de vie patriarcal. Ce n'est que récemment que les intellectuels se sont intéressés à la position de la femme en tant que sujet actif de résistance en société patriarcale. En fait, il existe peu de sources qui traitent du statut de la femme en Inde. L'une des premières théories qui explique l'effacement du sujet féminin a été proposée par Partha Chatterjee, professeur en science politique. Sa théorie se fonde sur la période coloniale pendant laquelle le colon britannique aurait, dans sa volonté de civiliser les Indiens, assimilé la femme Indienne à une femme dépendante, et à qui l'usage de la parole aurait été soustrait. Cette stratégie de subordination fut étendue aux genres afin de démontrer que les Indiens dans leur globalité étaient inférieurs aux sujets britanniques. Ce mode de pensée à l'occidental a été dénoncé par Saïd sous le concept d'orientalisme (1978). En ce sens, l'orientalisme met en évidence les mécanismes instaurés par la pensée coloniale qui tend à imposer une image stéréotypée et infériorisante de l'autre. Sur une échelle plus large, cette pensée infériorisante de l'altérité dresse un portrait aseptisé d'un ensemble de cultures en les réduisant à un moule historique unique, à une version standardisée de l'histoire qui légitimise les actions du colonisateur.

[8] Le « Quit India Movement » fût un rassemblement populaire pacifiste de désobéissance civile en 1942.

C'est dans cette dynamique de réhabilitation de l'histoire que paraissent en Inde en 1982 les premières études subalternes. Les études subalternes trouvent leur origine dans un ensemble de revues parues entre 1982 et 2005 par un collectif d'historiens indiens sous la direction de Ranajit Guha. Selon Jacques Pouchepadass, chercheur au C.N.R.S [9]: « ces études s'intéressaient au peuple plutôt qu'aux élites afin de changer l'optique dominante de l'historiographie de l'Inde coloniale et de faire une histoire de l'Inde coloniale par le bas ». Les études subalternes ont donc permis de réactualiser l'histoire de l'Inde et de faire tomber les clichés dénoncés par l'orientalisme. Toutefois, Oldenburg souligne que si les études subalternes ont réhabilité l'Inde dans sa dimension historique, elles ont longtemps ignoré le combat que les femmes ont mené afin de sortir du silence auquel elles étaient contraintes au sein du foyer. Ces études ne se sont pas penchées sur « the invisible activism in the domestic arena and use covert strategies to resist to undermine the oppressive and drudgery of the average patriarchal household (Oldenburg 25). Quant à Raheja et Gold (Moore 33), ils soulignent que les premiers signes de résistance se sont manifestés dans les histoires contées par les femmes. Ils affirment que ces histoires sont issues de conversations entre femmes qui se retrouvaient dans l'arrière cour de la maison, lieu de prédilection d'échanges intimes pendant lesquels elles faisaient part de leurs frustrations et de leurs insatisfactions. C'était aussi le lieu où elles pouvaient afficher librement et avec fierté leur pouvoir sexuel qui leur conférait un certain contrôle sur l'homme. Ces histoires se transformaient souvent en chants dans lesquels elles exprimaient sans aucune contrainte leurs désirs sexuels. Ainsi, Raheja et Gold (Moore 33) affirment que le folklore, dans lequel l'homme est relégué au rang de subalterne, est l'une des premières formes de résistance. Cette résistance va donc trouver naissance en milieu « marginal dominé » et s'exprimera dans des espaces privés. D'autres lieux privés, tels que la chambre ou la cuisine vont aussi devenir des espaces de forte résistance. La femme y est reine et exerce un contrôle ferme sur l'homme. Le foyer semble donc être le premier espace physique de résistance.

Ces manifestations de résistance sont donc à l'origine d'un mouvement dont se sont emparés tardivement les intellectuels. Il est intéressant de souligner la complémentarité des deux mouvements, celui de la résistance des femmes au sein du foyer et la récupération de cette résistance, bien plus tard, par le monde de la recherche. En effet, la résistance au sein du

[9] https://laviedesidees.fr/La-portee-contestataire-des-etudes-postcoloniales.html

foyer n'est ni visible, ni portée par la population, elle ne peut donc pas se manifester au-delà de cette sphère privée. C'est pourquoi les études proposées par Bhabha, Spivak, Chatterjee, Mohanty ou plus récemment Jinga Desai permettent de sortir la résistance de l'intimité de l'espace privé et de la dévoiler au grand jour dans un espace plus large, par le biais de publications scientifiques. En d'autres mots, les recherches effectuées par cette élite permettraient de rendre visible ce qui était encore récemment invisible.

Au début des années 1970, ces mouvements de résistance minoritaires, isolés sont entrés dans une dynamique sociale nouvelle initiée par des mouvements féministes internationaux. En effet, 1975 fût déclarée année internationale de la femme. Cette déclaration universelle a généré de nombreuses conférences à travers le monde et la question de la place de la femme dans la société moderne est devenue une thématique suscitant l'intérêt d'un plus grand nombre d'intellectuels, quel que soit le champ disciplinaire (sociologie, littérature, politique, anthropologie …). Cette même année, l'université de Mumbai a inscrit à son programme, le développement d'études sociales liées à la position de la femme (L.Thara Bha 5). 1975 apparaît donc comme une année de prise de conscience chez les intellectuels de l'importance de la résistance du sujet féminin. La publication de l'essai de Gayatri Spivak *Can the subaltern speak ?* en 1988 s'inscrit donc logiquement dans la continuité de cette prise de conscience qui pousse à interroger, à alerter l'opinion publique quant aux nombreuses exclusions sociales des minorités. Cet écrit majeur, replacé dans le contexte patriarcal de l'Inde questionne la notion de subalterne et les mécanismes structuraux reproducteurs d'exclusion et d'infériorisation mise en place par l'impérialisme. Il servira aussi de tremplin aux « women studies » dont les premières conférences en Inde se sont déroulées dans les années 1980. Il est également intéressant de remarquer que si le terme de « women's studies » ne cesse de faire débat en occident pour cause de compétition exacerbée autour de la définition de ce terme, cette définition est beaucoup plus claire en Inde et ne souffre d'aucun débat. Vina Mazumdar[10] (1986) résume en quelques mots l'objet de ces études :

> L'objectif est de présenter des réalités sociales qui mettent en évidence la contribution des femmes au développement de la société, de laisser la parole aux femmes afin

[10] Vina Mazumbar était une universitaire, activiste et considérée comme la mère du féminisme en Inde. Elle n'a cessé de mobiliser l'opinion publique afin de faire dynamiser la place des femmes en Inde. https://feminisminindia.com/2017/09/21/vina-mazumdar/

> qu'elles expriment leur perception de la société, et enfin, de comprendre les mécanismes structurels ancestraux qui tendent à exclure la femme et à la maintenir en marge de la dynamique sociale (Thara Bai 25).

La résistance en Inde s'intègre dans une dimension humaine de réhabilitation. Les auteures des œuvres qui forment notre corpus s'inscrivent ce mouvement de résistance et tente de le réactualiser. Il faut néanmoins distinguer parmi les auteures des prises de positions différentes. D'un côté les positions de Deepa Mehta et de Mira Nair et de l'autre, la position d'Anita Nair. Anita Nair, contrairement à ses compatriotes n'appartient pas à la diaspora, elle a toujours vécu en Inde, ce qui lui permet d'être imprégnée du quotidien de la réalité économique et sociale de l'Inde. Selon Anita Nair, les intellectuelles qui appartiennent à la diaspora tendent à être nostalgiques d'une époque révolue et semble être déconnectée de la réalité du terrain.

Il n'en demeure pas moins que ces intellectuelles sont résolument engagées, donc en adéquation avec les réalités de leur époque. Elles rejettent l'étiquette féministe qui selon leur analyse, tend à créer une compétition parfois obsessionnelle entre l'homme et la femme. Leur objectif commun est de réhabiliter le statut de la femme dans la société actuelle et de réactualiser la relation homme femme à travers des messages porteurs d'espoir pour une réconciliation des possibles.

Dans une première partie, nous proposons de parcourir l'histoire, celle qui a inscrit durablement dans les consciences collectives un modèle interprétatif qui a attribué à l'homme des capacités supérieures à celles de la femme, lui conférant par extension une autorité, un pouvoir de domination. Cette approche historique et sociologique aide à comprendre comment se sont façonnés les liens qui unissent l'humain et le divin en Inde. Elle expose également un mode de vie très éloigné du modèle occidental cartésien. Ce mode de vie est ancré dans le don de soi et ses les origines sont relatées dans les livres sacrés que sont le mahabharata[11] et le ramayana[12]. Notre regard se posera également dans cette partie sur les bouleversements conséquents engendrés par la colonisation britannique. Cette période sombre de l'histoire du sous-continent sera analysée afin de mettre en évidence les modes opératoires par lesquels le tout puissant empire est parvenu à imposer un mode de vie fidèle à leur vision

[11] Voir lexique p.310
[12] Voir lexique p.310

du monde qui a littéralement oblitéré des modes de vies millénaires, très différents de ceux du colonisateur. La colonisation en tant que temps et espace a servi de levier pour instaurer une forme nouvelle de domination, un patriarcat nouveau, un terrain d'entente entre colons et l'élite locale à dominante hindoue. Ces glissements de pouvoir et de forme de domination ont également eu pour effet d'exclure les femmes des sphères décisionnelles afin de les « consigner » dans l'espace domestique.

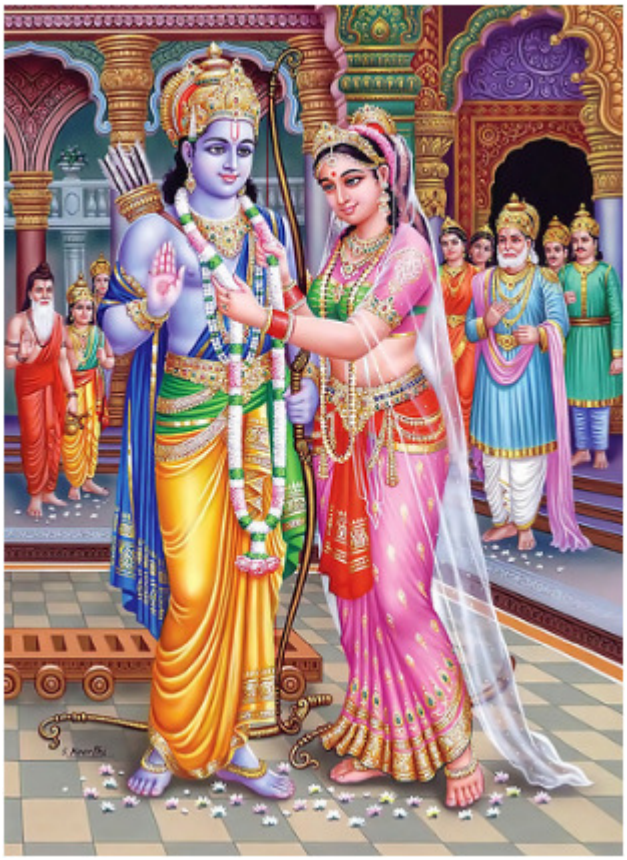
C'est à partir de l'élaboration de ces stratégies d'asservissement que nous examinerons, dans la seconde partie de cette thèse, comment l'espace familial est devenu le lieu par excellence de reproduction des postulats androcentriques. Cet espace privé sera observé de près et nous nous engagerons dans une démarche qui combine psychanalyse et sociologie afin de démontrer comment la construction du féminin intervient dans le processus de déconstruction identitaire. Dans cet espace, la relation mère fille est particulièrement complexe et délicate. En effet, tiraillée entre son rôle de mère et celui d'épouse, la femme doit mener une sévère bataille à double tranchant. Bien qu'étant la principale initiatrice de la transmission entre mère et fille, elle est vouée à respecter et à transmettre les traditions tout en étant animée d'un désir de rompre avec des pratiques asservissantes. Cette position ambivalente conduit souvent à une fragmentation entre l'être physique, l'être social et l'être psychique. La psyché devient alors un espace habité par le doute et la peur tout en étant l'ultime refuge de réconfort. Ce décentrement entre le corps et l'esprit nous emmènera dans le domaine de la psychosomatique, là où le rêve est le lieu privilégié de la reconstruction psychique. Là ou l'être physique fait face à une impasse, l'espace psychosomatique devient un non lieu permettant de remonter aux sources du conflit afin de rétablir l'équilibre entre un Moi onirique en quête de survie et un non Moi psychique à reconstruire. La fin de la seconde partie est consacrée aux manifestations de la reconstruction identitaire qui s'accompagnent des premiers signes de contestation contre la domination phallocentrique. Cette analyse se penche d'une part, sur la place qu'occupe la femme au sein des théories postcoloniales, d'autre part sur l'importance des différentes vagues féministes ainsi que sur la difficulté des chercheuses des espaces postcoloniaux à se faire entendre.

La troisième partie s'intéresse tout d'abord à la stratégie de décentrement opérée par l'état indien au bénéfice de la diaspora. En effet, depuis bientôt presque deux décennies, une

opération de séduction a été entamée afin d'offrir à nombre d'Indiens non résidents une citoyenneté. C'est dans ce contexte transnational paradoxal que nous aborderons l'esthétique du cinéma indien diasporique et indépendant, qui mène un combat permanent pour sensibiliser l'opinion publique quant à l'exclusion sociale dont souffrent de nombreuses femmes. Ce cinéma qui s'inscrit dans une certaine ambivalence propose une vision de la condition féminine qui divise l'opinion publique. En abordant des sujets considérés comme tabous tels que l'exclusion sociale des veuves, l'homosexualité ou l'inceste, les cinéastes femmes acclamées en Occident pour leur prise de position, se heurtent à de nombreuses résistances sur le territoire national indien. L'interstice dans lequel elles sont situées leur permet d'avoir un regard extérieur sur les problématiques intérieures. Ce qui constitue à la fois une force et une faiblesse car certains considèrent le regard diasporique comme « enrobé d'une nostalgie » qui s'éloigne de la réalité locale. Cependant, ce dynamisme mélancolique n'épuise pas pour autant leur engagement et leur volonté de porter au grand jour les manquements du pouvoir phallocentrique.

# Première partie

# Construction des mythes et des idéologies



13

[13] Cette illustration représente le prince Rama au côté de la princesse Sita. lls font partie de la célèbre épopée du Ramayana, l'un des récits légendaire de l'hindouisme. Sita représente l'épouse parfaite, entièrement dévouée envers Rama.

La première partie de la thèse a pour objectif de montrer comment s'est élaborée, depuis la colonisation Britannique, la représentation de la femme Indienne, docile, dévouée et soumise. Cette analyse est développée en quatre chapitres. Le premier chapitre propose une approche historique afin de comprendre l'importance du lien entre l'humain et les textes sacrés qui nourrissent la vie des protagonistes et leur construction identitaire. Nous observerons comment la vie de Devi dans *Les mille visages de la nuit* puis celui de Akhila dans *Compartiment pour dames* sont impactées par l'importance des textes sacrés. Le second chapitre explore la construction d'un système patriarcal nouveau initié par l'empire Britannique et maintenu par l'élite brahmane par l'instrumentalisation des textes sacrés. Il souligne également comment le colon, par une rhétorique de destitution, a enlevé à la femme Indienne ses droits ancestraux. Le concept de « violence symbolique» de Pierre Bourdieu ainsi que la « transformation incorporelle » Gilles Deleuze et Felix Guattari nous permettront de mieux appréhender la construction du féminin en milieu patriarcal. Le troisième chapitre observe les mutations qui touchent la classe moyenne urbaine ainsi que la classe aisée particulièrement sensibles aux mutations économiques et sociales qui touchent l'Inde depuis les années 1980. Le dernier chapitre analyse l'effacement de la femme et son exclusion de l'espace social à travers le film *Water* de Deepa Mehta.

# Chapitre 1 : Les mythes et leurs origines

## 1.1 La philosophie hindou : le soi non isolé

Dans son roman *Midnight Children*, Salman Rushdie énonce : « I am the sum total of everything that went before me, of all I have been seen done, of everything done-to-me. I am everyone everything whose being-in-the-world affected was affected by mine. I am anything that happens after I'm gone which would not have happened if I had not come.» (224)

Cette citation est révélatrice de l'une des préoccupations majeures et existentielles de la population du sous continent, à savoir, accomplir un cheminement afin de prendre part de façon active à un processus qui perpétue et consolide une alliance universelle entre l'humain et le divin, entre le visible et l'invisible. Un univers qui est traversé par le prana[14], énergie vitale, à la fois le souffle et la manifestation d'une présence organique qui témoigne d'une corrélation fructueuse entre tous les êtres vivants.

Dans cet extrait de *Midnight Children*, Rushdie met également en exergue un mode de pensée qui positionne l'individu en tant que fragment d'un tout, à l'image d'un « corps sans organe» pour reprendre une expression introduite par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Autrement dit, il s'agit d'intégrer une dynamique qui désarticule, qui va rompre la hiérarchie, qui ne cesse de faire et de défaire. Deleuze dans l'introduction de *Mille Plateaux*, au chapitre intitulé *Rhizome* parle de déstructuration, de s'émanciper et de faire avorter la logique binaire. Devenir « corps sans organe» sous-entend intégrer le multiple dans l'unique afin de « se décrocher des points de subjectivation qui nous fixent, qui nous clouent à une réalité dominante » (Deleuze, 193). Cette conception de l'individu porté au monde est également soulignée par Edouard Glissant dans son ouvrage *Traité du Tout-Monde.* Glissant insiste sur une vision du monde dans lequel tout est relation. En ce sens, les pensées de Deleuze, de Glissant et de Rushdie convergent afin de présenter un monde dans toute sa richesse, dans toute sa diversité, un monde qui change et qui s'inscrit dans un espace non linéaire. Cette conceptualisation de la présence de l'individu au monde, cette représentation du *Moi* diverge

[14] Voir lexique p.310

de celle qui est issue de la philosophie du sujet. En effet, cette dernière confère au moi un caractère égocentrique qui le positionne en tant qu'essence de l'existence, héritage de la philosophie gréco romaine. Prenons à titre d'exemple, la formule consacrée par Descartes « je pense donc je suis » que le philosophe indien Satish Kumar conteste de la façon suivante : « En posant l'ego comme le moteur de l'être humain, […] Descartes l'a séparé du monde […] il l'a posé comme indépendant, il a institué un dangereux dualisme isolant le sujet de son environnement. Il a aussi donné trop d'importance à la pensée rationnelle, abstraite, calculatrice […].» (6)

Il ajoute de plus que la double assertion du « je » illustre bien l'écart qui existe entre la pensée occidentale et la pensée indienne. Ainsi, la relation sujet-prédicat « je suis » positionne l'être en tant que sujet fondateur, sujet de référence. La double assertion du « je » est caractéristique d'une volonté d'inscrire l'individu dans une démarche exclusive, voire isolée du moi qui nie l'altérité. Cette conception tend aussi à marginaliser l'existence d'autres philosophies telle que la philosophie indienne qui longtemps a été reléguée au rang de curiosité « archéologique » dont on aime tirer ici ou là une idée originale**.** Il est donc important de comprendre que dans la philosophie indienne[15] :

> les rapports entre soi et l'autre n'apparaissent pas comme une altérité […] car dans la vision indienne le je est à la fois le moi (l'égo ou aham) et le soi (atman) qui en est la forme élargie, élargie au point de comprendre sur le même plan, la nature, les animaux, les êtres humains, […] l'histoire et la société. Cette forme supérieure du moi qu'est l'atman (le soi) exclut l'opposition duelle parce qu'elle procède du principe qui fonde l'univers, englobant donc en un tout le monde […]. (Verma 99)

Tels sont les propos de l'écrivain indien Nirmal Verma traduits par Annie Montaut dans un ouvrage collectif intitulé *La modernité littéraire indienne, perspectives postcoloniales*. Le monde présenté sous cette forme est le monde de l'interrelation. Il se caractérise par la notion « d'individuation ». Cette notion a été proposée initialement par le sociologue américain Léon Festinger en 1954 et renvoie à l'affaiblissement de la conscience de soi, à un état de perte de conscience, ainsi qu'à l'anonymat. Le sujet finit souvent par présenter un comportement

---

[15] Les propos de Nirmal Verma sont traduits par Annie MontautMontaut, A., Le moi, le je, le soi et l'autre dans la littérature indienne. *Anthropologie et Sociétés* 343 (2010): 99–115
Verma Nirmal., *Shatâbdî ke dhalte varson men*. Delhi, Rajkamal, 1995

anti-social. Nous constatons que le concept fondé par Festinger conduit à l'exclusion, ce qui correspondait aux analyses sociologiques menées sur les populations occidentales caractérisées par un comportement dit individualiste. Pour Nirmal Verma, l'individuation est une représentation de l'individu appelé le « désindividué », celui qui a dépassé les limites sociales ou psychologiques de l'ego. Ces distinctions conceptuelles soulignent clairement les écarts de pensées qui existent entre la représentation du occidentale du monde et la conception indienne. D'ailleurs Homi Bhabah, dans son ouvrage intitulé *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale* au chapitre trois, *The other question*, attire notre attention sur ce point fondamental en disant que : « le discours colonial est marqué par la fixité dans la construction idéologique de l'altérité comme signe de différence culturelle, historique et raciale ». (121)

Le déni de l'altérité entre donc dans une dimension historique et stratégique de construction d'un idéal colonial qui devient le référent, le modèle unique. Autrement dit, l'autre est porteur d'un passé historique qui sera dépouillé de sa richesse culturelle afin de devenir le reflet de la pensée du référent colonial. Ce mode opératoire a été conceptualisé par Saïd sous le nom d'orientalisme. L'orientalisme nous dit Edward Saïd permet de maintenir la suprématie d'une idéologie et de réduire toute autre culture à un rang inférieur. « Every single empire in its official discourse has said that it is not like all the others, that its circumstances are special, that it has a mission to enlighten, civilize, bring order and democracy, and that it uses force only as a last resort.» (xvi) Il ajoute : « There is nothing mysterious or natural about authority. It is formed, irradiated, disseminated; it is instrumental, it is persuasive; it has status, it establishes canons of taste and value; it is virtually indistinguishable from certain ideas it dignifies as true, and from traditions, perceptions, and judgments it forms, transmits, reproduces.» (27)

Ainsi, cette vision instrumentalisée de l'autre que nous associons très souvent à de l'étrangeté est représentée dans le cas présent par la culture indienne. Comme l'indique Saïd : « There is nothing mysterious or natural about authority. […] it has status, it establishes canons of taste and value […] » (27). C'est la raison pour laquelle nous nous attachons à lever les incompréhensions qui demeurent au sujet de cette culture. En effet, nos valeurs scientifiques et notre culture occidentalisée pourraient nous induire en erreur quant à émettre certains jugements précipités sur la construction d'un discours autre, sur la qualité d'une

écriture atypique ou sur un scénario et sa mise en image que nous serions tentés de comparer avec les canons de nos cultures.

Le don de soi est donc le marqueur principal de cette philosophie, il faut entendre par don de soi un acte conscient et volontaire de détachement de l'ego. Un acte qui consiste à se dépouiller de soi même afin de se mettre au service de son prochain. Dans *Les mille visages de la nuit,* Devi, jeune femme hindou en quête d'une destinée tombe amoureuse « *d'héroïnes et de héros pareils aux dieux, dont les histoires étaient aussi réelles, sinon plus réelles, que les nôtres* » (mvn, 51). Devi s'identifie à des héroïnes, au point d'aligner sa vie sur les personnages mythologiques issus des lectures passionnées de sa grand-mère. Ces personnages fabuleux offrent à Devi de véritables raisons de croire à un destin noble et d'embrasser une vie au service d'un héro. Cependant, sa grand-mère prend soin de présenter des protagonistes complexes dont l'héroïsme ne se gagne que par des sacrifices conséquents. Il en résulte des personnages soumis à de terribles épreuves au cours desquelles le moi et le soi s'affrontent dans une lutte sans merci. C'est ainsi que Gandhari, personnage mythologique féminin issu du célèbre Mahabarata[16] est présentée comme un personnage qui « n'était pas qu'une simple femme, fière et volontaire […] embrassait sa destinée – un mari aveugle – avec un sens du sacrifice digne de son sang royal » (mvn 56). Nous comprenons que le don de soi caractéristique de la philosophie indienne n'est atteint qu'après avoir enduré un certain nombre d'épreuves qui incitent au dépassement. L'acquisition de ce don est donc le résultat d'un sacrifice, il représente l'acte antagoniste d'asservissement libérateur. C'est par cet acte que la jeune Devi s'identifie aux divinités multiples qui s'animent dans ses nombreuses rêveries. Pour Devi, le sacrifice prend la forme d'une transformation de son être en un autre, elle devient donc tour à tour la princesse Damayanti, la princesse Amba puis la reine Gandhari, soient autant de représentations mythologiques du sacrifice imposées pour l'accomplissement du dharma. C'est à travers ces multiples représentations que Dévi s'initie au don de soi nécessaire pour l'accomplissement de son devoir de femme vertueuse.

[16] Voir lexique p.310

### 1.2 Le principe du dharma

Dans un pays où résident plus de un milliard d'habitants[17], le taux d'illettrisme est supérieur à 30%, soit environ trois cents millions d'individus qui se caractérisent par une capacité étonnante à transmettre de générations en générations la complexité des mythes fondateurs représentés par le Ramayana[18] et le Mahâbhârata[19]. Cette incapacité de déchiffrer un texte peut être porteuse d'une connotation désavantageuse, paradoxalement, n'entame aucunement leur faculté à porter les récits épiques de la mythologie hindoue. C'est donc avec une certaine érudition que la grand-mère de Dévi (mvn) nourrit les pensées de sa petite fille avec des héros et des héroïnes qui témoignent d'une littérature riche et complexe. C'est ainsi que le lien entre l'humain et le divin continue de se façonner au fil du temps. De fait, cette littérature transmise oralement conforte également l'identité propre à une culture. L'individu s'affirme au monde et devient alors conteur, celui qui à son tour véhicule la culture, les croyances, les représentations symboliques et la vision du monde. Chaque être s'érige en mémoire et agent de la connaissance culturelle et spirituelle. Ces implications individuelles et collectives trouvent leurs origines dans ce que l'hindouisme appelle le dharma[20]. Le dharma est un terme complexe, polysémique qui ne trouve pas d'équivalent dans la langue française. Il est synonyme de loi et couvre des champs tels que le socio-juridique, la morale, la religion ou le devoir. Il fait également référence au maintien de l'ordre universel cosmique. Enfreindre cet ordre entraîne selon cette philosophie un déséquilibre qui met en péril l'ordre social et spirituel et par extension le cosmos. C'est en ce sens que Baba « vieille homme séduisant […] a l'apparence d'un digne patriarche » et beau-père de Devi, lui dit : « il est prescrit à tous les hommes […] de chérir les femmes et de prendre soin d'elles comme du plus précieux de leurs biens. Lorsque les femmes sont honorées, les dieux se réjouissent ». (mvn 120)

Cette prescription issue du Manu-Dharmasastra[21], textes de lois historiques millénaires ayant encore autorité de nos jours, met en évidence le souci permanent de conserver une ligne de conduite garante d'une certaine cohésion sociale, culturelle et spirituelle.

---

[17] http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/pays/IND/fr.html
[18] Voir lexique p.310
[19] Voir lexique p.310
[20] Voir lexique p.310
[21] Voir lexique p.310

Elle trace le cheminement horizontal marqué par les tribulations de la vie quotidienne tout en maintenant le cheminement vertical de la dévotion et de l'élévation spirituelle. En patriarche doté d'une grande sagesse, Baba[22] est l'image du maître brahmane, expert dans la connaissance des textes sacrés, gardien de la tradition, et c'est avec assurance et autorité qu'il initie Devi aux vertus de l'épouse : « le chemin que doit suivre une épouse pour gagner le ciel est clair et bien illuminé, dit Baba. La femme n'a pas à offrir de sacrifice indépendant, pas de vœu à faire, pas de jeûne à accomplir ; c'est en servant son époux qu'elle est honorée dans les cieux. (mvn 102)

Ainsi, chaque individu se voit assigner une ligne de conduite quelle que soit sa caste d'appartenance. « La non violence, la fidélité, l'honnêteté, la pureté, le contrôle de ses sens, tout cela, en résumé, constitue le dharma des quatre castes. » (mvn 102) indique Baba à Devi. Les principes de vie véhiculés par le dharma et les mythes sont omniprésents dans la vie des protagonistes. C'est ainsi que Akhila, jeune héroïne, résume cette présence permanente par ces quelques mots qui ouvrent le roman *Compartiment pour dames* : « C'est ainsi depuis toujours » (cpd 1). Un sentiment d'éternité semble y résider, tels des cycles de vies sans fin qui s'entretiennent eux-mêmes, nourris de comportements qui ne souffrent aucune contestation. Ce paradigme est d'autant plus vraisemblable qu'il habite une très grande partie de la population soucieuse de maintenir les traditions, et qu'il revient à la caste brahmane de préserver cette vision du monde. Rappelons que la caste brahmane occupe une place importante dans notre étude dans la mesure où les principaux protagonistes des romans et œuvres cinématographiques sont d'une part, majoritairement issus de cette caste, et d'autre part, évoluent dans un milieu que nous qualifierons de classe moyenne supérieure. De fait, chez les brahmanes, le moindre écart de conduite est vivement réprimandé : « comment oses-tu ? N'as-tu pas honte ? […] Nous sommes des brahmanes. Nous n'avons pas le droit. Cela va à l'encontre des règles de notre caste » (cpd 263). C'est en ces termes que Padma, sœur aînée de Akhila s'adresse à cette dernière, montrant ainsi sa désapprobation quant aux agissements atypiques de sa sœur. En tant que garant d'une tradition millénaire, les brahmanes n'échappent donc pas aux exigences des textes qui consacrent l'accomplissement du dharma. C'est ainsi que Narayan, jeune activiste de caste brahmane diplômé en médecine, partisan de

[22] Voirlexique p.310

Gandhi, s'élève contre les pratiques usurpatrices de son père : « le seigneur Ram a dit à son frère de ne pas respecter les brahmanes qui outrepassent leurs droits en faisant une interprétation des textes sacrés dans leur propre intérêt » (*Water*). Il existe donc une rigueur normative de tous les instants au sein de cette communauté qui soumet chaque individu à des devoirs et obligations et aux respects inconditionnels des textes sacrés. Narayan n'est non plus épargné par les limites tracées par la rigueur du dharma. En effet, l'annonce à sa mère de son intention d'épouser une jeune veuve résonne comme un véritable sacrilège, une offense à sa caste d'appartenance, et le refus familial catégorique dessine clairement la crainte de voir l'honneur de la famille souillée (Water) et de ne pouvoir accomplir le dharma assigné à tout brahmane. Cette rigueur normative qui émane du dharma caractérise également Akhila, jeune femme qui fait ce qu'on attend d'elle (cpd, 10), à l'image de la déesse Kanyakumari qui « avait mis sa vie en suspens » (cpd, 13) ou de la déesse Sita qui est dans les consciences collectives, l'image de la femme vertueuse par excellence.

## 1.3 Les textes sacrés et la mythologie

Compte tenu de la richesse des textes sacrés de la mythologie hindoue, nous avons pris le parti de présenter avant tout le Manu dharmashastra[23], le ramayana ainsi que le mahabharata qui constituent les référents majeurs des romans et des films à l'étude.

### 1.3.1 Le Manu dharmashastra ou lois de Manu

Si la philosophie indienne régule les rapports humains au monde dans sa dimension universelle, les textes sacrés consacrent la place et le rôle de chaque individu dans la société. Cette consécration repose sur un ensemble de mythes et un nombre important de textes millénaires tels que le vêda[24] ou la smriti[25]. Ces textes écrits en sanscrit[26], langue très ancienne du sous-continent, sont encore en vigueur de nos jours et sont des guides pour l'accomplissement du dharma. En quelques mots, nous dirons que les védas sont consacrés à la connaissance universelle, ce qui est révélé à l'homme par les dieux. La smriti quant à elle représente la tradition par excellence, nous l'aborderons par l'analyse des dharmashâstras appelés également livres de lois. Parmi les livres de lois, celui rédigé par Manu est au cœur des intrigues qui animent les romans et les films de notre corpus. Il suscite la controverse et oppose les partisans de la tradition, les féministes ainsi que la nouvelle vague progressiste. Il est appelé également lois de Manu ou Manudharmastrâs[27]. Il codifie les comportements humains en fonction des castes et des sexes. Il demeure encore aujourd'hui l'autorité historique pour la codification des lois de la tradition. La société indienne est donc une société organisée avec des codes très précis afin que l'ordre du monde soit respecté. Chaque individu a donc un rôle à jouer, un dharma à accomplir, selon des critères définis par les textes sacrés. La femme n'échappe donc pas à ces règles établies de longues dates. C'est ce que montre la réalisatrice Deepa Mehta qui fait usage de l'une des lois du Manu dharmasâstra en guise de générique d'ouverture du film *Water*. Le spectateur peut ainsi lire :

---

[23] Voir lexique p.310
[24] Voir lexique p.310
[25] Voir lexique p.310
[26] Voir lexique p.310
[27] Voir lexique p.310

A widow should be long suffering after death, selt-restrained and chaste,
A virtuous wife who remains chaste when her husband has gone died go to heaven,
A woman who is unfaithful to her husband is reborn is the womb of a jackal.

The law of Manu
Chapter 5 verse 151-160
Dharmashastras

Ces textes de lois encadrent clairement la relation homme femme et maintiennent un lien permanent avec le divin. Ils fixent les préoccupations, déterminent les relations de subordination entre les sexes et par là même initient la répartition des devoirs entre homme et femme. Les lois de Manu sont très largement respectées et appliquées dans les milieux traditionnels de l'Inde conservatrice. Ces lois sont compilées sous la forme de douze chapitres. Chaque chapitre aborde des thématiques très variées telles que le mariage, la famille, les moyens de subsistance … Chaque thématique contient un ensemble de « lois » qui vont de la recommandation à l'obligation. On recense plus de deux mille commandements ou conseils dans le Manu dharmasâstra. Toutefois, il convient de garder à l'esprit, que ces écrits millénaires s'adressaient à l'origine à la caste brahmane, qui est par tradition l'autorité suprême en charge de l'application et du respect de ces codes, et que sa traduction en 1796 par l'orientaliste et juge anglais Sir William Jones aura des conséquences considérables sur l'ensemble de la population indienne. Nous reviendrons plus en détail sur les conséquences de cette transformation dans le chapitre intitulé traditions, idéologies et déviances.

Dans ce cadre pré-défini, le personnage de Baba, brahmane de caste, fait figure de pilier de la tradition. A la fois sage et érudit, il exerce la profession de professeur de sanscrit et s'impose auprès de sa belle fille Devi en tant que patriarche qui dessine des limites (mvn 96). C'est à ce titre qu'il dissémine à Devi de nombreuses recommandations : « Où que tu sois, rappelle toi que tu es une Brahmane. Tu ne le sais peut être pas, mais sous cette peau aux veines fines coule une rivière de sang pur, héritage de tant de siècles de savoir. Un Brahmane, dit-il, les mots de Manu donnant à sa voix une nouvelle autorité, recule devant les honneurs comme devant du poison […]. (mvn 98)

Il existe donc une véritable relation de pouvoir entre les individus. Michel Foucault souligne que ce rapport humain est inévitable dans le cadre des relations sociales. Toutefois, dans le cas présent, les personnages doivent faire face à un pouvoir de domination qui trouve son origine dans les textes sacrés. Ainsi Foucault affirme que : « Lorsqu'un individu ou un groupe social arrive à bloquer un champ de relations de pouvoir, à les rendre immobiles et fixes et à empêcher toute réversibilité du mouvement […], on est devant ce qu'on peut appeler un état de domination. (Foucault, 2001 1625).

Nous pouvons donc voir dans la symbolique de cette relation, la main mise d'une autorité qui s'exerce sur une large communauté. Le sociologue allemand Max weber définit trois types d'exercice de l'autorité. Parmi ces trois formes, l'une d'elle est qualifiée de :

> légitimité traditionnelle qui repose sur la croyance que l'ordre établi de manière immémoriale, par des traditions, est sacré en lui-même, que cela suffit à le justifier, par conséquent ceux qui ont reçu l'autorité, selon les mêmes traditions, ont le droit de l'exercer. Le pouvoir n'est jamais remis en question. Il est légitime parce qu'il existe, et qu'il est en quelques sortes d'ordre divin. (Weber 285)

C'est précisément le caractère sacré de cette autorité qui pousse ou qui contraint les protagonistes au renoncement de soi, à l'effacement. Nous entendons ici par effacement la faculté de s'abandonner afin de se mettre au service de la tradition, et c'est au nom de la tradition que le père de Chuyia accompagne sa fille âgée de 8 ans dans un foyer pour veuves afin qu'elle puisse honorer son défunt mari. Chuyia entre dans un exil précoce afin d'accomplir son dharma en portant un sari blanc, manifeste du deuil. La légitimité de cette pratique trouve ses origines dans le caractère quasi divin accordé au manudharmasâtras. Une telle union est rendue possible par le verset 94 du livre 9 des lois de Manu consacré aux devoirs des époux. Le mariage revêt une importance considérable en Inde, il est étroitement lié à la notion de famille synonyme de maintien de la tradition. De fait, un poids considérable pèse sur la famille ainsi que sur la future mariée qui, bien souvent, ne gagnera son statut social que lorsqu'elle deviendra épouse et intégrera sa belle famille. Si pour les occidentaux, cette démarche peut présenter un caractère anachronique, difficilement acceptable, le mariage et sa préparation en Inde demeure un des piliers de l'existence dans un pays qui oscille entre

modernisme et traditions ancestrales. La thématique du mariage arrangé est une véritable institution tant religieuse, sociale que culturelle. En effet, le rituel du passage du statut de fille à celui de femme est vécu comme une véritable épreuve que nous qualifierons de « transformation incorporelle» pour emprunter la formule de Deleuze (1972, 102). Il en résulte des transformations linguistiques discursives chez Dévi (mvn), jeune fille à l'esprit vagabond. Elle sera ainsi contrainte de renoncer aux verbes d'actions qui animaient sa rhétorique innocente afin de se restreindre à l'usage restrictif des verbes d'états. « Ma mère […] m'apprit à devenir experte en l'art de porter un sari […] et d'afficher le juste sourire ; elle m'apprit à bavarder naïvement […] » (mvn, 35). Pour autant, ce sevrage de spontanéité chez une jeune fille destinée au mariage s'avère nécessaire pour l'accomplissement du dharma. Rappelons qu'un dharma non accompli aura, dans cette vision du monde, des répercussions tant sur la famille que sur la belle famille et qu'il convient de se comporter de façon appropriée en toute circonstance. C'est pourquoi dès le plus jeune âge, les enfants subissent un apprentissage destiné *«* à la fête du choix d'un époux, à la solennité royale et digne d'un swayamvara[28] (mvn, 38) ». Ce passage est vécu avec autant de joie que de craintes par les protagonistes, c'est pourquoi la thématique du mariage est constamment mise à l'épreuve et ne cesse d'animer bien des intrigues tant au cinéma qu'en littérature. C'est une des raisons pour lesquelles l'écrivaine Githa Hariharan provoque et interroge ses personnages féminins sur la question du mariage. C'est ainsi que la mère de Devi qui porte symboliquement le nom de Sita ne cesse de lui conter des histoires d'époux prédestinés et de mariages idylliques (mvn 35), faisant ainsi écho aux préceptes administrés par son beau père, le sage patriarche Baba soucieux de faire respecter les recommandations de Manu : « une épouse doit toujours être joyeuse, habile aux tâches domestiques, soigneuse avec ses ustensiles et économe dans ses dépenses. Elle doit contrôler son esprit, ses mots et son corps, et si elle ne porte pas préjudice à son époux, elle gagne le ciel autant que lui » (mvn 130).

Ainsi, chaque membre de la famille à travers l'institution du mariage contribue tant au maintien de la tradition ainsi qu'au respect et à l'application des textes sacrés pour l'accomplissement du dharma.

[28]En sanscrit, un swayamvara est un mariage arrangé.

### 1.3.2 Le Ramayana et le Mahabharata

Tout comme le Manudharmasatra, le Ramayana occupe une place de première importance dans la vision du monde des Hindous. Ramayana signifie littéralement le parcours de rama, il évoque une épopée construite autour de la conquête, de l'exil et de la délivrance. Il fait partie des écrits sacrés regroupés dans la smriti, ensemble de textes conçus autour de la tradition dont fait partie la mythologie. C'est l'un des écrits fondamentaux de l'hindouisme et de la mythologie hindoue. De cette épopée, les personnages emblématiques que sont Rama[29] et Sita[30] ne cessent de susciter passion et dévotion. En effet, les nombreuses recherches contemporaines orientées autour de la relation Rama Sita montrent qu'il existe un véritable enjeux tant dans les champs de la littérature, du cinéma, de la sociologie, voire de la politique autour du Ramayana. Ce mythe rayonne bien au-delà de l'Asie et suscite un intérêt constant depuis plusieurs décennies, au point qu'il existe aujourd'hui de nombreuses conférences internationales, des écoles d'art, des représentations théâtrales contemporaines, des films et des débats passionnés qui soulignent l'intérêt contemporain pour cette œuvre millénaire. Le Ramayana nous intéresse a plus d'un titre. Son étude permettra de mieux cerner la notion d'avatar caractéristique des représentations complexes et multiples du dieu Vishnu qui influe tant dans la vie des protagonistes que dans l'écriture des intrigues. De plus, cette épopée nous emmènera à débattre de la notion de sacrifice qui chez les hindous trouverait son origine dans l'acte de dévotion de Sita envers Rama. Rappelons que dans le Ramayana, Sita est l'image de l'épouse parfaite, celle qui se dévoue et se sacrifie entièrement pour le bien de son époux Rama. Cette notion de sacrifice et l'image véhiculée par Sita font l'objet de nombreuses interprétations et varient également selon que l'on soit conservateur, progressiste ou féministe. Le mot sacrifice vient du latin « sacrum facere » qui signifie faire ou rendre sacré. Il peut revêtir plusieurs acceptions tels que l'abandon, le don, l'obéissance, la dévotion, le renoncement suivant le contexte dans lequel il est employé. En psychanalyse, Freud définit le sacrifice comme : « la répression des pulsions, ce qui entraîne un renoncement chez l'individu […], la part de satisfaction de la pulsion à laquelle on avait renoncé était sacrifiée à la divinité […], le bien commun acquis de cette manière était déclaré sacré.» (Freud, 1977 33) Nous

[29] Voir lexique p.310
[30] Voir lexique p.310

retrouvons dans cette définition freudienne du sacrifice les exigences d'une autorité quasi-divine sur une communauté soumise dans l'accomplissement du dharma. Ce renoncement se caractérise aussi par le maintien d'un lien permanent avec le divin sous forme d'offrande ou de dévotion. Il n'est donc point de sacrifice sans renoncement, c'est pourquoi dans le Ramayana, le dieu Rama lui-même est soumis à la répression des pulsions et se voit contraint de répudier Sita afin d'exprimer d'une part, la morale populaire qui veut que l'ordre social passe avant le bonheur de l'individu, et d'autre part, afin d'accomplir son dharma. Sita héroïne du Ramayana est par ailleurs un nom symbolique récurrent dans le cinéma et la littérature indienne. Gita Hariharan lui donne vit à travers le personnage de Amma[31], mère ambitieuse de Devi. On retrouve le personnage de Sita dans le film Fire de Deepa Mehta. Elle attribue le patronyme de Sita à l'une des principales protagonistes. Sita symbolise dans un contexte contemporain celle qui est promise à Jatin, celle qui se réjouit à l'idée de devenir l'épouse de ce jeune homme. Dans la mythologie, Sita est connue pour son sens du sacrifice, du devoir, elle symbolise également la pureté, soient trois valeurs qui font d'elle la femme idéale. Cet idéal féminin est constamment véhiculé par les média contemporains que sont le cinéma et la télévision. C'est ainsi que l'industrie cinématographique sous la prolifération des films bollywood et les innombrables séries télévisées « soap opera » ne cessent d'entretenir le mythe de la femme idéale. Le Ramayana est porteur d'une influence considérable sur la construction identitaire de la femme, Sita étant l'archétype. Dans son film *Fire,* Deepa Mehta, associe le personnage Sita à un autre personnage emblématique de la mythologie hindoue, Radha, déesse souvent associée au dieu Vishnu[32] dans le Mahabharata. Le Mahabharata est un poème à la fois mythique et historique puisqu'il intègre des faits historiques. Il fait partie avec le Ramayana des deux récits mythiques fondateurs de l'hindouisme. Tout comme le Ramayana, son analyse le positionne comme l'une des oeuvres les plus étudiées dans le monde. Hariharan met en scène de nombreuses princesses et déesses du Mahabharata dont les tribulations sont narrées par la grand-mère de Dévi. C'est ainsi que les vies extraordinaires de Princesse Damayanti du Royaume de Vidarbha, de l'incroyable Gandhari, épouse du roi aveugle Dhritarāshtra, décide le jour du mariage de se bander les yeux avec un foulard, foulard qu'elle n'enlèvera plus jamais jusqu'à la fin de sa vie, des princesses Amba et Uma, femmes vengeresses vont animer l'enfance de Dévi. Dans le film *Fire*, Radha incarne à la fois

[31] Voirlexique p.310
[32] Voirlexique p.310

la gardienne de la tradition, l'épouse soumise mais aussi l'impure dans la mesure où Radha ne peut donner d'héritier à son époux Ashok. Toutefois, Mehta utilise les textes sacrés afin de souligner les carences d'une société qui pénalise et enferme la femme. Metha joue donc la carte de la transgression en attribuant à Sita et à Radha des attributs différents de ceux qui les caractérisent dans la mythologie. Ces deux référents mythiques seront au cœur d'un bouleversement qui renverse les codes sacrés. En attribuant le nom de certaines déesses aux protagonistes, Githa Hariharan tout comme Deepa Mehta inscrit sa fiction dans des espaces où les limites entre la mythologie, la religion, l'histoire et la fiction se dissipent et se chevauchent en permanence, chaque personnage pouvant se confondre avec un autre dans une dimension temporelle différente.

# Chapitre 2 : Traditions, idéologies et déviances

Avant la colonisation Britannique, l'Inde était un pays ouvert, à l'économie florissante sur l'Asie. De plus la femme Indienne jouissait d'un certain nombre de droits alors qu'à la même époque au Royaume-Uni, les femmes de l'aristocratie n'est possédait pratiquement aucun. Elles n'avaient aucun statut et n'existait qu'à travers la présence de l'époux. La découverte d'une société multiculturelle Indienne ouverte et organisée fût un choc pour le colon qui dû s'empresser de rétablir un mode de fonctionnement Victorien afin de supprimer des modes de fonctionnement qui auraient mis à mal leurs principes de supériorité et leur objectif de domination. Ce chapitre explique comment le colon Britannique a transformé un territoire riche par sa diversité culturelle en un espace colonial dans lequel le colonisé Indien est devenu un autre méconnaissable destiné à servir l'empire colonial. Dans ce long processus de déconstruction identitaire notre attention se porte en particulier sur la rhétorique employée par le colon pour construire la femme objet totalement dépendante de son mari, afin d'une part, de calquer les principes de vie Britannique, et d'autre part. de lui soustraire tout privilège.

## 2.1 La construction de l'espace colonial par l'instrumentalisation des lois de Manu

La construction de l'espace colonial en Inde est un processus qui s'est déroulé sur plusieurs siècles et qui a considérablement influencé la perception de la femme et de l'homme en Inde. Au-delà de la dimension économique qui anime le projet colonial se dissimulent de nombreuses idéologies qui ont permis d'asseoir le pouvoir dominant. L'ensemble de ces doctrines constitue un pouvoir d'influence et repose sur l'instrumentalisation de croyances, de traditions et d'avancées scientifiques. De cet ensemble émergent deux axes majeurs sur lesquels le pouvoir colonial appuiera son projet :

- L'instrumentalisation des lois de Manu,
- La construction d'un imaginaire.

Manu[33] est considéré par les hindous comme le père de l'humanité, on lui attribue un statut d'exception qui le positionne en tant que sauveur. En effet, l'évocation de son nom suscite l'admiration et le respect dans les milieux hindous conservateurs, notamment au sein de la caste brahmane. Manu appartient à la mythologie, ses actes héroïques figurent dans les épopées du mahabharata[34]. Plus de deux mille ans après la rédaction de ses pensées, ses écrits conservent toute leur autorité et restent en accord avec le mode de vie de la majorité des hindous. Toutefois, selon l'auteur Sara S. Mitter, les lois de Manu n'auraient acquis leur notoriété que récemment. En effet, il faut attendre la fin du dix-huitième siècle et plus précisément 1796[35] (Olivelle 62) pour que les termes loi et codification soient officiellement associés au nom de Manu. C'est à cette période que l'orientaliste et juge anglais Sir William Jones finalisa la traduction du manuscrit laissée inachevée par le gouverneur Warren Hastings. Aussi, ce qui est connu aujourd'hui sous le nom de lois de Manu était auparavant interprété par les brahmanes comme les pensées ou les recommandations de Manu, ce qui d'un point de vue sémantique diffère considérablement. D'un point de vue étymologique, Manu**,** se rapproche du verbe sanskrit m*an* qui signifie *penser.* La traduction des recommandations ou pensées en textes de lois par le collectif britannique Halhed, Hasting, Colebrooke puis Jones à la fin du dix-huitième siècle est considéré par plusieurs chercheurs comme « a well intentionned-misunderstanding » ou encore comme une « misperception or misrepresentation » selon Derret (173). L'acte de traduction du texte original sanskrit en anglais entrait donc dans une stratégie coloniale de détournement. Autrement dit, il s'agissait d'instrumentaliser la transcription. En effet, l'interprétation du manuscrit sacré représentait une opportunité des plus prometteuses pour le pouvoir colonial en permettant tour à tour :

- d'étendre son autorité à l'ensemble du sous-continent,
- de s'affranchir de pratiques locales indésirables,
- d'imposer un mode de vie en accord avec la vision du colon.

[33] Voir lexique p.310
[34] Voir lexique p.310
[35] L'ordonnance de 1796 constitue la toute première publication des lois de Manu

Il s'agissait pour le pouvoir colonial de créer des textes de lois applicables aux colonies, ces textes sont connus aujourd'hui sous le nom de « common law[36] ». Cette stratégie politique est considérée par Homi Bhabha comme ambivalente dans la mesure où elle crée une dynamique de subversion. L'ouvrage *Post Colonial Studies : the key concepts* propose une première définition qui retrace la conceptualisation de ce terme : « A term first developed in psychoanalysis to describe a continual fluctuation between wanting one thing and wanting its opposite. It also refers to a simultaneous attraction toward and repulsion from an object, person or action.» (10) Par la suite, Bhabha actualisera le concept[37] pour l'adapter à la relation entre le colon et le colonisé et soulignera les effets du discours colonial sur la construction du sujet colonial : « [it] is the revaluation of the assumption of colonial identity through the repetition of discriminatory identity effects. It displays the necessary deformation and displacement of all sites of discrimination and domination.» (1994, 160)

Ce qui émerge de cette déstabilisation orchestrée est la mise en place d'un régime de construction de différenciation dans lequel les sujets coloniaux se retrouvent à l'intersection d'une culture étrangère aliénante et d'un discours colonial du déni. Il en résulte une grande division au sein des communautés de l'Inde dans lesquelles se profilent :

- l'émergence d'une classe autochtone fidèle à la couronne,
- un sujet colonial en marge de sa propre identité,
- des pratiques culturelles aseptisées,
- une plus grande autorité conférée aux hindous.

L'illustre discours *Minute on Indian education* (1835) tenu par Thomas Babington Macaulay qui était alors membre de la compagnie des Indes suffit à lui-même pour exprimer avec clarté et conviction la volonté de division et de déplacement du peuple colonisé :

---

[36] Après l'arrivée des Européens, avec un mode de vie et des valeurs inconnues de la coutume, il fallait adapter les solutions limitées aux nouvelles situations. La société devait donc évoluer avec la colonisation, d'où l'introduction du système judiciaire de Common Law. Cette règle est d'ailleurs l'un des principes fondamentaux de distinction entre les systèmes de Common Law élaborés sur et par des décisions judiciaires et les systèmes de droit civil fondés sur un Code ou sur d'autres écrits.
http://www.institut-idef.org/IMG/pdf/JA_PENDA_Common_Law_Afrique.pdf

[37] Bhabha, Homi, *Les lieux de la culture*, Paris, Editions Payot et Rivages, 1994

> I fully agree with the gentlemen to whose general views I am opposed. I feel with them, that it is impossible for us, with our limited means, to attempt to educate the body of the people. We must at present do our best to form a class who may be interpreters between us and the millions whom we govern; a class of persons, indian in blood and colour, but English in taste, in opinions, in morals, and in intellect. To that class we may leave it to refine the vernacular dialects of the country, to enrich those dialects with terms of science borrowed from the Western nomenclature, and to render them by degrees fit vehicles for conveying knowledge to the great mass of the population.

La rhétorique employée par Macaulay est particulièrement éloquente, elle dessine sans aucune ambiguïté l'ossature d'une autorité qui construit « le colonisé comme une réalité sociale qui est à la fois autre tout en restant totalement connaissable et visible » (Bhabha 127). L'analyse sémiotique du discours colonial fait apparaître l'Indien comme un sujet nouveau, « un produit du discours fixé dans un perçu qui renvoie à la fois à un imaginaire visuel » (6), à une perception de la subjectivation et au pouvoir ». Le sujet devient alors « un autre réformé, reconnaissable, comme sujet d'une différence qui est presque le même, mais pas tout à fait » (47), ce que Macaulay nomme « blood and colour but English in taste, in opinions, in morals, and in intellect ». (1835)

Dans son œuvre *Problèmes de linguistique générale* Emile Benveniste (Benveniste, 1996) définit le discours comme « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière » (242). Si nous confrontons la définition proposée par Benveniste au concept d'ambivalence énoncé par Bhabha (127), nous retrouvons dans ces deux approches, bien qu'appartenant à des contextes différents, la volonté du locuteur d'agir sur le récepteur, ce qui en contexte colonial se manifeste sous la forme de tensions entre deux polarités. Cette dynamique issue de la relation dichotomique dominant / dominé entre dans la construction d'un système complexe de glissements entre signifiants et signifiés. Il faut entendre par glissement l'intention de produire un discours idéologique de représentations qui favorise l'expansion du pouvoir au détriment du colonisé. Dans cette mise en place, ce que le colon énonce (le signifiant) échappe au colonisé qui n'est pas en mesure d'interpréter, ou de décoder convenablement le signifié. Dès lors, il devient aisé pour le pouvoir dominant de développer des doctrines d'assujettissements. C'est en ce sens que le

glissement entre signifiant et signifié se rapproche du concept « d'ambivalence» car il crée chez le sujet dominé une subversion qui le positionne à la marge du discours.

La chercheuse Indienne Nandini Bhattacharya Panda[38] voit également dans l'acte de traduction et dans la pratique du discours colonial un détour pernicieux qui a permis d'entretenir les ambivalences idéologiques dénoncées par Bhabha (Bhabha 147). Cependant, elle ajoute que si la transcription du manuscrit a considérablement bouleversé le mode de fonctionnement de la société, elle a eu des conséquences encore plus fâcheuses pour les femmes. En effet, la généralisation des lois de Manu a entraîné une dévalorisation considérable du statut de la femme dans l'ensemble des états de l'Inde. Souvenons-nous qu'initialement les recommandations de Manu ne s'adressaient qu'à la caste brahmane et que dans ses préceptes, Manu stipule que la femme doit être entièrement dévouée à son mari, fût-il défunt, elle est donc entièrement dépendante. Néanmoins, avant la transcription du livre sacré, dans certaines régions de l'Inde, notamment dans le nord du Bengale mais également dans le sud, au Kérala ou en territoire Tamoul, la femme qu'elle fût mariée ou veuve jouissait de droits liés à l'héritage tant pécunier que foncier. De plus, les organisations familiales de ces régions se démarquaient des structures patriarcales les plus répandues avec un fonctionnement plus souple. La femme possédait donc un certain pouvoir lié issu de la tradition Dayabhaga[39]. De plus, elle exerçait au sein du foyer une autorité partagée avec son époux. Ceci permet à Indira Mahindra d'affirmer qu'avant leurs traductions, les lois de Manu n'étaient pas globalisantes et qu'il existait des traditions qui positionnaient homme et femme, époux et épouse hors d'une relation de subordination. Rappelons également qu'en Angleterre, à la même période, la femme ne bénéficiait d'aucun véritable statut et qu'elle n'était éduquée que dans l'optique de devenir une épouse dévouée. Ce n'était que par l'acte de mariage qu'elle pouvait parfois accéder à une certaine reconnaissance sociale. A ce propos, Nandini Bhattacharya Panda affirme que : « In contemporary England, women did not enjoy such rights to property and inheritance. It appears from the contemporary colonial evidence hat this

---

[38] http://www.cscs.res.in/dataarchive/textfiles/textfile.2009-08-25.7818611505
The invention of Hindu Law

[39] According to both the Dayabhaga and the Mitakshara systems of Hindu law, a widow could inherit the entirety of her husband's estate in the absence of a sonal though she only held this property during her lifetime.
Chitnis, V, Wright, D, *The Legacy of Colonialism: Law and Women's Rights in India*, 64 Wash. & Lee L. Rev, 2007 pp 1315

fact came as a culture shock to the company officials. The officials adopted various strategies, so that women would not be able to pay revenue to the Company's treasury.» (10)

Le recours aux lois de Manu aurait ainsi permis au gouvernement colonial de réduire le champ d'activité de la femme en Inde, c'est ce que Partha Chatterjee confirme : « the representation of Indian women as voiceless and oppressed originated from the british government » (1989 33). Ainsi, le modèle élaboré aurait exclut la femme de la sphère décisionnelle publique afin de reproduire le mode de fonctionnement en vigueur dans les conventions britanniques. De plus, l'application des lois à l'ensemble du sous-continent aurait cloisonné la relation homme femme dans une nouvelle forme de patriarcat, soit un moule unique, uniformisant qui positionne la femme sous la tutelle de son époux. A titre d'exemple, Nandini Bhattacharya-Panda fait part d'un témoignage éloquent qui illustre bien la volonté de reproduire un mode de pensée qui enferme et assigne la femme à une position de subalterne :

> As for example, Philip Francis, an important member of Govern-General in council sought to establish a court of wards under the following categories – 'minor', 'idiot', 'lunatic' and 'female'. John Shore, the Governor-General, next to Hastings, declared women as 'disqualified landholders' by invoking the oft-quoted dictum from Manusmrti[40]: 'women are protected by their father in childhood, by husband when young, by the souls in old age. Women are never independent [...]. (10)

D'un point de vue sémantique, le discours produit est en adéquation avec la volonté de reproduire le paradigme d'un ordre immuable et rigide (Bhabha, 122). Cette pratique discursive marquée par l'usage d'un lexique minorant, informe également sur les stratégies de marginalisation et de construction du sujet colonial. Les termes employés par Philip Francis établissent un lien affectif dépréciatif avec le sujet, ce dernier est non seulement fixé à la marge par la rhétorique mais il est également, par analogie, marqué dans les consciences en tant que figure du mauvais « genre ». Ce double déni jette le discrédit sur le sujet féminin qui se voit affligé de maux indélébiles. Si le discours affiche clairement des traits sémantiques infériorisant, il est aussi le reflet d'une culture occidentale passée, estampillée par un ordre moral qui n'avait que peu de considérations pour la femme. A titre d'exemple, le poème

[40] Voir lexique

*Angel in the house* de Coventry Patmore (1854) illustre bien la quête pour la construction d'un idéal féminin, l'ange docile du foyer « self-sacrificing for the benefit of patriarchy », véhiculé par l'idéologie victorienne. En proposant une représentation qui flatte l'égo, l'aristocratie britannique a largement contribué au dessein de stéréotypes qu'il fallait reproduire dans tous les espaces de pouvoir, tant sur le territoire national que dans les colonies. Ainsi, les adjectifs « minor », « idiot » ou « lunatic » employés de façon très courante à Londres au sujet de la gent féminine ont pris place dans lois promulguées par la gouvernance coloniale. L'extrait ci-après, issu de *The Hindu law of marriage and stridhan*[41] rédigé en 1879 illustre dès la préface le souci permanent de marquer la présence de la différence :

> *Questions for consideration -*
> *Who are incompetent to marry -*
> *Minors, idiots and lunatics [...]*

Cette mécanique linguistique dont les qualificatifs révèlent la mise en place de marqueurs sociaux impitoyables, provoquera une altération de l'estime qui était accordée à la femme avant la colonisation et véhiculera des idéologies au bénéfice de l'impérialisme et de l'élite locale. Cette présence marquée de la différence que l'on pourrait qualifier aujourd'hui d'aliénation sémantique associera la femme à des préjugés défavorables qui seront entretenus en grande partie par les avancées significatives qui verront le jour dans les domaines scientifiques. Une des théories scientifiques majeures du dix neuvième siècle accentuera un peu plus les clivages exercés au sein des colonies. Il s'agit de la théorie de l'évolution des espèces de Darwin (1859). Si cette théorie, quoique contestée, est encore aujourd'hui reconnue comme l'une des plus brillantes découvertes scientifiques de son siècle, elle était à l'origine construite sur l'observation biologique des espèces animales. Toutefois, par l'extension de son application à l'homme, elle permit de nourrir l'idéologie coloniale et conforta le paradigme d'une double domination, celle de l'homme occidental sur l'indigène puis sur la femme. La pensée « Darwaniste » est considérée par le mouvement postcolonial

[41] cet ouvrage encadre juridiquement le droits des femmes dans l'acte marital et définit les termes liés à l'héritage. "The word *Stridhan* is derived from the *stri* woman and the *dhan* property and means literally woman's property", pp 33

comme une représentation impérialiste dont Darwin est le symbole de la connaissance, celui qui s'érige en sujet pensant et qui détient un double pouvoir. Tout d'abord, celui d'attribuer un nom aux espèces sauvages puis de dresser une hiérarchie entre les espèces. Dans sa thèse sur la sélection naturelle, il stipule : « sexual selection will give its aid to ordinary selection, by assuring to the most vigorous and best adapted males the greatest number of offspring» (Fiona Erskine 95). Par extrapolation, cette assertion rend scientifiquement légitime la position dominante de l'homme occidental en réduisant le « sauvage » à un rang inférieur, et la femme à des fonctions de reproductrices. Les démonstrations de Darwin mais surtout l'exploitation de ses travaux vont bouleverser la conception du monde et transformer le notre regard sur l'individu. La science et ses idéologies offriront également à la littérature de nouvelles perspectives à l'avantage du pouvoir colonial. C'est à cette période qu'apparaît le roman anglo-indien auquel est inévitablement associé le nom de Rudyard Kipling. Ce type de roman se caractérise par la démonstration de la puissance britannique dans un ailleurs, souvent une colonie, présentée comme un territoire mystérieux. Kipling, sujet britannique éduqué pendant ses jeunes années en Inde, a largement influencé la représentation du sujet colonial en proposant l'altérité comme une succession de différences. Ainsi, dans son roman *Kim* (1901) retrouve-t-on le principal protagoniste, un enfant indien que l'auteur positionne constamment dans un état de nécessité et de subordination du à une incapacité de survie sans l'apport des européens. Kim est construit comme un personnage médian qui noue les deux sociétés, l'indigène et l'impérial. On retrouve cette vision impérialiste dans son poème *The White Man's Burden* (1899) où Kipling évoque de façon différente sa prise de position qui place l'occident comme lieu dominant de la civilisation. D'autres œuvres prestigieuses telles que *A Passage to India* de E.M.Forster contribueront de façon plus nuancée au maintien de l'hégémonie coloniale à travers des aventures en terre mystérieuse. C'est ainsi que ces témoignages littéraires seront longtemps exploités pour entretenir le mythe de l'Inde envoûtante. L'écart entre la réalité et la fiction fera de l'instruction littéraire un outil au service d'un idéal destiné à reproduire des représentations d'un ailleurs fantasmé. De fait, ces récits participeront indirectement à l'effort colonial et inscriront dans l'inconscient collectif la prédominance de la culture occidentale. L'instrumentalisation de l'éducation par le jeu de la lecture et de l'écriture va permettre d'éduquer des sujets afin de constituer une élite fidèle imprégnée des mœurs britanniques. Sur le plan politique, social ou économique, cette élite permettra au pouvoir colonial d'avoir à disposition une « classe » d'interprètes suffisamment

éduquée par les enseignements occidentaux. Thomas Macaulay, en charge de l'éducation en Inde (1836) déclarait à ce sujet :

> Nous considérons que pour influencer l'esprit asiatique de manière profonde et permanente et le préparer à recevoir les acquis de la civilisation occidentale, nous devons concentrer nos efforts sur la culture des plus hautes branches du savoir et des domaines supérieurs de l'esprit. L'ambition de Macaulay était de faire des gentlemen orientaux occidentalisés. (Deer 112)

L'objectif fût partiellement achevé comme en témoigne Deepa Mehta (*Water*) qui exploite l'ambivalence façonnée par l'éducation coloniale en mettant en scène deux protagonistes de caste brahmane. Le premier Narayan étudiant en médecine de retour d'Angleterre, très engagé dans le renouveau suscité par Gandhi, le second, son ami Rabindra qui s'enorgueillit de ses références culturelles britanniques :

> Narayan : Rabindra, tu n'as jamais songé à entrer au congrès ?
> Rabindra : T'es fou ! j'aime bien trop les traditions britanniques, et tout ce qui va avec, j'adore leur cricket et leur whisky, et aussi leurs poètes
> Narayan : supposons que Gandhi arrive à libérer l'Inde, imagine un peu combien les poémes de Byron se trouveraient magnifiés si ils étaient récités par une population indienne enfin libérée[42]

Cette division insidieuse au sein même de la caste supérieure et le peuple positionnera l'élite locale dans un entre-deux qui lui confèrera certes, un statut de dominant vis-à-vis des masses populaires, mais qui par ailleurs, la maintiendra toujours subordonnée à l'autorité coloniale. Ils deviendront dès lors la parfaite projection de ce que Frantz Fanon appelle « l'imposition culturelle» (Fanon, 1952). C'est-à-dire série de propositions qui, lentement, sournoisement, à la faveur des écrits, […] de l'éducation, […] pénètrent un individu – en constituant la vision du monde de la collectivité à laquelle il appartient. (124) « L'imposition culturelle» telle que le conçoit Fanon a également grandement influencé la pensée de Homi Bhabha dans sa conceptualisation de « l'ambivalence». Bhabha définit ainsi l'ambivalence : « le colonisé comme une réalité sociale qui est à la fois autre tout en restant totalement connaissable et

[42] Extrait du film *Water* de Deepa Mehta

visible » (127). Ainsi le lien entre les deux démarches soulignent, dans un contexte différent, les conséquences des stratégies discursives sur la construction du subalterne.

Ainsi, ces avancées scientifiques et leurs récupérations politiques, économiques ou littéraires représentent des « formes progressistes occidentales d'organisation sociale et économique qui offrent la justification manifeste du projet colonial» (Bhabha 118). On peut ainsi lire dans le célèbre discours de Macaulay : « faire du commerce avec des hommes civilisés est infiniment plus rentable que de gouverner des sauvages» (Deer 112). « Sur la question linguistique, Macaulay annonçait clairement que seule la langue anglaise pouvait et devait être le véhicule de l'instruction en Inde car c'était la langue qui donnait accès à la vraie connaissance. […] Il en concluait que ce n'était que par son intermédiaire que la renaissance indienne pourrait avoir lieu.» (Deer 112)

La construction de l'espace colonial s'est faite par une succession d'ajustements entre « origine et déplacement, discipline et désir, mimésis et répétition » (Bhabha 157). L'instrumentalisation des lois de Manu a permis d'étendre l'autorité colonial à l'ensemble du sous-continent tout en produisant des sujets hybrides, désir d'une « Inde anglaise culturellement […] homogène » (Bhabha 176). Dans sa mission civilisatrice, le pouvoir colonial s'est engagé à corriger les « aberrations » culturelles autochtones entretenues par les nombreux récits d'une Inde fantasmée en mettant en place un système juridique destiné à reproduire un mode vie unique, l'idéal britannique, dans chaque espace où il s'exprime.

### 2.2 Emergence d'une nouvelle forme de patriarcat

Dans les sociétés contemporaines, le terme patriarcat renvoie souvent à l'idée de « male domination » ou encore de « male power[43] ». Ces termes sont souvent utilisés dans le milieu de la recherche anglophone pour désigner le rapport de subordination qui existe entre l'homme et la femme. Cependant il serait réducteur de ne considérer le patriarcat que sous la

[43]Dictionnaire encyclopédique de l'université de Standford en ligne.
Stanford Encyclopedia of Philosophy, Feminist Perspectives on Power, p 8.
https://plato.stanford.edu/entries/feminism-gender

forme d'une relation de subordination entre l'homme et la femme. D'un point de vue anthropologique, le terme est associé à la structure familiale au sein de laquelle l'homme représente le chef de famille, celui qui répond aux besoins élémentaires de la femme et des enfants, il est aussi le protecteur. Sous cet angle, le patriarcat n'est pas associé à une relation de pouvoir exercée par un tiers sur un autre mais à l'élaboration d'une structure familiale dans laquelle s'opère une répartition des tâches à accomplir pour le fonctionnement du foyer. « In such societies the sexes are considered complementary ; their roles and status are different, but equal [...] the tasks perform by both sexes are indispensable to group survival » (Lerner 18). Le pouvoir s'entend ici au sens étymologique, c'est à dire la capacité que possède chaque individu à accomplir des actes, il devient alors sujet agissant. Ce point de vue souligne avant tout l'aptitude que développe chaque individu à agir. Dans ce contexte, les rapports de force entre les individus ne s'inscrivent pas dans une relation de pouvoir à caractère antinomique mais dans une relation de complémentarité. Cependant, la complexité des modes de fonctionnement des sociétés contemporaines, sous l'influence des groupes sociaux, nous éloigne de plus en plus de la conception d'un pouvoir « bienveillant » et laisse place à des espaces de domination dans lesquelles s'exercent de nombreuses tensions.

L'une des notions contemporaines les plus représentatives de la tension qui s'exerce entre sujet et pouvoir au sein d'un espace social est la notion de patriarcat. En Inde, il est « culturellement » présent et renvoi au foyer, cet espace familial dans lequel s'opèrent des relations de subordinations très hiérarchisées qui placent la femme sous l'autorité des sujets masculins (patriarche, père, beau-père ou frère). De nos jours, le patriarcat est perçu par de nombreux courants de pensées (féministes, progressistes, womanistes ...) comme un « outil » de reproduction d'un mode de pensée asservissant. Cependant, il demeure difficile de trouver un consensus autour d'une définition précise du patriarcat tant cette notion suscite la polémique et peut différer d'une culture à une autre. Pourtant, l'Inde, souvent citée dans les travaux de recherche pour son conservatisme est souvent prise comme référence lorsqu'on évoque ce terme patriarcat, même si ce sous-continent a connu des modes de fonctionnements très différents les uns des autres selon les castes, les régions et les périodes. Ainsi, l'héritage passé qui présentait encore au dix huitième siècle et au début du dix neuvième siècle une certaine richesse dans le fonctionnement des structures patriarcales ou matriarcales a vu cette richesse réduite à un moule uniformisant sous l'emprise coloniale (Varsha Chitnis, Danaya

Wright 1316). Sont ainsi apparus dans la législation de la colonie les notions de chasteté, d'effacement, de passivité et de dévouement en concordance avec le mode de vie victorien. En effet, le dix neuvième siècle a été marqué par un pouvoir législatif colonial particulièrement prolifique qui promulguera de nombreuses lois destinées à atténuer les écarts culturels entre britanniques et indiens :

> The second half of the nineteenth century, therefore, became a battleground to remold Indian family law within a Western model. As English family law was imported through legislation as well as through judicial procedures and professional training of lawyers and judges in England, disparities between Hindu and English family law were highlighted. [...] The supposed « barbaric» state of Indian family law, however, was, in large part, a product of the colonial attempts to codify and canonize private family relations and customs (Varsha Chitnis, Danaya Wright, 1323).

Au pouvoir législatif colonial vint s'ajouter l'engagement antagoniste des premières féministes britanniques. Ce mouvement en pleine effervescence dans le cercle fermé de l'aristocratie londonienne revendiquait l'émancipation de la femme des contraintes imposées par les conventions victoriennes vécues comme un fardeau. Curieusement, ce mouvement d'émancipation prit une tournure différente dans les colonies. Pour ce groupe, il s'agissait tout d'abord d'agir sur le pouvoir législatif afin de reconnaître juridiquement le droit des femmes mais surtout de crédibiliser la lutte engagée en Grande-Bretagne. L'implication féministe au sein du pouvoir législatif colonial représentait dès lors une épreuve de force entre féministes britanniques, pouvoir colonial et élite locale. Toutefois, l'existence de ce mouvement féministe n'avait que peu d'effets dans un espace colonial où la femme indienne n'avait pas accès à l'éducation. En s'appropriant la cause des femmes en Inde, les premières féministes vinrent en tant qu'initiatrices d'un mouvement universel de défense des droits de la femme symbolisé par un « we » fédérateur. Elles venaient ainsi porter secours à ces femmes dont la vie se résumait à être une indienne « helpless, degraded victim of religious custom and uncivilized practises » (Burton 8). Cette mission d'émancipation se manifesta paradoxalement par la transmission de notions chères à l'aristocratie victorienne, à savoir, devenir une épouse parfaite, fidèle, chaste et honorer son mari. En cristallisant leurs missions autour de l'éducation victorienne, ces premières féministes ont consciemment ou non participé à l'importation d'une structure patriarcale qu'elles s'efforçaient de déconstruire en

Grande-Bretagne. C'est donc dans une lutte de pouvoir que s'est dessinée peu à peu la structure patriarcale que nous connaissons aujourd'hui. De plus, en conférant davantage de pouvoir à une élite locale à dominante hindoue, la colonie britannique a façonné au fil du temps une structure patriarcale contemporaine qui serait le résultat d'un compromis entre l'application de conventions victoriennes et l'application des pensées de Manu devenues lois. En transformant l'application du texte sacré en « Hindu law » le pouvoir a attribué au texte initiale une existence juridique légale, ce qui à terme, annihilera de nombreuses pratiques locales qui reposaient sur la coutume. Ce changement juridique a également élevé la communauté hindoue et l'hindouisme au rang de culture locale dominante. Cette pratique subversive qui mêle pouvoir politique, pratique juridique et autorité religieuse a permis de définir une structure patriarcale nouvelle globalisante dans laquelle la femme est encore aujourd'hui l'épouse dévouée et soumise à l'autorité masculine.

### 2.3 Devenir femme dans la société indienne post-coloniale

Cette partie aborde l'importance des rituels dans la vie des protagonistes dans les romans de Anita Nair (*Compartiment pour dames*) et de Githa Hariharan (*Les mille visage de la nuit*). L'annonce du passage, véritable rituel qui prépare la transition entre être enfant et devenir femme, s'accompagne d'une « transformation incorporelle » et d'une distanciation dans la relation mère fille. Ce changement permet de comprendre comment les grandes figures de la mythologie prennent place dans la vie des protagonistes et souligne l'importance du sacrifice identitaire et de l'effacement.

La famille Indienne demeure la pierre angulaire de cette société, elle est souvent imposante par sa taille. Il est ainsi commun de voir sous un même toit, mari, épouse, belle-mère, filles et fils. C'est ce que présente la réalisatrice Deepa Mehta dans *Fire* où évoluent dans le même espace trois générations tiraillées entre la volonté de reproduire un ordre ancestral immuable et le désir qu'exprime la nouvelle génération de s'émanciper d'une structure hiérarchique pesante. Au sein de cet espace privé, sous une forme invisible, se cache l'omniprésence de normes et de traditions séculaires qui occupent une place importante dans

le quotidien des hindous. L'un des traits les plus marquants de la tradition et qui suscite encore aujourd'hui certaines controverses trouve son origine dans le chapitre IX des lois de Manu et en particulier le point trois qui stipule : « Since women are not capable of living independently, she is to be kept under the custody of her father as child, under her husband as a woman and under her son as a widow ».

En effet, les desseins tracés de longue date par la tradition brahmanique ont scellé tant dans les esprits que dans les comportements des habitudes que la plupart des familles entretiennent au fil des générations. Le modèle idéologique qu'il représente se caractérise par un ensemble de rites sacrificiels qui prennent place dès le plus jeune âge. Ces rites prescrivent à l'homme et à la femme le comportement à avoir vis-à-vis du sacré tant dans la pensée que dans le comportement mais ils prescrivent également les agissements dans les relations humaines. Dans son numéro quarante-trois, la revue scientifique Hermès consacre son étude à la dynamique sociale générée par le rituel. On peut y lire : « Les rituels sont des actions dans lesquelles la mise en scène et la représentation du corps humain occupent le rôle central » (Wulf, Gabriel, 9). » Ce sont des modèles institués par lesquels un savoir et des pratiques collectivement partagés sont mis en scène et représentés, où se voient confirmées l'auto-représentation et l'auto-interprétation de l'ordre d'une communauté. (12).

C'est à partir de cette interprétation des rituels que nous observerons la mise en place des pratiques et des arrangements dans lesquels les protagonistes sont amenés à accomplir différentes tâches pour le bénéfice de la tradition. Par les limites que la communauté impose, corps et langage deviennent les éléments déterminants de ces pratiques. Le cadre prédéfini des rituels va contraindre les protagonistes à entrer dans un processus de transformation des comportements afin de répondre aux exigences communautaires. Le foyer est le cadre par excellence de cette transformation, il renferme l'ensemble des signes sur lesquels reposent les rituels. Aussi dans cet espace privé existe des règles, des normes, des usages, symboles d'un ordre précis dans lequel chacun des espaces temps répond à des codes savamment entretenus. Si dans cette structure complexe l'homme est le chef de famille, la femme est la responsable du foyer. Cette nuance prend toute son importance tant elle positionne homme et femme dans des espaces différents. Au sein du foyer, l'exercice du pouvoir est rigide et clairement défini. En tant que chef de famille, l'homme évolue dans des sphères publiques dans lesquelles

s'exerce le pouvoir politique, économique ou juridique. La femme évolue davantage dans l'espace privé, le foyer, et se voit érigée par l'idéologie, au rang de gardienne de la tradition. En tant que telle, elle protège, éduque, supporte, réconforte, nourrit et veille au bon déroulement du dharma[44]. Bien que dans les espaces urbanisés contemporains[45], de plus en plus de femmes ont accès à l'éducation et occupent des postes importants dans les institutions, ce mode de vie qui consacre la femme au foyer est encore largement accepté parce qu'il représente l'unité familiale, clef de voûte de la société indienne. C'est dans ce contexte que deux protagonistes brahmanes issus de la classe moyenne urbaine apparaissent dans les romans de Anita Nair et de Githa Hariharan. D'un côté Akhila, de l'autre Dévi. L'une est fonctionnaire, l'autre jeune diplômée d'une université américaine. Loin des clichés qui fixent de nombreuses femmes indiennes comme manquant d'instruction, elles présentent deux jeunes femmes dynamiques au sein de foyers marqués par la disparition précoce du père. Pour autant, Akhila et Dévi n'échapperont pas aux nombreux rituels qui doivent les conduire à l'aboutissement ultime de leur éducation supérieure : devenir une épouse parfaite. Encore aujourd'hui comme l'idéal féminin, la figure de l'ange du foyer véhiculée par la déesse Sita[46] est encore profondément ancrée dans les comportements. En effet, cet apprentissage menant l'enfant à devenir successivement femme, épouse, belle-fille puis mère répond aux besoins de la société indienne de pérenniser les pratiques culturelles et de garantir la cohésion sociale. C'est dans cette perspective que s'inscrit le mariage, à la fois accomplissement du dharma mais également réalisation d'un sacrement.

En construisant des intrigues autour de la femme, Anita Nair tout comme Githa Hariharan développe la subjectivité de ses héroïnes en insistant tout d'abord sur l'importance des rites qui animent et structurent les familles. Le foyer devient ainsi le lieu privilégié de l'exercice de ces pratiques qui jalonnent le parcours des protagonistes. Le premier rite auquel sont confrontés les protagonistes est celui du « passage » indissociable de la transformation incorporelle. Au sujet de la « transformation corporelle », Gilles Deleuze et Félix Guattari déclarent : « nous devons cependant distinguer les actions et passions qui affectent ces corps, et les actes, qui n'en sont que des attributs non corporels , ou qui sont « l'exprimé » d'un énoncé. (1980, 102). Nous empruntons aux auteurs cette notion afin de l'appliquer à la

[44] Voir lexique p.310
[45] En 2012, 30% de la population vivait en zone urbaine.
[46] Voir lexique p.310

transformation du corps qui projette l'enfant au statut de femme. En effet, ce passage s'accompagne également d'actes immanents au langage, [...] ou (de) mots d'ordre.» (102). Ce passage suscitera chez Dévi doutes et inquiétudes : « […] j'étais gagnée par une étrange peur de l'âge adulte, de cette féminité qui s'annonçait devant moi » (mvn 33), « […] mon ventre se noua de douleur ». Pour Marikolanthu (cpd) le passage fût un moment pénible : « ce soir-là, je ressentis soudain une douleur lancinante au niveau de l'abdomen. […] La douleur venait par vagues, se déployait avant de se retirer » (cpd 362). L'importance de ce passage est marquée par un double changement dans la condition féminine qui va déstabiliser psychologiquement les deux protagonistes. En premier lieu, la transformation physique. Le début d'un processus qui va inscrire la présence d'une autre en soi. Ainsi Dévi pose un regard distancié sur un corps en construction qu'elle n'a pas encore accepté comme sien : « […] ce corps vulnérable aux changements soudains […] un corps qui m'était devenu étranger […] ». L'emploi du pronom « ce » puis de l'article indéfini « un » réitère la présence d'un corps étranger et souligne la perception de son propre être comme second. La transformation va initier un bouleversement sémantique dans la condition de l'enfant. « Cela veut dire que tu es une femme maintenant ma fille. Cela veut dire que tu seras une mère » (mvn 159) « Tu es une femme maintenant. Fini de folâtrer comme une petite fille » (cpd 362). La transformation corporelle est dès lors accompagnée d'une rhétorique caractérisée par l'emploi répété des constantes « tu es » qui fige Marikolanthu et Dévi dans une relation sujet prédicat qui marque la fin d'un cycle de privilèges et le début des d'interdits. L'énoncé « Tu seras une mère » prédétermine une succession d'épreuves, il est le témoignage d'un passé qui ne cesse de s'actualiser et qui fixe les protagonistes dans une routine de reproduction. Il souligne également la présence de la « transformation incorporelle» qui à travers la narration marque la rupture sémantique entre fille et femme. Cette présence est initiée par le changement de statut de l'enfant. Par la suite, elle prend la forme d'un système qui exerce une force répressive sur le sujet. Tout d'abord dans la relation discursive mère fille, qui dissout toute tentative de questionnement et laisse place à l'emploi de mots d'ordres, véritables moteurs de la « transformation incorporelle» (Deleuze 102). C'est ce constat amer que réalise Marikolanthu : « Au cours des jours qui suivirent, j'appris que ma vie avait changé pour toujours », « j'étais une femme et plus rien ne serait comme avant » (cpd 362). A l'avalanche de questions qui lui tourbillonnent dans la tête, elle n'obtient comme unique réponse « parce que tu es une femme et qu'une femme respectable protège sa vertu » (cpd 362). La rupture discursive va ensuite produire un décentrement dans

la relation mère fille et dresser d'innombrables interdits liés à l'irruption du féminin. Marikolanthu constate dès lors : « je ne devais plus serrer mes frères dans mes bras», « il fallait que je dissimule ma poitrine », « il ne fallait pas que j'écarte mes jambes en m'asseyant », « il fallait que j'évite la compagnie des hommes » (cpd 362), soit autant de mots, d'impératifs, révélateurs de la présence d'une tension sémantique qui va s'ériger en norme linguistique. Ces interdits vont déposséder ces femmes en devenir des liens affectifs qui les unissaient à leur entourage. L'effet de l'évènement va confirmer le nouveau statut du sujet féminin et creuser une distance avec les sujets masculins du foyer. Ce repositionnement placera dorénavant les protagonistes tantôt dans un espace d'exclusion, tantôt dans un espace d'exception, autrement dit une mise à la marge. Le caractère exclusif ou d'exception attribué au nouveau statut de femme va mettre en marche un processus discursif destiné à contenir les agissements, les pensées et à infléchir toute tentative de contestation. Cette pratique discursive est manifeste de ce que Deleuze nomme la « transformation incorporelle». Pour Deleuze, elle est l'expression d'évènements discursifs extérieurs qui agissent sur le sujet, soit le « rapport instantané des énoncés avec les transformations incorporelles ou attribut non corporels qu'ils expriment» (Deleuze 103). La transformation par son effet va « vider » l'enfant des mots qui l'animaient, annihiler les variations dialectiques caractéristiques de la magie de son insouciance, canaliser les comportements et influencer la parole. Elle laissera place au rituel immuable des constantes qui scellent Marikolanthu et Dévi dans une pratique de paroles muettes. Marikolanthu sera ainsi habitée par : « des mots qui glissaient dans mes veines comme le rouge qui coulaient entre mes jambes » (cpd 362). Cet envahissement corporel est vécu comme un excès de présence (Bertrand 24), une manifestation étrangère, un acte de dépossession, « ce corps vulnérable aux changements soudains […] un corps qui m'était devenu étranger […] » (mvn 159). Cet acte premier de transformation corporel est l'initiateur d'une succession de cycles destinés à reproduire des rites immuables qui cloisonnent le sujet féminin dans des espaces destinés à accomplir l'acte second, celui de l'épouse parfaite. La maîtrise de l'espace fait partie intégrante de la mécanique de transformation du sujet, pour Dévi, elle devra désormais évoluer dans des espaces temps précis afin d'y recevoir des enseignements qui feront d'elle une épouse accomplie. Dans cette nouvelle matrice, chacun de ses gestes devra être exécuté afin de répondre aux exigences des conventions, elle apprend ainsi : « à devenir experte en l'art de porter le sari, les bijoux adéquats, et d'afficher le juste

sourire ; […] à bavarder naïvement et donc innocemment comme il sied à une fille à marier en compagnie de personnes plus âgées […] » (mvn 35).

C'est donc au sein du cercle privé familial que les premières contraintes se manifestent au bénéfice de la mère qui en gardienne de la tradition prend avec conviction ses fonctions de tutrices. C'est dans un champ d'action nouveau, ouvert sur le mimétisme, sur l'accomplissement de comportements liant gestes sans parole que désormais évolueront les héroïnes. Par un témoignage rétrospectif, Janaki (cpd) femme au foyer, évoque comment « depuis l'enfance, c'était l'avenir auquel on la destinait. Sa mère et ses tantes lui avaient appris à cuisiner et à faire le ménage, à coudre et à préparer les condiments … » (cpd 46). Janaki est la figure totalisante de l'épouse dévouée qui consacre quarante années de son être au service de son époux, elle est la voix sacrificielle. Comme une mécanique bien huilée, le cercle familial tisse un canevas autour des promises ne laissant aucune échappatoire possible. Auprès de sa grand-mère bienveillante, Dévi se voyait conter des récits mythologiques fabuleux destinés à accueillir avec sérénité sa condition prochaine d'épouse, « tout au long de ces calmes étés de mon enfance, ma grand-mère me préparait à la fête du choix d'un époux, à la solennité royale et digne d'un swayamvara[47] » (mvn 38). Dévi était devenue la pièce maîtresse d'un projet soigneusement préparé de longue date par sa mère (mvn 30). C'est ainsi qu'au fil du temps, Dévi est transportée vers une destination finale qui ne lui appartient plus. Elle se fait témoin de sa propre impuissance contre l'implacable idéologie qui inscrit dans l'inconscient collectif la femme aux fonctions de reine du foyer : « En trois mois, j'ai dû rencontrer cinq, non, six prétendants » (mvn 43), « je fus en cuisine toute l'après-midi, comme si ma vie en dépendait. Emincer, bouillir, remuer » (mvn 133). Sous le poids de la pression sociale et des traditions, Akhila, Marikolanthu ou Dévi se trouvent désemparées et ne peuvent que céder face à la main mise d'une autorité exercée en grande partie par l'entourage féminin (sœur, mère, tante ou grand-mère). L'« habitus» linguistique qui est véhiculé dans le rapport mère fille est construit sur une succession de petits signes qui testent « l'approbation ou la désapprobation» (Bourdieu 32) ; il est fait également de suggestions qui poussent au silence. Silence et effacement constituent un couple qui s'initie insidieusement dans la vie des protagonistes. En effet, le sceau invisible de l'honneur familial et de la pression communautaire poussent fortement le cercle féminin à agir afin de maintenir à tout prix la

[47] Voir lexique p.310

réputation du foyer. La quête d'un mari implique par conséquent un certain sacrifice identitaire chez la promise qui se manifeste avant tout par sa capacité à exprimer son effacement. Dans ce jeux d'alliances, la mère de Dévi, fin stratège, ne cesse de contenir sa fille tout en faisant preuve d'une grande expertise : « quand, avec délicatesse, elle m'eut bien pétrie et que j'eus la consistance d'une pâte molle entre ses mains, […] elle me conduisit au cœur de son projet » (mvn 30). Consciente du risque encouru par le séjour universitaire outre atlantique de sa fille assimilable à une occidentalisation possible de ses mœurs, Amma prend les devants face aux parents des prétendants et balaye les doutes en affichant des propos rassurants : « Elle est différente, spéciale, mais elle est aussi docile que nos filles élevées ici » (mvn 32). Cette peur quasi obsessionnelle de ne pouvoir trouver alliance pour sa fille relève d'une présence invisible initiée par des rites sacrificiels pesants. Ces rites sont les garants de la construction et du maintien d'une réalité, la réalité hindoue qui impose des « habitus » dans chacun des espaces où se manifestent cultures et traditions. Les rites s'accompagnent d'un pouvoir de suggestion qui à terme enferme le sujet dans un espace psychique où l'asservissement opère à mesure du temps. Sous une certaine forme d'intimidation, le sujet est affligé de mots d'ordres et assigne la future épouse à une identité de « second rang ». C'est le constat dressé par Dévi, impuissante face aux manœuvres déployées par sa mère : « de moi, il me semble, on attendait peu. Ma seule présence suffisait », « […] lorsqu'ils m'interrogeaient, je répondais par monosyllabes évasives. Les choses se simplifiaient la fois suivante. Ils ne me posaient plus de questions, je n'avais qu'à écouter » (mvn 31). La structure narrative mise en place montre avec éloquence la régression présentielle et intellectuelle qui plongent progressivement le sujet dans un état de « victime consentante ». Cette mise en scène de l'effacement est marquée par un procédé rhétorique répétitif intimidant qui crée chez le sujet féminin un sentiment de subordination et d'infériorisation, soit la manifestation de ce que Pierre Bourdieu nomme la « violence symbolique» : « Les effets de soumission, tout comme les actes de contrainte qui régissent l'ordre social, résultent davantage d'une violence symbolique qui s'intègre aux structures cognitives et s'exerce avec la complicité de ses victimes. Les dominés se sentent stigmatisés dans leur être et intimidés. (Bourdieu, Passeron, 85)

Il s'agit donc, dans ce rapport où interagissent « transformation incorporelle» et « violence symbolique», de façonner à terme un individu soumis, puisque cette stigmatisation

s'imprégnera dans tous les espaces physiques ou psychiques où évoluera le sujet. Du rang d'enfant au rang de femme, du statut d'épouse à celui de belle-fille, le sujet est constamment sous la joute de prescriptions destinées à modeler son agir. Dans cette nouvelle mouture, Dévi voit son monde rétrécir à mesure que sa vie se fige dans des espaces de restrictions : « mon propre monde se rétrécit à des cercles de plus en plus étroits dont le centre est la maison ancestrale » (mvn 100). Toutefois si Dévi est une représentation métonymique de la condition féminine de caste brahmane, tous les protagonistes ne perçoivent pas pour autant l'acte marital comme un sacrifice. Les auteures soulignent ainsi qu'au-delà du poids de la tradition et de ses contraintes, accomplir le sacrement du mariage continu de nourrir des rêves qui mêlent engagement, enchantement et désir, à l'image de Margaret, vingt deux ans, médaille d'or en maîtrise de chimie : « Pendant toute la durée de mes études, j'avais travaillé si dur pour être la meilleure qu'il me restait peu de temps à consacrer aux garçons et aux histoires d'amour, si ce n'est en rêve. […] je […] m'autorisais à fantasmer sur le moment où je rencontrerais quelqu'un qui serait tout ce qu'un homme doit être. » (cpd 166). De plus, Margaret révèle : « j'épousais l'homme dont j'étais tombée amoureuse et non pas quelqu'un qu'on m'avait choisi sous prétexte qu'il remplissait de bons critères » (cpd 169). Cette nuance montre que sous le dénominatif commun institutionnel du mariage arrangé se cache des formes plus élargies dans lesquelles la femme indienne peut être un sujet agissant, un sujet de pleine capacité. Toutefois, à ces variations se greffe inévitablement la rhétorique assujettissante maternelle, personnage central et redoutable dans la transmission des prescriptions instaurées par la culture et la tradition. Margaret se souvient : « Ma mère […] me parla de ce que signifiait être une épouse. […] De la fidélité. Elle me parla du divorce, conséquence d'un manque d'effort de la part de la femme.[...] Il faut que tu t'occupes de lui et que tu ne veilles à ne jamais lui faire de mal. » (cpd 170)

Par l'exercice d'un rapport de force, sa mère dispose d'un pouvoir permettant d'imposer des significations comme légitimes. Cette force de persuasion est telle qu'elle hante les pensées de Margaret qui ne cesse de se remémorer les propos de sa mère à propos du dévouement de l'épouse envers son mari : « Et comme je te l'ai dit à plusieurs reprises, c'est la femme qui est responsable de l'équilibre de son ménage. Les hommes ont tant de préoccupations qu'ils n'ont sans doute pas le temps ni l'envie de mettre de l'huile dans les rouages du mariage. Ebenezer est un homme occupé […]. » (cpd 184)

Par son discours, la mère réaffirme la responsabilité de la femme au sein du foyer et dessine très clairement les sphères de référence de l'épouse et du mari. En entretenant la position de privilège du mari, la mère de Margaret répond aux besoins normatifs de la tradition et des rituels de construire la féminité par une éducation mutilante destinée à la contenir tant dans les actes que dans les paroles. Ainsi Margaret, femme d'un niveau d'étude supérieur, demeure un sujet dépendant, non pas sur le plan financier, mais sur le plan familial, là ou l'éthique et la morale s'unissent pour l'enraciner dans des fonctions subalternes, là ou l'accomplissement de sa féminité ne peut se réaliser que dans l'acceptation d'une passivité au service de son mari. Dans le tumulte de sa relation conjugale, Margaret est animée par un flot de pensées dans lequel le stigmate du divorce met en péril le monde idyllique que ses parents avaient construit : « Personne n'avait divorcé dans ma famille. Ceux que Dieu avait réunis, ni homme ni femme ne les avait séparés. Dans les familles respectables comme la nôtre, personne n'avouait l'échec du mariage. On serrait les dents en faisant des efforts pour le sauver. Si je quittais Ebenezer Paulraj, je devais être prête à perdre aussi ma famille. (cpd 185).

Ce que les études supérieures offraient à Margaret comme perspective nouvelle et libératrice pour la construction de son couple, la pression sociale et familiale l'annihilait une fois l'union formalisée. Par ces représentations multiples qui conduisent la femme vers l'accomplissement des rites traditionnels, les auteures insistent sur la dimension normative qui contient les protagonistes dans des espaces de « castration identitaire ». La norme est non seulement institutionnelle mais également fonctionnelle. Elle a ainsi comme finalité d'infléchir les manifestations de transgression et de stigmatiser les comportements qui n'entrent pas dans la norme. Chez Akhila (cpd) le poids véhiculé par la rigueur normative de la caste brahmane impose de très nombreuses exigences à son existence. En résumant sa vie par ces quelques mots « une vieille fille, fonctionnaire et mangeuse d'œufs » (cpd 110), l'auteur souligne que Akhila est celle qu'on ne remarque pas, elle représente l'exclue que la tradition assigne à un espace marginal qui pousse à l'oubli. Contrairement aux protagonistes précédents, Akhila est celle dont le dharma a pris une tournure différente en devenant chef de famille à 19 ans (cpd 127). « Akhila était devenue le chef de famille. Celle qui guiderait la destinée de la famille et la conduirait à bon port sans encombre » (cpd 128). Ce transfert de

fonction va peser lourd sur les épaules de la jeune Akhila. En devenant responsable du foyer, elle perdra ses attributs de femme aux yeux de ses proches : « Akhila avait cessé d'être une femme pour devenir prématurément une vieille fille » (cpd 131). Ce vieillissement précoce marque le souci de maintenir un foyer stable par une série d'ajustements qui imposent le sacrifice d'Akhila. Cet acte sacrificiel socialement approuvé place Akhila dans la dimension normative du maintien et de l'oubli. En effet, ce qui caractérise ce personnage est sa capacité à l'effacement. Elle n'existe dorénavant qu'en devenant le prolongement d'une tradition qui exige le renoncement de soi. A la marge de sa propre existence, elle peut désormais : « observer depuis les coulisses le déroulement de la vie » (cpd 143). Ainsi, dans l'acte qui mène au mariage, la femme oscille entre deux sphères qui la conduisent inexorablement à l'effacement. L'accomplissement de l'acte marital la positionnera dans l'espace de la belle-famille au service de son époux et l'impossibilité d'accomplir l'acte marital l'assignera à son foyer d'origine à servir sa famille. En effet, si la mariage est de règle, le célibat demeure l'exception fortement stigmatisée. Comme le souligne Akhila : « rester célibataire n'a pas été un choix. C'est la vie qui l'a voulu.[…] Mon père est mort et il a fallu que je m'occupe de ma famille. Et quand ils ont été installés, j'avais dépassé l'âge de me marier » (cpd 39). Cet aveu révélé dans le compartiment pour dames démontre comment, dans la majorité des foyers, la femme mène une existence fixée par un ensemble de croyances, de rites, de règles et de conventions qui poussent à l'assujettissement. En mobilisant des personnages de tranches d'âges variés, pleinement conscients des limites normatives de leur existence, les auteures soulignent comment la tradition à travers ses idéologies s'est imposée à la « nature » en construisant des différences très hiérarchisées. En maintenant la femme au rang de gardienne de la tradition, l'idéologie a façonné un allié, une conscience agissante dépendante qui s'assure que le passage de l'enfance au range de femme s'accompagne des rituels nécessaires qui permettent de pérenniser leur propre assujettissement.

# Chapitre 3 : Les mutations chez la femme Indienne issue de la classe moyenne

Le chapitre 3 livre une observation des mutations sociales et économiques qui sont apparues en Inde depuis le début des années 1990. La classe moyenne urbaine ainsi que la classe supérieure qui sont à l'étude sont particulièrement sensibles aux bouleversements apportés par la mondialisation. C'est dans ce contexte que nous analysons les transformations qui s'opèrent au sein des familles. Toutefois, si certains glissements sont observables, « l'imposition culturelle » (Fanon 157) reste forte. C'est à travers la position ambivalente de la mère de famille que nous tenterons de comprendre comment se réalise la transmission des traditions entre mère et fille dans les romans et les films de notre corpus. Nous nous appuierons sur la sociologie et la psychanalyse afin de mieux appréhender la complexité de cette passation. En effet, le *Compartiment pour dames* de Anita Nair et *Les mille visages de la nuit* de Gita Hariharan permettront d'analyser dans un premier temps les prémices d'un changement dans les principes de transmissions inter-générationnelles entre mère et fille. La seconde partie rappelle à travers la notion d'emprise, que la mère occupe une position centrale nécessaire à la reproduction du système patriarcal.

## 3.1 La nouvelle classe moyenne émergente urbaine

Si il ne fait aucun doute que la communauté hindoue conservatrice s'entoure de valeurs normatives, morales et éthiques strictes et transmises de générations en générations, nul ne peut faire abstraction d'une autre vérité qui s'impose tout autant et de façon inéluctable, à savoir, la mutation économique, sociale et culturelle qui gagne le sous-continent et plus particulièrement la classe moyenne urbaine émergente.

En faisant évoluer leurs personnages dans une société contemporaine en pleine mutation tout en révélant leur appartenance à la caste brahmane, les auteures placent

délibérément les protagonistes dans un entre-deux qui pousse à la réflexion. Cette position ambivalente soulève les questions suivantes : quels sont les effets de l'occidentalisation progressive des mœurs et de la mondialisation au sein d'une communauté où résident des interdits très stricts hérités de la tradition ? Comment se manifestent ces effets au sein des familles brahmanes contemporaines ?

Il n'est pas toujours aisé de percevoir ces manifestations, c'est la raison pour laquelle il convient de disséquer les rapports humains familiaux et extra familiaux afin de déceler les traces de ce phénomène complexe qui tout en étant présent, reste peu visible. C'est ce que jugère Nair et Hariharan dans leurs romans en recomposant les cartes de la famille traditionnelle indienne et en présentant des foyers qui diffèrent des structures les plus couramment répandues. Au sein de certaines familles, le père n'est plus présent, et cette absence contraint la mère à attribuer de nouveaux rôles aux aînées. Akhila (cpd), personnage féminin, devient ainsi « père » de famille à 19 ans. Chez Dévi (mvn) où fille et mère composent la cellule familiale, c'est sa mère qui dirige le foyer d'une main de fer. Pour Marikholantu (mvn), l'absence du père contraint la mère à travailler durement pour nourrir et éduquer une fille et deux garçons.

Ces recompositions structurelles familiales permettent de rompre avec les représentations orientalistes de la famille indienne, trop souvent classée au rang de « joint family[48] », symbole de la famille indienne imposante dans laquelle plusieurs générations vivent sous un même toit. L'ouvrage du sociologue indien M.S Gore intitulé *Urbanization and Family Change* publié en 1968 annonçait déjà les prémisses d'un changement structurel au sein des familles. En effet l'urbanisation de plus en plus poussée liée à l'industrialisation allait à terme, selon cette étude, affecter de nombreuses familles. Restait à savoir quelles formes prendraient ces changements dans les années à venir ? La seconde question dominante de l'étude était de savoir si la « joint family » appelée également famille étendue, céderait la place à la famille nucléaire en tant que structure familiale urbaine dominante ? Les nombreuses études menées

[48] La « joint family » trouve ses origines dans les textes sacrés juridico-religieux des dharmasastras. D'autre part, le droit hindou définit une « Hindou joint family » comme un groupe composé des agnats descendants d'un ancêtre commun de leurs femmes et leurs filles non mariées. Lardinois Roland. Peut-on classer la famille indoue In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 57-58, juin 1985. Stratégies de reproduction. pp. 29-46. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1985_num_57_1_2258#

par la suite dans le domaine de la sociologie ont confirmé les hypothèses de Gore. Nous citerons à titre d'exemple Sanjeev Mahajan qui résume bien les changements vécus par une grande partie de la population urbaine contemporaine en quelques décades :

> Indians traditionally have followed the joint family system. Contemporary times have seen changes in these family institutions, and the nuclear family system is increasing to become the norm.[...] Urbanization has brought a lot of changes in Indian culture. Many marriages have breaking up for many reasons, such as modern life-styles, professional ambitions [...]. In cities, young people are starting to choose their own partners. Arranged marriages, however, still exist. Some of the changes are good. Women have raised their voices and have changed some cultural expectations. (Mahajan, 132)

A travers ce constat, la sociologie désigne une certaine partie de la population indienne, celle qui est la plus sensible aux mutations économiques et culturelles. Dans les romans, cette tranche de population est celle qui aspire à une philosophie de vie plus individuelle qui lui permet de faire des choix. Cette conception nouvelle de la vie est décelable dans l'affirmation suivante de Margareth (cpd, 169) : « […] j'épousais l'homme dont j'étais tombée amoureuse et non pas quelqu'un qu'on m'avait choisi sous prétexte qu'il remplissait de bons critères ». Cette mise au point est significative, elle souligne une avancée, un changement important. Si en occident, cette affirmation ne revêt aucun caractère singulier, en Inde, elle est d'une importance considérable, pays où le mariage arrangé est une véritable institution. De plus, si la majorité des femmes sont encore destinées à devenir des épouses dévouées et des mères, le rituel mis en place afin d'y parvenir a également évolué notamment par l'accès à une éducation plus poussée. Ainsi nous retrouvons certains des protagonistes dotés d'un profil soutenu et titulaire d'emploi à responsabilité. Margareth (cpd) est titulaire d'une maîtrise de chimie et enseigne, Dévi (mvn) a effectué des études aux Etats-Unis, Akhila (cpd) a obtenu une licence en lettres et travaille dans la fonction publique (143), Marikolanthu quant à elle occupe le poste d'aide-soignante. Cette énumération de qualités permet de rompre avec le schéma traditionnel de « prédestination ». Ce début d'émancipation s'accompagne également d'une perspective nouvelle d'indépendance financière. Nair et Hariharan montrent ainsi, à des degrés différents que le projet individuel est élargi et va aujourd'hui au-delà du projet communautaire, ce qui constitue un changement conséquent dans les rapports individuels mais aussi entre classe et caste. Neera Chandhoke et Praveen Priyadarshi, experts en sciences

politiques soulignent ainsi que le cloisonnement entre les castes se fissure en grande partie par l'importance attribuée à la réussite professionnelle.

> Even if the ruling elite had their origins in the upper castes, they had become detached from their traditional ritual functions. They had acquired new interests and lifestyle, which came through modern education, non-traditional occupations and a degree of Westernization in their thinking and lifestyle. [...]One chooses an occupation for its money and other benefits and not for its correlation with ritual purity. Hence, a Brahmin would now have no problem in selling leather in the city, though dealing with leather was traditionally confined to a lower caste [...]. Today, members of a single caste are becoming increasingly differentiated among themselves in terms of their occupations, educational and income levels and lifestyles.
> (Chandhoke, Priyadarshi 129)

Cette nouvelle perspective rend possible et acceptable certains glissements dans les rituels liés à la tradition. C'est ce que Hariharan sous-entend en confiant le pouvoir à Amma qui peut bénéficier alors, en tant que chef de famille, d'une autorité légitime qui traditionnellement revient au père. Amma prend le projet à cœur, celui qui lui donne le droit de « négocier » le mariage de sa fille Devi. Il y a donc une nouvelle rupture avec le mode opératoire décisionnel et renégociation légitime d'un pouvoir économique qui positionne Amma en tant que personnage central tant dans la sphère privée que dans l'espace publique. La mise en place de ce décloisonnement progressif entre caste, milieu social et mode de vie semble se révéler de façon dispersée et sous forme différente selon les entités familiales décrites dans les romans. Ainsi, dans *Compartiment pour dames,* Nair propose un autre aspect de l'effet libéral provenant de l'effet de mondialisation :

> Quand Prahba Devi demanda à sa mère la permission d'aller voir un film en matinée en compagnie d'un ami, celle-ci secoua la tête avec anxiété : « je ne crois pas que ton père sera d'accord. Toutefois, à sa grande surprise, ce dernier donna son autorisation. Mais on ne traîne pas dans les rues après le film pour aller manger des glaces. Permission de deux heures tous les samedis matin. Les garçons d'aujourd'hui préfèrent les filles sociables qui savent tenir une conversation.» (cpd, 276)

Ce phénomène d'assouplissement relationnel est une première amorce qui conduira Prahba Devi à adopter par la suite des tenues vestimentaires occidentales :

> Prahba Devi voulait ressembler aux femmes qu'elle avait vues à New-York. Aux cheveux pleins de ressort et à la démarche assurée. […] Cet aplomb, cette assurance, cette célébration de la vie et de la beauté, voilà ce que voulait Prahba Devi. […]Elle s'entraîna donc à acquérir cette allure : le dos droit et les épaules redressées, le ventre rentré, avec un balancement des hanches légers mais provocant. Puis elle découvrit que les talons aiguilles de neuf centimètres facilitaient grandement la tâche. Impossible de mal se tenir quand on porte des talons aiguilles. Ensuite, ce fut le tour de son visage. Prabha Devi se rendit à trois reprises chez Macy, au rayon des cosmétique, afin d'apprendre à se maquiller. Prabha Devi s'abreuva de talk-shows et de soap operas jusqu'à acquérir une parfaite maîtrise du hochement nonchalant de la tête […]. Il ne restait plus à Prabha Devi qu'à renouveler sa garde-robe pour que la métamorphose soit parfaite. Ce fut la touche finale qui permit à Prahba Devi de se sentir enfin femme du monde et d'oublier la nuque courbée, les yeux baissés et le pallu du sari qui empêchaient sa jeunesse de s'épanouir. (cpd, 288, 289).

Le contraste est saisissant entre le regain de dynamisme que procure le changement d'apparence de Prahba Devi et la lourdeur évoquée par le port d'un sari, pesant de traditions, mais également synonyme d'enfermement. Ce souvenir narré d'une expérience heureuse est aussi une prise de position de l'auteur sur la place de la femme et ses attentes dans une Inde urbaine qui ne cesse d'être influencée par un mode de vie à l'occidental.

### 3.2 Le rôle central de la mère dans la relation mère fille

Si L'apparition d'un principe de tolérance laisse à penser que de nouvelles voies s'ouvrent à des protagonistes en quête de changements, ces mutations ne suivent pas une progression constante et restent enracinées dans un sous-bassement dans lequel la norme agite toujours les jougs d'un conservatisme asservissant. En effet, bien que de nouvelles perspectives gagnent le sous-continent, le cadre prédéfini par les auteures rappelle que les normes en vigueur demeurent et constituent encore une pression sociale qui réduit le sujet féminin à l'effacement. Dans le contexte littéraire, la caste est constamment représentée comme une institution, un groupe social prescrivant les règles de conduite de sa communauté.

Ces règles imposées établissent une hiérarchie qui positionne la femme à un rang inférieur tout en lui confiant une part importante dans la transmission des rituels. Cette mise à

l'écart de la femme crée une distance entre homme et femme qui se manifeste principalement dans la sphère publique. Ce principe d'attribution et d'acceptation tacite d'un rang attribué à l'individu hiérarchise les rapports humains et normalise la place de chacun. Ce mode opératoire se répercute également dans le milieu familial et s'affirme dans la relation mère fille qui se fige dans un rapport détaché de tout sentiment contestataire, une relation au pouvoir anesthésiant. « Amma et moi ne nous touchions jamais. Jamais nous n'aurions parlé d'amour, que ce soit de l'une envers l'autre ou pour une tierce personne » (mvn 29). L'absence de contestation dans la relation discursive semble figée les protagonistes dans des représentations immuables où se reproduisent une succession de rituels entretenus au fil des générations. Dans la société contemporaine, ce comportement renvoie aux concepts d'habitus initié par Pierre Bourdieu. L'habitus est à considérer ici sous la forme de pratiques culturelles qu'un groupe dominant s'efforce de faire perdurer au détriment d'un groupe dominé (Bourdieu 121). Si les pratiques culturelles attribuent des fonctions bien précises à chacun individu au sein du groupe, elles instaurent également des constantes qui positionnent chaque sujet sur une échelle hiérarchique bien déterminée. Sous ces codifications complexes, la langue apparaît comme l'instrument qui permet au groupe dominant de véhiculer ses idéologies conservatrices et de maintenir l'ordre. C'est donc sous forme de rappels savamment distillés que Amma impose son emprise sur Dévi (mvn). En effet, la liberté accordée à Dévi lui permet de passer deux années dans une université américaine loin de toute pression sociale inhérente à son statut de future prétendante au mariage. Si ce signe s'apparente à une forme de libéralisme (mvn 17) de la part de Amma, il s'agit surtout d'un risque calculé destiné à entretenir d'une part, un rang qu'il convient de soigner et d'autre part, à mener sa fille « au cœur de son projet si soigneusement préparé, un mariage, un swayamvara[49] ». Dans les foyers, la transmission de la tradition incombe à la mère, communément appelée Amma[50] dans les romans. En tant que gardienne de la tradition, elle est le maillon fort de cette chaîne. Ce statut place la mère dans une position ambivalente car elle est à la fois épouse du patriarche, donc investie d'une grande autonomie dans l'exercice d'un pouvoir incontestable au sein du foyer, tout en étant enfermée dans des fonctions subalternes. C'est donc un personnage clé autour duquel s'articule la vie familiale. En focalisant l'attention sur le rôle de la mère, les auteures insistent sur sa capacité à entretenir un système

[49] Voir lexique p.310
[50] Voir lexique p.310

de reproduction dans lequel la pression communautaire se charge de lui rappeler à tout instant la nécessité d'un dévouement absolu dans l'exercice des rituels. Dans cette configuration, la relation mère fille consiste bien souvent à réaliser un transfert identitaire au bénéfice du patriarcat. Dans cette position inconfortable, Amma (mvn) est la figure sacrificielle, celle qui doit en permanence contenir toute manifestation transgressive. Son comportement canalisé répond aux paradigmes phallocentriques qui attribuent à la femme une fonction de reproduction. Le concept de reproduction renvoie dans notre contexte à l'idéologie de la fonction associée au sexe. Cette doctrine repose sur un double socle. Celui entretenu depuis des siècles par les tenants de l'approche biologique qui établissent une hiérarchie entre les sexes et attribuent à la femme des fonctions subalternes de reproduction. Comme le souligne l'anthropologue Françoise Héritier : « La femme serait synonyme de faiblesse physique, elle aurait tendance à la routine, à l'indolence, à la frivolité, autant de caractéristiques que le jeu hormonal ou un fonctionnement différent du cerveau sont censés expliquer. (Héritier, 9) Ce besoin de construire dans les consciences collectives un sujet inférieur par ses différences est un mode opératoire qui définit l'altérité.

> Chez Freud tout comme chez Nietzsche (1885) tout dans la femme est énigme ». Freud fait écho à ce point de vue qu'il prolonge : la femme reste un « continent noir » (1926) où le « roc du biologique » constitue un point de butée résistant à l'investigation ». Lorsque Freud étudie le « devenir femme », selon sa propre expression, il tient constamment un cap qui accorde au père une place centrale. (Loncan 2)

Delphine Horvilleur[51], quant à elle, déconstruit la prédominance masculine et affirme que la femme « suscite chez l'homme la peur de s'abandonner à des pulsions, de perdre son self-control »[52] (44). On retrouve ce sentiment de crainte à l'égard de la femme dans le livre II des lois de Manu, aux versets 213 et 214 :

> Il est dans la nature du sexe féminin de chercher ici-bas à corrompre les hommes, et c'est pour cette raison que les sages ne s'abandonnent jamais aux séductions des femmes. En effet, une femme peut en ce monde écarter du droit chemin, non

[51] Dans son ouvrage, En tenue d'Eve, Delphine Horvilleur, femme rabbin, déconstruit les discours religieux fondamentalistes qui asservissent la femme.
[52] Delphine Horvilleur, directrice de la rédaction de la revue trimestrielle d'art et de la pensée juive Tenou'a, elle est l'auteure d'En tenue d'Eve : féminin, ^pudeur et judaisme, Grasset, 2013

> seulement l'insensé, mais aussi l'homme pourvu d'expérience, et le soumettre au joug de l'amour et de la passion.

Ce paradigme réducteur construit autour du sujet féminin continue de passionner les sciences et d'asservir la femme. La psychanalyse, la psychologie, la sociologie, l'anthropologie ou la littérature n'ont cessé d'ériger des théories ou des concepts qui placent le sujet féminin comme le détenteur d'un pouvoir subversif pour l'homme. C'est pourquoi, malgré les pressions communautaires féministes sur le pouvoir législatif et les nombreuses lois promulguées pour le droit des femmes, les politiques misent en place demeurent contradictoires parce qu'elles n'agissent pas sur les structures qui maintiennent la femme à un rang inférieur, qu'elles soient sociales ou religieuses. Ceci nous amène au second socle sur lequel repose la fonction de reproduction assignée à la femme dans les romans. Nous pénétrons alors la sphère qui unit l'humain au divin et qui non seulement soumet la femme à l'homme mais la positionne également en tant que sujet dépendant[53]. De fait, l'interprétation des lois de Manu par les fondamentalistes a permis de construire un sujet entièrement dévoué et soumis. C'est ainsi que les caractéristiques énoncées par Manu quant à la fonction d'épouse dévouée se retrouvent dans les œuvres romanesques, par l'emploi de l'onomastique. En effet, Amma (mvn) est également Sita, figure mythologique emblématique du sacrifice et de l'idéal féminin. Dans ce jeu de miroir entre Amma et son autre Sita, se dessine le processus de reproduction d'un idéal au service du patriarcat. La devise de Amma se résume en ces quelques mots : « bien diriger la maison, avoir du goût, être dure au travail. […] Devenir une parfaite ménagère et une épouse irréprochable (mvn 185) ». Sa détermination à : « passer de l'état d'épouse talentueuse à celui de belle-fille efficace » (mvn 186) présuppose une volonté qui s'est construite par une succession de rappels, qui au fil du temps, structurent l'agir par une série de codes qui encadrent pensées et actions. Cette construction conduit le sujet à prendre l'apparence d'une autre façonnée afin de perpétuer le mythe de la femme docile. Cette apparence trompeuse fait apparaître un certain antagonisme, celui qui oppose la pratique au résultat. En effet, si l'objectif est de profiler des prétendantes dociles, pour y parvenir, la mère est soumise à une pression sociale de tous les instants qui s'exerce dans tous les espaces « domestiques ». Synonyme d'acharnement, de dur labeur, sa réussite doit être exemplaire

---

[53] L'un des points de controverse du manusmsrti appelé également lois de Manu stipule dans le livre IX :
« (C'est) leur père (qui) les protège dans leur enfance, leur époux (qui les protège dans leur jeunesse, leurs fils (qui) les protègent dans leur vieillesse ; la femme ne doit jamais être indépendante ».

comme le présuppose son titre de gardienne de la tradition. C'est donc sur elle et elle seule que repose le fardeau qui consiste d'une part, à accomplir avec succès l'ensemble des rituels familiaux au sein du foyer, et d'autre part, à préserver intact l'honneur de la famille. Elle occupe donc une position centrale qui lui donne les pleins pouvoirs tout en restant en marge de l'agitation sociale. Cette main mise d'Amma n'échappe pas à Dévi qui décrit sa mère par ces mots : « elle était notre port d'attache, jamais défaillante, un fait incontestable de notre existence » (mvn 35). Elle détient donc les rênes d'un pouvoir qui dans la relation mère fille ne souffre d'aucune contestation possible. L'omniprésence des mères dans la vie des protagonistes fait écho au rôle déterminant de la mère dans la construction du féminin. Autour des récits rétroactifs des protagonistes (cpd), apparaissent régulièrement les desseins tracés par la mère. Si les auteures ont délibérément choisi de ne pas s'étendre sur les moments de tendresse qui pourraient animer les relations mère fille, c'est avant tout pour insister sur les stigmates développés par une relation qui consciemment ou pas entretient le mythe de la subordination naturelle de la femme à l'homme. Il s'agit donc avant tout dans cette relation de préparer sa fille, prétendante, à devenir une bonne épouse. C'est donc dans cette nouvelle matrice de construction du féminin érigée sur la thématique obsessionnelle du mariage arrangé que se déroule l'éducation de Dévi. Dans cet espace naissent de nombreuses tensions synonymes de frustrations, d'insatisfactions, de non-dits et de manques qui vont nourrir au fil du temps la psyché. La nature des échanges entre la mère et la fille s'appuie donc sur les notions de devoir et de dette envers un patriarche, une famille, une communauté et une caste. Amma (mvn) est certainement le personnage qui porte les traces les plus « visibles » de cette emprise que peut avoir une mère sur sa fille (Devi). Amma est manifeste d'un acharnement permanent dans le sacrifice total qu'elle a dû consentir pour servir son mari et c'est sous le dénominatif symbolique de Sita qu'est apparue sa capacité à renoncer à sa grande passion pour la vina[54] : « Sita renonça à son amour. Elle arracha les cordes de la caisse de bois, et durant les premiers jours de l'abstinence, elle laissa le sang sécher sur ses doigts pour se souvenir du chemin choisi. » (mvn 189).

[54] il s'agit d'un instrument à corde connu également sous le dénominatif de cithare.

L'omniprésence du champ lexical du sacrifice souligne bien la capacité de renoncement de Sita et rappelle l'importance de la mythologie dans le quotidien des protagonistes. « Lorsqu'elle coupa le cordon clandestin qui la rattachait à son passé, à sa folie adolescente et à ses rêves de célébrité et de génie, elle le fit nettement à la façon d'un chirurgien. En même temps que sa *vina* sans cordes condamnée à rester muette, elle sembla oublier sa propre mère, son père, les gurus de son enfance. » (mvn 189)

Si le renoncement de Sita est vécu comme une fatalité, il est également symbolique du dharma[55] qui pousse la femme au sacrifice. La relation mère fille se tisse donc dans un milieu où cohabitent douloureusement renoncement, sacrifice et désirs refoulés. Dans cet environnement familial, les références au père restent éparses et renvoient la plupart du temps aux espaces et aux préoccupations professionnelles, ce qui dans l'organisation interne du foyer indique clairement la position de chacun. Le souci permanent de la mère est de construire le féminin afin de maintenir la tradition. Pour Françoise Couchard : « Quelle que soit la culture d'appartenance, toute mère est amenée à orienter les choix de sa fille, en la conditionnant dès l'enfance à travers un discours truffé d'interdits et d'injonctions. » ( 231)
Elle souligne ainsi la dimension quasi-universelle de la transmission intergénérationnelle mère fille et les nombreux conflits larvés qui émaillent cette relation qui oscille entre amour et haine. Dans *Compartiment pour dames* de Anita Nair, nous retrouvons cette confrontation dans les rapports entre Akhila, Prhaba Devi, Marikolanthu et leurs mères respectives. Ces rapports se composent de désaccords profonds, de tensions, de soumissions et de paroles muettes. L'emprise de la mère semble avoir des origines multiples. Tout d'abord la communauté dont le poids est une menace permanente dans tous les espaces où se manifeste sa présence, ensuite la structure patriarcale dans laquelle la hiérarchie impose le maintien des pratiques et rituels à tous les membres du foyer, ce qui souligne l'aspect héréditaire de la transmission entre mère et fille. En dernier lieu, la psyché alimentée par l'ensemble des facteurs qui nourrissent le cordon intersubjectif qui lie la mère et la fille. Dans le cas de Devi (mvn), nous parlerons de transmissions de type archaïque qui trouve leur source dans les nombreux récits empruntés à la mythologie et narrés par sa grand-mère. Toute l'enfance de Devi se construira sur ce mode qui véhicule des valeurs consacrées à la beauté, à la sagesse, au renoncement et qui se transmettent de générations en générations. « Je vais te raconter

[55] Voir lexique

comme la belle princesse Damayanti se maria » (mvn 38), dit la grand-mère à Devi, connais-tu l'histoire de Gandhari, ma toute petite ? Ecoute, écoute et tu apprendras ce qu'il en est d'être une vraie femme. (mvn 54). » Ce procédé a pour effet de développer des processus de résonance et d'identification. Jean-Maurice Blassel, psychanalyste explique que la résonance et l'identification sont des concepts qui renvoi aux procédés de transmissions psychique et se développent en milieu familial.

> La résonance inconsciente est une notion introduite, en 1948, par Foulkes. Foulkes est l'un des premiers analystes à s'intéresser au groupe. Il constate que les réactions et sentiments de chaque individu dépendent étroitement de l'ensemble du groupe. Il considère alors le groupe comme une totalité. Constatant que le groupe a tendance à réagir à un thème commun, il conçoit une « résonance inconsciente. (Blassel 27)

Bassel résume les effets de la « résonance inconsciente » par le formule suivante : « Nous pouvons donc déduire que le sujet assure la confirmation de son identité par l'appropriation d'informations transmises par le groupe qu'il investit ». De son assertion, nous retenons les mots identité et transmission qui sont centre de la construction des protagonistes. C'est donc par un procédé de résonance inconsciente que l'entourage familial agit sur le sujet au point de s'identifier à un autre. Nous retrouvons dans le roman l'effet produit par la transmission : « Je tombais amoureux d'héroïnes et de héros pareils aux dieux, dont les histoires étaient aussi réelles, si non plus réelles, que les nôtres. » (mvn 51). Pour Blassel, il s'agit là de procédés d'identifications qu'il définit comme suit :

> Les identifications constituent le processus par lequel, en fonction d'un lien libidinal, le sujet introduit de l'autre en lui-même, ou introduit de lui même dans l'autre. L'identification est un processus par lequel un sujet introjecte une information qui concerne un autre et se transforme totalement ou partiellement en fonction de cette information. L'identification désigne également un processus par lequel un sujet identifie un autre selon une information qui le concerne lui-même. (Blassel 27)

C'est donc l'inter-stimulation psychique qui permet d'entretenir la transmission intergénérationnelle et qui façonne des sujets en marge de leur existence. A travers cette représentation de la relation mère fille, se cache le terme « emprise » qui renvoi à l'idée

d'enfermement. Le terme emprise introduit en psychanalyse par Freud (1993) est repris par Françoise Couchard :

> La notion d'emprise renvoie à son acception commune à l'idée de domination, de main mise sur l'autre ; elle sous-tend une hiérarchie : celle d'un fort sur un faible. Le terme parle à l'imaginaire par la force de son préfixe qui évoque l'emprisonnement, la prise venant confirmer l'impact du corporel. […] Le terme enfin est lié à l'idée d'empreinte ou de trace visible. (232)

Si Couchard évoque l'aspect corporel lié à l'emprise, les narrations s'attachent davantage à sa partie invisible, faite de suggestion et de non dit. Dans les deux cas, l'emprise demeure une force qui renvoie au respect d'un dharma[56] dont les origines mythologiques s'infiltrent de corps en corps. Les auteures mettent délibérément l'instinct maternel affectif au second plan afin de rompre avec le déterminisme biologique et proposent des relations qui soulignent l'imposition d'une construction fondée sur la transmission intergénérationnelle des acquis. Elles démontrent également que le foyer est le lieu privilégié de l'effacement. Elles dessinent aussi la genèse d'une matrice identitaire de l'enfermement et de la subordination. La logique de construction élaborée dans les romans souligne que la relation mère fille n'est pas structurée pour répondre aux besoins d'une mère ou d'une fille mais qu'elle est avant tout érigée dans le but de répondre aux besoins de la société. La résultante est la construction d'individus fragmentés par une construction sociale stigmatisante qui ne permet pas l'élaboration de choix individuels.

[56] Voir lexique p.310

# Chapitre 4 : La solitude d'un langage rituel ou la vie en corps étranger

Ce chapitre se penche sur la fragmentation de l'individu entre sujet physique, sujet social et sujet psychique. Dans un premier temps, nous verrons comment la psychanalyse parvient à exprimer ces changement d'états. La dynamique de notre étude soulignera comment l'emprise phallocratique a longtemps détourné son regard des études scientifiques menées dans le domaine de la psychanalyse par des chercheuses chevronnées. Par la suite, nous tenterons de comprendre comment se manifestent l'effacement et l'expression de la parole muette chez les protagonistes de Anita Nair, étouffés par un mal être difficilement soutenable. La psyché, lieu d'exil de Akhila (cpd), devient alors l'ultime refuge d'un individu étranger dans son propre corps. Chez Nair, le sujet investit la position de patient dans un compartiment pour dames qui sera l'emplacement privilégié pour y déposer son être afin d'exprimer ses pensées les plus tourmentées. Ce lieu à l'abri du temps sera étudié à partir du concept de chronotope de Makhail Bakhtine. Cet espace dans lequel s'expriment les pensées les plus intimes révélera le chaos de l'existence. Mehta (*Water*) quant à elle explore les manifestations de l'exclusion en posant un regard critique sur le sort des veuves et l'exploitation sexuelle réalisée par le jeu des castes. La dernière partie du chapitre est consacrée à la stratégie d'écriture disruptive de Nair, qui par l'introduction de personnages atypiques, contaminera le récit d'un certain chaos annonciateur d'actes de résistance.

## 4.1 Effacement de sa personne, la parole muette

L'étude des thèmes de la marginalité et de l'errance a pour objectif de mettre en lumière une dimension de cachée de l'être et d'analyser les mécanismes appelés refoulement au sens psychanalytique du terme (Freud, 1926). Dans cette perspective, il s'agira de déceler un processus de dégradation tendant à nier l'existence d'un individu, voire sa présence au monde. « L'individu effectivement mène une double existence : en tant qu'il est à lui-même sa propre fin et en tant que maillon d'une chaîne à laquelle il est assujetti contre sa volonté ou du moins sans l'intervention de celle-ci. » (Freud 215)

L'actualisation de cette citation pourrait être interprétée comme suit : tout être évoluant dans un espace social organisé est soumis à des contraintes inhérentes à cet espace. La notion de contrainte qui est au centre de notre débat nous permet de distinguer l'individu sous deux aspects : l'être social et l'être psychique. Emile Durkheim définit l'être social comme suit :

> […] un système d'idées, de sentiments et d'habitudes, qui s'expriment en nous, non pas notre personnalité, mais le groupe ou les groupes différents dont nous faisons partie ; telles sont les croyances religieuses, les croyances et les pratiques morales, les traditions nationales ou professionnelles, les opinions collectives de toutes sortes. Leur ensemble forme l'être social. ( 51)

Il est donc déterminé par un ensemble de contingences qui trouvent leurs sources dans les interactions menées au sein de groupes d'appartenances. L'être psychique quant à lui est une perception mentale de l'être, un ensemble de processus relevant de l'esprit, de l'affecte. Sa complexité est telle qu'il n'existe pas de consensus autour d'une définition précise de ce phénomène. Dans notre chapitre, nous analyserons les expressions de mal être qui se dégagent de la confrontation entre ces deux perceptions de l'individu. Nous résumerons leurs identités comme suit :

- Le sujet social se développe dans un processus de va-et-vient qui l'imprègne de l'extérieur vers l'intérieur,
- le sujet psychique se construit dans un mouvement principalement orienté vers l'intérieur.

La psychanalyse contemporaine tout comme la psychologie se penche sur l'influence des groupes sociaux, des institutions et analyse leurs effets sur la construction de l'individu. C'est ainsi que les nombreux travaux menés en sociologie ont apporté une dimension supplémentaire à la psychologie. L'individu est « observé » dans un contexte social : «  fait de sa double référence à l'individu et au groupe, au psychologique et au sociologique, à la personnalité et à la culture, la psychologie sociale se voit volontiers attribuer un statut, une position hybride. » (Jaspars, J., Ackermans, E. 63)

L'hybridité permet ainsi de porter l'attention sur les multiples facettes qui définissent l'individu. Elle offre la possibilité de faire sortir de l'ombre ce qui auparavant était considéré comme de second rang, donc peu enclin à s'inscrire en tant que sujet d'étude. Il en va de même pour les nombreux travaux scientifiques réalisés par les femmes dans le domaine de la psychanalyse. En effet, ce n'est qu'avec l'émergence des mouvements féministes que les nombreux travaux menés en psychanalyse par les femmes ont commencé à susciter un intérêt dans le monde la recherche. Nous voyons en ces formes élargies des champs d'étude de la psychologie et de la psychanalyse un espace de transcendance qui nous amène à penser au-delà du prisme déformant de son historicité, offrant ainsi la possibilité de les intégrer dans un « Tout-monde[57] ».

En effet, bien que l'histoire de la psychanalyse montre que les théories élaborées par Freud, Jung, Winnicott ont permis de mieux comprendre la femme à travers sa sexualité, force est de constater que les multiples débats qui ont nourri la réflexion sur l'analyse des processus psychiques ont largement contribué à renforcer un mode de pensée androcentrique. Ainsi, peut-on lire, « on ne sait presque rien d'Emma Eckstein (1865-1924) qui fut la première femme psychanalyste » (Roudinesco 27). Ce constat dressé par la psychanalyste Elisabeth Roudinesco est éloquent et confirme, non pas le manque d'intérêt porté aux travaux de Eckstein, mais le désir obsessionnel d'inscrire la femme au rang des oubliés de l'histoire. Ce n'est que récemment que certains chercheurs se sont intéressés aux travaux des pionnières que sont Anna Freud, Françoise Dolto ou Mélanie Klein et à leurs contributions à l'évolution de la psychanalyse. Ces chercheuses proposaient des théories ancrées dans la conception freudienne de la dualité « du moi à moi » (Fombonne, 2011). Toutefois, la suite de leurs études se sont décentrées de la relation dichotomique homme femme et ont été consacrés en grande partie à la relation entre la mère et l'enfant. Il faut attendre la fin des années 1960 et plus précisément 1968, année où Robert Stoller[58] introduisit le genre dans la psychanalyse pour observer les prémisses d'un changement notable : « Le genre lui sert à décrire un écart entre le corps et l'identité sexuelle. […] Mais, pour lui, le bonheur passerait par le fait de penser son identité conformément à son sexe biologique de naissance, et le travail du thérapeute serait d'y contribuer. » (Molinier 49)

---

[57] Nous reprenons ici les propos d'Edouard Glissant : « j'appelle « Tout-monde » notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps la « vision » que nous en avons. (Traité du Tout-monde)

[58] Robert Jesse Stoler est le fondateur du Gender Identity Research Clinic (recherches sur l'identité sexuelle)

La récupération du concept de genre dans les années 1970 par les mouvements féministes marque un tournant dans l'analyse du sujet et propose une lecture nouvelle des théories psychanalytiques en interrogeant désormais l'influence des structures sociales sur la construction des individus. Se faisant disciple de cette nouvelle donne, Nair, Hariharan et Mehta placent le lecteur en tant que témoin des insuffisances d'une société au pouvoir subversif. Chaque auteur propose sous une perspective différente le reflet d'un mal être durable. Mehta (*Water*) attire notre attention sur le sort des veuves en réalisant un arrêt sur image sur des sujets délibérément exclus de toute vie sociale. Elle pointe du doigt cette pratique qu'elle juge subversive en exploitant l'effervescence suscitée par l'annonce libératrice du retour au pays de Gandhi. Hariharan (*Les milles visages de la nuit*) de son côté s'attache à présenter comment Devi, principal protagoniste de son œuvre, entrera dans un processus de pratique de parole muette pour à la fois, dissimuler et exprimer son mal être. Quant à Nair (*Compartiment pour dames*), elle tisse un canevas consacré à la place du corps, à son exploitation et à son rejet par la pratique de l'automutilation dont Marikolanthu sera l'initiatrice et la victime. Ces différents aspects de la vie des personnages font écho à la théorie de subalterne développée par Gayatri Chakravorty Spivak. Dans son œuvre majeure *Can the Subaltern Speak ?* Spivak met l'accent sur l'exclusion sociale dont est victime le ou la subalterne. Cependant ses propos ont souvent été sujet à controverses, principalement par l'interprétation souvent erronée de sa théorie, selon Spivak. Vingt cinq ans après la publication de son essai (1983), lors d'une conférence à l'université de Columbia en 2008, Spivak par le biais d'un article intitulé *The Trajectory of the Subaltern in My Work* a tenu à recadrer le débat en tentant de clarifier ses pensées. Elle affirme ainsi : « in my estimation, the word subaltern and the idea of the popular do not inhabit a continuous space at all, i see subalternity as a position without identity, without access to the lines of social mobility », de plus elle ajoute : «When a part is no longer part of a whole, there is creation of subalternity.»[59] (Spivak, 2008)

Ces mises au point soulignent l'importance de l'appartenance à l'espace social et à sa reconnaissance par le groupe. Il s'agit non seulement de se faire entendre mais surtout de se faire accepter dans la totalité de son être dans tous les espaces de vie. C'est ce que soulignent

[59] https://www.youtube.com/watch?v=2ZHH4ALRFHw

les auteures en faisant évoluer les protagonistes dans des espaces de frustration, de tensions et de conflits intérieurs. Les propos tenus par Spivak renvoient également d'un point de vue historique au discours postcolonial et au concept de double colonisation. Kristen Holst Petersen et Anna Rutherford initiatrices du concept soulignent la double emprise de l'homme sur la femme. Si la période coloniale a eu pour effet de tenir la femme en dehors des espaces décisionnels, elle a également instauré une forme unique de patriarcat applicable à l'ensemble du sous-continent. Si la période postcoloniale est le signe de l'émancipation du peuple indien du colon britannique, elle se caractérise également par le maintien d'un préjudice qui enferme la femme au rang de subalterne. Cette pratique persistante et stigmatisante est également considérée comme une forme de colonisation mentale :

> Elle creuse l'écart entre expérience personnelle et perception idéologique, elle augmente la culpabilité et la haine de soi propres aux opprimées, […] pousse à la destruction d'une conscience morcelée et martyrisée, […] celle-ci est jetée dans un doute sans fin. […] Les opprimées sont ainsi expropriées de leur subjectivité comme elles le sont de leur corps par la sexualité imposée […]. (Ferrand 2)

La résultante de cette détermination à réduire l'autre se manifeste dans les romans sous deux formes, l'effacement du corps et la pratique de la parole muette. Ces procédés ont en commun le champ lexical de la censure et de l'enfermement. Censurer c'est commettre un acte délibéré qui porte atteinte à la liberté d'expression. L'expression revêt un double aspect, physique par l'utilisation du corps, verbal par l'usage de la parole. Privé de ces deux usages, le sujet subit un processus qui conduit à l'enfermement ou à l'exclusion. Dans les œuvres, la pluralité des formes d'exclusions souligne que ce phénomène est une constante qui se manifeste tout au long de la vie des femmes. Chez Hariharan (mvn), la victime se nomme Dévi et son exclusion prendra tout d'abord la forme de l'effacement dans la préparation à sa fonction d'épouse, puis celle de l'exil après la réalisation de son mariage. Chez Anita Nair (cpd), c'est par un procédé paradoxal qu'elle exploitera la présence d'un enfermement progressif. Ironiquement, c'est en devenant chef de famille, que l'aînée Akhila sera frappée d'exclusion. Trop âgée pour le mariage, elle deviendra le prolongement d'une autre, la fille de, la belle-sœur de, une autre, étrangère à elle-même. Quant à Deepa Mehta dans son film *Water*, elle met l'accent sur l'une des formes les plus visibles, les plus anciennes et stigmatisantes de l'exclusion, la position de veuve, abandonnée dans son sari blanc du deuil.

Mehta dénonce l'application abusive des lois de Manu qui encore aujourd'hui châtie la femme par un exil aliénant. Le dénominatif commun à ces scènes de vie plonge les protagonistes dans un processus d'effacement progressif dans lequel le corps et la parole se dissolvent sous l'effet de la pression communautaire. A ce propos, le psychologue russe Lev Vigotskij analyse deux processus liés au langage : « Le langage extériorisé est un processus de transformation de la pensée en paroles, sa matérialisation, son objectivation. Le langage intérieur est un processus de sens inverse, qui va de l'extérieur à l'intérieur, un processus de volatilisation du langage dans la pensée. » (Vygotskij 442) La définition proposée par Vygotskij nous servira de point de départ pour analyser ce « processus de sens inverse » qui renvoie explicitement aux notions d'enfermement et d'effacement manifestes de l'exclusion.

Sur le plan corporel, l'effacement renvoie à la thématique de l'exil ou de l'espace étranger. Les synonymes de l'exil réfèrent au départ contraint ou volontaire, à diverses formes de séparation ou d'exclusion. Il prend parfois l'apparence d'un déplacement physique vers un espace géographique, ou d'un processus mental qui conditionne l'enfermement du corps. On peut lire dans la préface du dictionnaire du corps de Michela Marzano :

> Notre corps est l'une des évidences de notre existence : c'est dans et avec notre corps que nous sommes nés, que nous vivons, que nous mourons c'est dans et avec notre corps que nous construisons nos relations avec autrui… notre corps est un « objet » mais cela n'implique pas nécessairement qu'on le considère comme un objet parmi d'autres, sauf à envisager, au moins mentalement, la possibilité de s'affranchir de lui. Mais peut-on réellement mettre le corps à distance ? (Marzano, 3)

Cette définition pousse à la réflexion suivante : si le corps est la représentation physique de notre présence au monde, pouvons-nous considérer ce corps comme un lieu d'exil, un enfermement, une présence étrangère à nous même ou comme un refuge ? La réponse à cette question nous amène à considérer corps et présence comme deux entités distinctes, comme une réalité à penser. Par cette distinction, il est possible de dissocier le sujet social du sujet psychique, de rendre visible ce qui est invisible, de rendre audible ce qui est pensé. Ce sont ces possibilités qu'offre la psychanalyse et son exploitation par le champ littéraire.

Chez Nair (cpd), le sujet investi alors la position de patient dans un compartiment pour dames qui sera l'emplacement privilégié pour y déposer son être afin d'exprimer ses pensées. Dans un espace intime, féminin, six protagonistes feront l'objet d'une attention particulière et prendront tour à tour la parole afin de dévoiler les angoisses les plus intimes, témoignage d'un enfermement pesant. Cet enfermement est révélateur d'un manque, d'un vide à combler voire d'une souffrance difficile à exprimer. Pour les protagonistes, les lieux de ces tiraillements sont les espaces dans lesquels elles évoluent au quotidien. Par gradation, la dimension la plus perceptible est l'enfermement spatial du foyer. Ce lieu clos qui fait l'objet d'une vigilance constante de la part d'un entourage familial soucieux du maintien de la hiérarchie, est le point de départ d'une aliénation progressive. Le rétrécissement des espaces physiques au sein du foyer est concomitant avec la réduction des possibles qui s'offrent au sujet. Le sujet est déplacé dans des espaces qui marquent sa condition féminine. Le salon, lieu des visites de courtoisies devient ainsi l'arrière salle d'un mariage arrangé. Une fois le swayamvara[60] scellé, la cuisine s'avère être l'espace ultime de vie dans le foyer. Ce resserrement progressif contribue ainsi à un enfermement qui plonge l'individu dans un processus de déconstruction progressif.

### 4.2 Un compartiment chargé de doutes et d'interrogations

Dans le roman d'Anita Nair, le compartiment pour dames dans lequel se retrouve les protagonistes apparaît comme un lieu d'exil, un espace clos, une nouvelle matrice dans laquelle elles vont subir une introspection révélatrice d'un traumatisme commun tenace. En prenant place sur le canapé, chaque protagoniste va délivrer un flot de pensées qui révélera l'importance du clivage entre l'être physique, l'être social et l'être psychique. Cette fragmentation progressive entre les corps et la psyché est la résultante de ce que Pierre Bourdieu appelle la « violence symbolique ». Ce concept clé met en exergue une pratique difficilement intelligible par opposition à la violence physique dont les stigmates sont rapidement perceptibles. On appelle « violence symbolique » : «tout pouvoir qui parvient à imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de

[60] Voir lexique p.310

force qui sont au fondement de sa force » (Bourdieu 18). Cette définition sous-entend une confrontation de pouvoir qui s'exerce au sein des structures sociales. Bourdieu ajoute que « la violence symbolique requiert, pour s'exercer, la complicité de l'agent social qu'elle prend pour cible » (243). Il faut toutefois distinguer ce processus des actes de soumissions volontaires ou spontanés, reflet d'une certaine connivence entre dominant et dominé. Le rapport de soumission obtenu au moyen de la « violence symbolique » est davantage le fruit d'une pression sociale qui « s'inscrit durablement dans les corps des dominés, sous la forme de schèmes de perception et de dispositions » (245). C'est pourquoi la violence symbolique «s'intègre aux structures cognitives et finit par s'exercer avec la complicité de ses victimes » (245). C'est donc à la faveur de ce processus d'incorporation que l'individu va agir afin de répondre aux exigences de l'environnement social auquel il appartient. Il en résultera des comportements, des modes de pensées construits en adéquation avec les attentes du groupe dominant. Bourdieu parle d'un procédé qui « intériorise l'extériorité » (235) de façon durable, ce qui confirme l'hypothèse proposée par Vigotskij, à savoir : « Le langage intérieur est un processus de sens inverse, qui va de l'extérieur à l'intérieur » (442). Dans le contexte littéraire, c'est par l'éducation dès le plus jeune âge qu'apparaissent les prémisses d'une soumission annoncée.

> Tout au long de ces calmes étés de mon enfance, ma grand-mère me préparait à la fête du choix d'un époux, à la solennité royale et d'un swayamvara[61] (mvn 38). « Dans les histoires de ma grand-mère, il n'y avait de place que pour les héros et les héroïnes. Les princesses grandissaient, sûres de leur destin : un amour, un prince qui ne pouvait être que noble, et une fin heureuse . (mvn 41)

Ce procédé méthodique répétitif amène les héroïnes à trouver légitime et à considérer comme vrai les discours du groupe dominant. Jean-Michel Landry parle de « survalorisation du point de vue des dominants » (Landry 88). De l'enfance à l'adolescence et pendant sa vie d'épouse, la femme reçoit une éducation mutilante dont le but est de satisfaire les impératifs communautaires. Le corollaire de cette pratique est la création d'individus vulnérables, fragiles, porteurs d'une identité atrophiée. Autrement dit, des individus aux identités aliénées, sujets de prédilections des pères fondateurs de la psychanalyse pour qui névrose, refoulement

[61] Voir lexique p.310

ou folie renvoyaient au sujet féminin. Dans le compartiment pour dames, Akhila, principal protagoniste de l'œuvre de Anita Nair (cpd), se livre à une introspection caractérisée par un flux continuel d'interrogations. Comme le dit Michel Aucouturier en évoquant de façon rétrospective le caractère novateur de la psychologie romanesque initiée par James Joyce ou Virginia Woolf :

> Ces romanciers substituent une psychologie du « flux de conscience », attentive aux moindres mouvements de l'âme, en dehors de toute action, et même de tout sentiment nettement conscient et de toute pensée clairement définie. Au monologue discursif du roman psychologique classique, ils substituent par conséquent un monologue capricieux et désordonné, qui n'obéit qu'aux lois élémentaires du psychisme.
> (Aucouturier 10)

Ce caractère désordonné, aspect singulier du langage intérieur d'Akhila est également renforcé par l'absence de repères spatiaux temporels qui renchérissent la dimension chaotique dans laquelle l'héroïne est contenue. Cette conception de l'espace temps a été initiée par Mikhail Bakhtine sous le nom de chronotope. Pour Bakhtine : « c'est là qu'on lieu les rencontres […]. Là se nouent les intriguent et ont lieu souvent les ruptures, enfin (et c'est très important), là s'échangent des dialogues chargés d'un sens tout particulier dans le roman, là se révèlent les caractères, les « idées » et les passions des personnages. ( 388) Janice Best propose dans *Revue d'Histoire littéraire de la France* une définition du concept de chronotope : « Le chronotope constitue la matrice où les principales séquences temporelles et spatiales d'une œuvre se croisent, où les dialogues, les rencontres, les événements ont lieu. » (Best 969)

Ainsi le lecteur est transporté dans un espace temps dépourvu de points d'ancrage où se mêlent temps présent et temps absent. La narration par ses manques de repères spatio temporels contribue à entretenir le doute et la confusion quant aux aspirations des protagonistes. Le doute et le questionnement ressurgissent à tout moment dans l'existence d'Akhila. Les nombreux va-et-vient dans l'espace psychique désorientent, et déstabilisent. Le jeu d'écriture mis en place par l'auteur nous entraîne dans une confrontation conflictuelle avec notre mode de pensée linéaire en donnant vie à des espaces où se côtoient réel et irréel, où se superposent et s'entremêlent être et non être. Nair s'affranchit des canons littéraires qui

ont largement contribué à asseoir nos repères normatifs. Son investigation du non visible intrigue et pousse aux doutes quant à la capacité de son héroïne à s'affranchir des normes imposées par la communauté. Cette posture dans l'incertitude déjoue les stratégies d'analyses qui tenteraient d'isoler le sujet et de l'étudier en tant que simple patient. C'est donc dans l'interstice, dans ces espaces fragmentés que navigue Akhila. Dans la narration nous retrouvons également les traces de la stigmatisation par l'emploi de nombreuses formes verbales exprimées au présent. De plus l'usage récurrent de structures interrogatives et de formules impersonnelles sont autant de marqueurs qui soulignent le trouble identitaire d'Akhila : « Est-ce-que le bonheur existe ? Est-ce-qu'une femme peut s'en sortir seule ? [...] Une femme peut-elle se suffire à elle-même ? » (cpd, 32) La mise en retrait de l'individu le positionne en marge du corps textuel. Dans la narration, son effacement se construit par l'ellipse du sujet parlant combiné à l'emploi de verbes existentialistes que sont exister, s'en sortir ou suffire.

Les multiples tentatives d'Akhila de se libérer de ces espaces d'enfermement sont irrémédiablement annihilées par un environnement naturel, la famille, élément complice et déterminant de l'existence de l'héroïne : « Ma famille m'a dit que si je parlais à d'autres personnes, tout le monde me dirait que j'étais folle de vouloir vivre seule, parce que je suis une femme ». La famille fait donc corps avec Akhila et construit ses espaces et ses limites. Elle participe activement à l'acte de dépossession de son être par l'usage d'un « je » qui n'est plus que le témoin impuissant d'une existence à la marge. Le procédé discursif itératif souligne les nombreux obstacles qui se dressent dans l'univers oppressant des protagonistes, il rappelle le « pacte » qui s'est initié à l'insu d'Akhila au sein de la communauté Brahmane et qui divise le sujet entre son être et sa pensée. Elle se voit ainsi fragilisée dans son statut de femme. Ce caractère précaire est entretenu dans le corps du roman, par le tissage de l'intrigue, par une écriture entrelacée qui déploie ses ramifications rhizomiques à travers les chapitres, en manifestation d'un emprisonnement. La pluralité des formes d'enfermement nous amène à considérer tous les espaces comme terres d'exil ou lieux d'exclusion.

### 4.3 *Water,* l'exclusion des veuves vue par Mehta

Dans le films *Water* de Metha, l'ashram est le lieu où l'histoire s'efface. Un espace oublié ou les interdits se multiplient. L'espace de réclusion qui s'offre aux veuves est situé au bord du Gange, à Varanasi[62], haut lieu de la culture hindoue. La dimension rétrospective proposée par Mehta apporte une dimension atemporelle à la problématique de l'exclusion des veuves et souligne que malgré les nombreuses avancées juridiques[63] portées au bénéfice de la femme, la réalité sociale contemporaine demeure stigmatisante. Roland Barthes explique l'écart persistant qui se creuse entre la volonté législative et son impact sur les consciences et les comportements : « La science va vite et droit en son chemin ; mais les représentations collectives ne suivent pas, elles sont des siècles en arrière, maintenues stagnantes dans l'erreur par le pouvoir, la grande presse et les valeurs de l'ordre. » (Barthes 250) Ainsi, le pouvoir façonne, construit et maintien des idéologies destinées à conserver l'ordre social. Contenir, satisfaire tout en maintenant à l'écart est le constat que fait Moodley Subeshini vis à vis du nationalisme : « The journeys of identity that their characters undergo, begin at a point when they realise that their identities are constructs of the ideology of Indian womanhood and its historical attachment to Indian nationalism. (Subeshini, 58) La chercheuse Swati Ghosh confirme l'assertion de Subeshini par les propos suivants : « Being removed from visibility, this group of social outcasts were pushed into forgetfulness ; from the social psyché as well as from the discourse of widows. This feature of Bengali middle class did not cut across all the sections of the society uniformly. The widowed women of rich and elite families stayed back at home [...]. » (Ghosh, 1151)

Les voix de Mehta et de Ghosh s'unissent afin de dénoncer une pratique aliénante qui affecte la femme au plus profond de son être. En mettant en lumière une pratique archaïque, la cinéaste révèle celle qu'on ne veut plus être par la mise en scène d'un dialogue poignant entre une enfant et son père, témoignage d'une représentation dystopique dans une société qui ne parvient pas à se réconcilier avec ses insuffisances :

---

[62] Voir lexique p.310

[63] Parmi les lois promulguées au bénéfice de la femme, nous pouvons citer : The Hindu Widows' Remarriage Act, 1856, also Act XV, 1856, enacted on 25 July 1856, legalized the remarriage of Hindu widows in all jurisdictions of India under East India Company rule.

My child, do you remember getting married ?

No,

Your husband is dead,

You're a widow now,

For how long father ?[64]

Ce bref échange entre un père et sa fille offrent un microcosme qui résume à lui seul la précarité de la condition féminine et sa totale dépendance vis-à-vis de la communauté. Frappée d'interdits, l'enfant Chuya doit subir la rhétorique de l'impératif et de l'exclusion par l'emploi de formules imprégnées de négations qui l'enferment dans un non être.

Widows shouldn't run around like unmarried girls

Widows don't eat fried food[65]

Son identité nominative se fond dorénavant sous le dénominatif commun de « widow[66] ». Destituée de son identité, elle appartient désormais au monde indésirable et invisible du ashram. Aucune échappatoire possible ne transparaît tant dans l'espace que dans le discours. Même la perspective réjouissante du retour au pays de Gandhi est rapidement circonscrite par les gardiennes de la tradition en charge de l'ashram :

Marry a widow ? how can you even think about it ? This is a sin[67]

Cette réponse cinglante peut prendre deux acceptions. Tout d'abord dans son caractère historique qui fige les représentations de la femme au sein de la communauté à des fonctions très précises. En second lieu, à travers la dimension sociale qui par ses stratifications contribue au maintien des différences entre les classes, les castes et les genres. Le schéma narratif mis en place par Mehta alterne entre présence et absence. Ces deux représentations délimitent tant physiquement que mentalement l'espace assigné aux veuves. Privée de la parole, privée d'identité, les protagonistes sont également exclus de toute vie sociale. Ainsi,

[64] Extrait du film *Water* de Deepa Mehta
[65] Extrait du film *Water* de Deepa Mehta
[66] Veuve en français
[67] Extrait du film *Water* de Deepa Mehta

en dressant le portrait réaliste d'une pratique culturelle ancestrale, la réalisatrice révèle le caractère subversif de cette mise à la marge. En effet, au sein même des dignitaires brahmanes existe une relation contradictoire entre paroles et actes. Cet agissement met en évidence un processus somatique coercitif qui mène certaines veuves sur le chemin de la prostitution. Cette pratique clandestine nocturne contraint la jeune Kalyani à faire des allers-retours sur le Gange, espace d'errance entre la vie et la mort. Si la rencontre de Kalyani avec Narayan, jeune brahmane diplômé en médecine d'oxford et adepte du libéralisme prôné par Gandhi, suscite un regain d'espoir chez cette jeune veuve, les traversées du fleuve fragmentent un peu plus chaque nuit un être qui se déconstruit par la « désujétisation » forcée. Le point culminant de cette relation quelque peu utopique entre deux individus que tout oppose surgit lorsque Kalyani découvre que son « malfaiteur » est le père de Narayan, brahmane de renom et principal instigateur de sa chute. Poussée dans un retranchement extrême, la mort par immersion dans le Gange devient alors la seule issue possible pour Kalyani. L'accumulation d'épreuves humiliantes n'offre guère d'alternative à Kalyani que de disparaître dans le plus grand anonymat, symbole d'une errance perpétuelle. La mise en scène du corps privé de parole proposée par Mehta fait de l'exile contraint et forcé, un espace d'oubli, un lieu où s'efface toute trace de l'existence, le lieu même de sa propre mort. En effet, par l'acte ultime de Kalyani au bord fleuve, le Gange espace mythique apparaît comme une réalité qui unit les individus dans la vie et dans la mort. Espace hybride, le fleuve est le lieu incontournable aux fonctions purificatrices multiples. Ainsi si le brahmane réalise ses actes de purifications au bord du Gange, il est également permis aux veuves d'y accéder bien que considérées comme impures. Cette apparente contradiction n'est pas sans rappeler la dimension universelle inhérente à la philosophie indienne, notamment au principe du prana[68], l'énergie vitale, à la fois le souffle et la manifestation d'une présence organique qui témoigne d'une corrélation fructueuse entre tous les êtres vivants. Il est le lieu dédié aux offrandes, aux mariages, aux actes funéraires et aux actes purificateurs. Il est à la fois le point de « rassemblement » de toutes les classes, de toutes les castes mais également celui où s'affiche toutes les différences. L'eau du Gange par sa symbolique véhicule plusieurs fonctions. Elle est avant tout source de vie pour la terre et les êtres qui l'animent, elle procure du bien être. Dans sa dimension mythologique ou littéraire, elle conduit à la purification, à la délivrance, à la transcendance, mais aussi à la mort. Le fleuve offre cette diversité de signifiés synonymes

[68] Voir lexique p.310

d'assurance, de réconfort mais aussi d'instabilité, de peur ou de danger. Il renvoie par bien des aspects à la condition de veuves ancrées dans des rituels anciens écrits au présent. Cette inscription qui semble échapper au temps renforce le caractère immuable d'une pratique aliénante et anachronique qui pousse Kalyani à perdre tour à tour l'usage de son identité, de sa parole, de son corps, de sa sexualité puis de la vie.

### 4.4 Corps et transgression : le corps dans tous ses états

Le corps est donc le lieu principal de l'enfermement, de l'aliénation et de la dépossession. Il est au centre de l'existence et constitue l'une des préoccupations majeures de l'écriture féminine post-coloniale. C'est autour de cette thématique principale que de nombreuses écrivaines engagées tissent le canevas de leurs intrigues. Anita Nair tout comme Deepa Mehta fait partie de ces auteures qui mettent en scène le corps afin de dénoncer les trop nombreuses expériences phallocentriques traumatisantes dont sont victimes les femmes. L'auteur va ainsi déployer une écriture de « pleine conscience » destinée à pénétrer violemment le corps de Marikolanthu. Elle dévoilera par son engagement deux thématiques étroitement liées à l'anatomie. Tout d'abord celle de la découverte du corps et de la possession transgressive du corps, puis celle de la douleur infamante, de la blessure viscérale qui conduit à l'automutilation. En procédant à l'investigation du corps, l'auteur nous plonge dans une écriture quelque peu déstabilisante. Nair dérange, choque par une esthétique ancrée dans des glissements éthiques qui déstabilisent. Les mots sont crus et les clichés volent en éclats. Nous sommes contraints à notre tour de faire face à une réalité qui sommeille en nous mais que nous préférons ignorer tant sa révélation est inconfortable. En prenant le contre-pied de notre conception phallocentrique du monde, Nair ébranle ce paradigme en y introduisant le personnage liminaire de Marikolanthu, initiatrice malgré elle, d'une succession d'actes qui mèneront à la construction d'un espace dystopique. L'initiation de Marikolanthu passera par des phases successives nécessaires à la découverte de son propre corps et de sa sexualité. Constamment inscrit dans l'espace familial et social, l'auteur propose une double approche, une double préoccupation qui détermine le corps en tant qu'espace physique et social. Dès son plus jeune âge, l'héroïne se trouvera confrontée à de nombreux interdits qui marqueront son

devenir de femme. Dès ses premières règles, le couple syntaxique « il / faut / que », « je / ne / devais / plus » seront ses compagnons de route et veilleront à ce que Marikolanthu ne déroge pas aux règles de bonne conduite inhérentes au statut précaire de femme en société patriarcale. Dans cette perspective, elle poursuivra son apprentissage en quittant le foyer familial et en intégrant le couple de médecins anglais constitué de Miss V et Miss K ayant élu domicile à Barbara Street (265). En déplaçant Marikolanthu dans un espace étranger, Nair va initier son héroïne à l'altérité par des phases d'observation de comportements qui lui étaient inconnus, au point de se sentir « submergée par l'étrangeté » de tout ce qui l'entourait (267). Dans ce lieu empreint de fascination déstabilisante, notre protagoniste va subir une transformation identitaire. Connue initialement sous le Marikolanthu, elle portera dorénavant le prénom de Mari. Ce repère biblique est porteur de signes multiples. Tout d'abord, il sollicite nos références culturelles et fait apparaître Marie, la vierge, pure et innocente en tant qu'avatar de Marikolanthu. Le changement identitaire souligne également la dimension historique coloniale pendant laquelle le Royaume-Uni exerçait une mission dite humanitaire de conversion. En dernier lieu, ce retranchement de nom participe également à la création d'une double identité. Ainsi l'héroïne connue chez ses employées sous le nom de Mari continuera son existence sous le nom de Marikolanthu, l'ersatz :

« Comment t'appelles-tu ? […] »
« Marikolanthu, murmurai-je […] »
« Qu'est-ce-que ça veut dire Kate ? […] »
« Marikolanthu est le nom d'une plante qui ressemble à la lavande », répondit Miss K. […] »
« […] Alors c'est ça, Marikolanthu, tu es une sorte d'ersatz. »
« […] On ne va pas l'appeler comme ça. C'est un nom à coucher dehors ! Et si on l'appelait Mari ? Qu'en penses-tu Kate ? »

« Miss K. répondit par un grognement et mon nom devint Mari avec le « i » qui résonnait longtemps après. Mais j'aimais bien ce prénom qui n'évoquait pas un succédané ». (369) La double identité de ce personnage peut se résumer comme suit : « A Vellore, où j'étais Mari, elles aimaient que je sois naturelle et sans artifices. Chez Amma, c'était le contraire. » (276). Par la force de l'écriture, l'auteur va imprégner son héroïne de mots interdits, de comportement transgressifs : « Toutes les nuits, je voyais Miss K. quitter sa chambre et

passer près de moi […] pour se rendre dans la chambre de Miss V. Au petit matin, elle rentrait à pas de loup dans sa chambre.« (270)

Aguerrie par ces attitudes inhabituelles devenues répétitives Mari comprendra : « Maintenant, je savais ce qu'elles cherchaient l'une chez l'autre : de l'amour – bouches, doigts, orteils arqués, langues incurvées … » (292). Enrichie d'expériences nouvelles et d'une certaine assurance, elle franchira un cap en transposant ses aptitudes auprès de Sujata Akka. Elle partagera avec cette dernière une expérience charnelle, héritage de ses observations faites auprès de Miss V et Miss K, infirmières étrangères aux mœurs atypiques. Sujata Akka était la favorite du puissant Chettiar qui employait la plupart des gens du village. Sujata est aussi le corps frustré, d'une relation conjugale synonyme de dégoût. Elle trouvera en Marikolanthu une pourvoyeuse de désir inassouvi :

> C'est ainsi qu'un après-midi, quand Sujata Akka glissa ses doigts dans ma chevelure, j'eus la sensation d'une lente éclosion de tous mes sens. […] Du dos de la main, j'effleurai le contour d'un sein. De l'autre main, je la fis se retourner et glissai doucement mes doigts le long de sa colonne vertébrale … […] J'aime bien quand tu me touches, dit-elle […] Avec mes doigts, ma bouche, avec mes yeux et mon âme j'irriguai ce corps desséché. Je fis pleuvoir une averse de plaisir sensuel qu'elle recueillit avec l'avidité de celle qui est condamnée à errer pour toujours dans le désert et à perdu tout espoir de jamais découvrir une oasis. […] Mon cœur l'aimait depuis si longtemps, il semblait aller de soi que je puisse l'aimer maintenant avec mon corps, mes rêves en lambeaux contrariés et mes désirs inassouvis. […] J'étais heureuse du rôle que je jouais auprès d'elle et je n'avais pas besoin de plus. (418).

En écrivant le corps dans tous ses états, l'auteur tente de réapproprier ce qui a été dépossédé, ce qui est constamment blessé et objet de souffrance. En lui offrant une seconde peau, en le plaçant entre les doigts d'une autre, Nair procède à une « thérapie » apaisante qui libère le corps du poids d'une existence précaire. L'exploration anatomique à laquelle se livre l'héroïne est chargée de sensualité. Son sens tactile libère les multiples tensions contenues dans chaque fragment de l'épiderme. Pour Marikolanthu, l'ersatz, le succédané, l'acte de dévotion va au-delà de l'acte d'amour, au point de devenir le cordon conjugal destiné à préserver l'unité du couple Sujata, Sridhar. C'est donc tout naturellement et pour préserver leur bonheur, que Marikolanthu accepte aussi Sridhar en elle. La journée avec Sujata, la nuit

avec Sridhar. En partageant son corps, elle se trouve une nouvelle fois dans un entre-deux, elle devient « l'ersatz de service », tantôt la vierge effarouchée, tantôt la putain de service (cpd 304). L'écriture interstitielle de Nair propose un hymne au corps en rupture avec les canons esthétiques idéalisants. Nair exprime par des voix contrariées le malaise et le mal être qui se sont emparés du corps au fil de l'existence. L'écriture de Nair est délibérément syncrétique et compose un personnage fragmenté, à la fois une et multiple. Les actes en apparente contradiction de son héroïne reflètent la difficulté d'être femme dans une société patriarcale. L'emploi répétitif des termes succédané et ersatz dont le genre est masculin met l'accent sur la conception phallocentrique de la société qui s'imprègne dans tous les tissus et toutes les cellules de celles la composent. En proposant des actes en contradiction avec l'être, en montrant l'écart qui existe entre ce que je souhaite être et ce que je suis devenu, Nair expose l'accumulation de souffrance dans des scènes où la transgression s'érige en norme. Elle s'émancipe ainsi des nombreuses théories d'irréductibles qui associent les actes de transgressions à des pathologies qui nécessitent l'enfermement clinique. Si bien souvent l'idée prévaut sur le fait biologique, cette thèse est déconstruite chez Nair par un jeu d'écriture qui fustige les manquements de la société. Nair va entraîner son héroïne dans la spirale du mépris et de la haine, là ou le corps sera bafoué par le sombre Murugesan. En introduisant la scène de viol dans le parcours du personnage, Nair insiste tant sur le fait que sur les conséquences chaotiques et destructrices de cet acte inqualifiable. La description du délit s'inscrit tout d'abord dans l'espace social, celui où sont mis en scène des corps joyeux qui célèbrent en janvier Pongal[69]. Cependant, dans la vie de Marikolanthu, les moments de joie ne s'inscrivent pas dans la durée, et à l'image de son parcours emprunt de turbulences, c'est en se rendant de nuit au grand feu de joie qu'elle va rencontrer les ombres menaçantes. Ces ombres sont aussi les réminiscences de cauchemars d'enfance (385) qui prendront formes dans la réalité : « Soudain, comme dans mes cauchemars d'enfance, une main surgie de derrière un arbre m'attrapa. […] Une main se referma sur ma bouche et une autre me serra comme dans un étau. Des mains charnues, épaisses qui labouraient mon corps, m'ôtant toute voix » (385).

[69] Pongal, l'une des fêtes les plus importantes du Tamil Nadu, est une sorte d'équivalent de Thanksgiving. La population remercie la nature pour les récoltes fructueuses qu'elle a permis. Les maisons sont décorées, on achète de nouveaux vêtements et les femmes préparent des plats traditionnels. Le 1er jour de Pongal se fête en famille en l'honneur du Dieu Indra, le dieu des nuages qui donnent la pluie. Le 2e jour, le plus important, est dédié au soleil, à qui l'on offre du riz cuit dans du lait. Le 3e jour est consacré aux vaches : elles sont lavées et leurs cornes sont peintes. Enfin, le 4e jour est célébré par les femmes pour la prospérité de leurs frères et de leur famille.

L'auteur nous entraîne dans un face à face où la victime narratrice voit sa condition de femme se réduire de corps à objet par les mots méprisants de son tortionnaire : « Pourquoi joues-tu à la vierge effarouchée ? Je les connais, les femmes comme toi. Si les fils du Chettiar peuvent profiter de ton corps … Alors souviens-toi que je suis un parent, même si je suis parent pauvre, et j'ai droit à une part du gâteau avant quiconque … dit-il avec hargne. » (386)

La question posée par Murugesan, « pourquoi joues-tu à la vierge effarouchée ? « présuppose une action légitime destinée à punir un comportement que son exécuteur juge indécent. Cette logique sociale et culturelle « continue à évaluer les femmes sur ce qu'elles sont et non sur ce qu'elles font. Ne sont-elles pas toujours identifiées à leur corps ? » (Harmon 63). Ce qui tend à dire que les facteurs sociaux et culturels déterminent pour beaucoup nos comportements.

Ainsi, Marikolanthu est associée, dans les représentations mentales de son bourreau, à « la vierge effarouchée », puis à un ensemble méprisable désigné par le groupe nominal « les femmes comme toi ». Au fil de la régression, elle n'est plus qu'un corps puis finalement par un procédé de réification plus qu'un objet de désir. L'acharnement tant physique, verbal, que psychologique manifesté par Murugesan est révélateur du degré d'exclusion qui frappe Marikolanthu. Non seulement, son bourreau s'inscrit de lui-même au bas rang de la hiérarchie d'affiliation du Chettiar, mais il réduit de plus sa victime à des fonctions subalternes : « tu n'es que la fille de la cuisinière » (cpd 387) et au mauvais genre. Elle n'est plus que la représentation mentale d'une enveloppe corporelle destinée à recevoir les pulsions sexuelles les plus bestiales. Devenue « réceptacle » d'un corps étranger, elle savait que sa vie s'éteignait à l'instar du feu de joie qui se consumait dans la cour du Chettiar. Anéantie par cette tragédie, Marikolanthu s'interroge, « Qu'aurais-je dû faire ? Qu'auriez-vous fait ? » (388). Cette interaction entre la victime et les lecteurs qu'elle interpelle dans le roman, est un aveu d'impuissance mais aussi une mise en garde face aux non-dits qui font de la victime une coupable potentielle. En révélant son drame à Amma sa mère, Marikolanthu n'obtient en retour que cette réponse :

« On t'a violée et tu n'as rien dit ? »

« Dis-moi, dis-moi traînée ! Qui était-ce vraiment ? »

> « Qui va vouloir de toi ? Ta vie est fichue et tu finiras dans la rue comme une chienne errant avec ses petits … Tu n'as plus rien à espérer de la vie » (394)

Ces mots crus d'une mère qui fustige sa fille, sont aussi les mots de désespoir de femmes constamment meurtries par les insuffisances de la société, de ses institutions et de son incapacité à résorber ses tares. A ces paroles blessantes, s'ajoutent celles de Murugesan, ils expriment l'existence d'un ordre établi, d'une hiérarchie stigmatisante qui dépossède la femme de son être jusqu'au plus profond de son intimité, là où ses pensées se noient dans le néant de la douleur :

> « Ferme-la ! »
> « Pour qui tu te prends ? Une petite princesse ? »
> […]
> « Je le dirai au Chettiar. Je le dirai aux aînés du village. Je dirai à tout le monde que vous m'avez violée. »
> […]
> « Personne ne te croira. Tu penses peut-être être notre égale mais tu te trompes. Je suis le neveu du Chettiar, le frère de sa belle-fille et tu n'es que la fille de la cuisinière. Personne n'osera mettre ma parole en doute. »
> « L'espace d'un instant je restai muette, terrassée par la réalité de ce qu'il disait. » (387)

L'assurance de Murugesan face à Marikolanthu désemparée est le reflet d'une prééminence socioculturelle qui relègue la femme au rang et aux fonctions de subalternes. Si le fait culturel est manifestement présent dans cette confrontation, c'est en grande partie parce qu'il s'inscrit dans une norme sociale dans laquelle la position de domination est rendue légitime. Le sociologue Michel Messu illustre cette caractéristique en s'appuyant sur la théorie de la domination symbolique élaborée par Pierre Bourdieu :

> Pour Bourdieu, la croyance en la légitimité du dominant est non seulement fonctionnelle, elle n'opère pas seulement dans la réalisation d'un ordre social établissant l'asymétrie des positions sociales, elle opère d'abord au titre de mécanisme

> psychologique de fabrication de la croyance elle-même. Elle est aussi, pourrait-on dire, existentielle. (Messu, 24)

Toutefois, le contexte du roman nous place au-delà de la croyance légitime et décrit un rapport de force qui s'exerce tant physiquement que mentalement, et qui par ses abus, sa perversion, dessine les limites de l'inacceptable. La mise en scène élaborée par Nair nous pousse à nous interroger sur les excès, les dérives issues des rapports de domination au sein des structures sociales. Comme le dit très justement Michel Messu : « Ne faudrait-il pas également regarder du côté du refus de la domination, des capacités de récuser la soumission, du pouvoir d'affranchissement des individus en quelque sorte ? N'y a-t-il pas là aussi quelque chose qui puisse rendre compte des conditions d'opérativité des procédures de soumission à la domination ? » (Messu, 24)

Manifestement, l'œuvre entamée par Bourdieu nécessiterait d'être étendue à l'étude des processus de résistance qui émergent des rapports de domination. Tout comme Bhabha avait fait ressortir dans son étude sur les rapports de domination en société coloniale le concept de troisième espace, la légitimité d'une étude actualisée associée aux manifestations de rejet, de transgression qui résultent des rapports entre dominant et subalterne dans l'espace social prendrait tout son sens. La pensée de Bourdieu mériterait d'être étendue à cet aspect encore peu considéré.

Voyant son monde s'effondrer, l'héroïne va entrer dans une passion colérique dont la principale cible sera son propre corps, et surtout ce corps étranger, ce fœtus, présence d'une douleur infâme qui ne cesse de grandir en elle. De fait, les comportements antagonistes vont nourrir sa haine de l'enfant. Oscillant entre victime et culpabilité, haine et raison, vivre oudonner la mort, ces couples déstabilisants vont émerger dans la vie de Marikolanthu. Dans sa tentative de destruction de l'enfant, l'héroïne aura recours à de multiples procédés qui cependant ne viendront pas à bout du fœtus. En donnant, bien malgré elle, naissance à un fils indésirable, elle va développer un sentiment de haine qui va défier la morale et l'éthique en vigueur. Haine envers la société, haine envers le coupable, haine envers son corps, haine envers son enfant. « Je t'ai dit que je ne voulais pas de lui […] Tords lui le cou. Tue le ! » (291). L'accumulation de sentiments violents, de dégoût suscite chez le lecteur des

questionnements. Est-il légitime de  désirer la mort de son propre enfant ? La vengeance peut-elle s'exprimer par l'automutilation ? Pour Marikolanthu, les seules réponses possibles et acceptables à ces questions sont d'oublier cet enfant indésirable synonyme de souffrance, et de préparer en silence une vengeance très personnelle. En tant que lecteur, notre approche subjective est malmenée, nous nous interrogeons quant à la légitimité des actes de l'héroïne. De tels glissements éthiques sont-ils concevables ? Il ne faut aucun doute qu'ils le sont pour l'héroïne. Elle rejette en bloc l'obsession des diktats familiaux qui lient une mère à son enfant et s'engage à en faire payer le prix fort tant à l'enfant qu'au père de l'enfant :

> Il était temps que l'enfant rembourse ses dettes. Il était temps que Murugesan paie pour ce qu'il m'avait fait subir. En échange de cinq milles roupies, j'hypothéquai donc l'enfant auprès des ateliers de Murugesan pour les deux ans à venir. Je me sentis inondée d'une satisfaction perverse. Murugesan ne le savait peut-être pas mais je lui avais vendu son propre fils. J'avais récupéré le loyer des neuf mois où j'avais abrité l'enfant. Avec le revenu gagné à la sueur de son front, je détruirais l'utérus où il avait trouvé refuge et le lien qui unissait encore nos vies. […] Après l'opération, […] j'étais une âme errante, pervertie et amère. » (426, 427).

Le désir obsessionnel qui anime Marikolanthu souligne la mise à distance d'un être avec son propre corps, le refus de cohabiter avec son autre moi. Dans ce jeu de miroir déformant, l'héroïne se trouve dans une impasse, dans l'impossibilité d'accepter la moindre manifestation de souillure en elle. Elle révèle son désir ardent de laver ses blessures synonymes du néant qui l'habite. Ces Témoignages de solitude, de détresse et de souffrance rapportés Mehta et Nair par le biais de leurs héroïnes s'inscrivent dans l'histoire d'un « Tout-monde » qui se déplie afin de libérer les facettes les plus ternes de l'existence. Les auteures suggèrent la réappropriation de l'histoire au sens large, d'y faire face et d'accepter l'héritage commun fait d'erreurs et de faiblesses. En mêlant leurs épreuves à celles de notre existence, c'est-à-dire celle de chaque lecteur, elles tentent d'anticiper l'Histoire afin de marquer les consciences d'un agir « transcendantal » salutaire. Elles nous entraînent dans un passé ancré dans le présent de la narration, dans le présent de la lecture, dont l'objectif est de d'impliquer chaque lecteur afin de bouleverser le déroulement normatif stigmatisant inscrit dans les rapports de domination. Afin de ne plus rester à la marge des traits culturels au goût amer, en semant la détresse et la souffrance, en inscrivant ces thématiques de façon récurrentes, en les disséminant tout au long de leurs œuvres, en les entrelaçant avec des

moments de joie, de tristesse, de doute ou d'exploration charnelle, les auteures mettent bout à bout chaque fil de l'histoire afin de nouer des récits qui retracent l'ensemble des stigmates de la société. Ecrire c'est donc faire mémoire, c'est un acte libérateur, tout comme l'acte de lecture est un engagement. Lire un livre, y faire face et s'imprégner de récits passés inclus le risque de nouer des liens affectifs. A mesure de la lecture, se développent des liens passés / présents, présents / passés qui déposent des fragments de mémoire sur les traces de notre présent. Il n'y a donc pas de division entre histoire individuelle et histoire collective. L'individuel se noue au collectif à l'image du rhizome. Le roman par ses différentes intrigues et ses personnages est rhizome. « La loi du livre, c'est celle de la réflexion, le Un qui devient deux » (Deleuze, Guattari, 11). En posant ce principe de non division, l'auteur se place avec le lecteur et les protagonistes dans un « Tout-monde » où le principe rhizomique prédomine.

En proposant trois histoires inscrites dans des espaces temps différents, les auteures mettent en lumière les différentes manifestations de l'errance, de l'exil, de l'effacement et de l'exploitation du corps. Les schémas narratifs élaborés affirment cette volonté de rompre avec la logique cartésienne de la construction normative de l'individu. Le chaos révélé par les intrigues reflète le décalage entre les revendications et l'impossibilité de les réaliser.La multiplicité des temps vécus est synonyme d'un ailleurs où règne la présence de l'absence. Il s'agit donc pour Mehta et Nair, à travers leurs intrigues, de traquer l'oubli, car l'oubli est la représentation tragique de la non représentation dans l'histoire.

### 4.5 L'esthétique du chaos dans *Compartiment pour dames*

Parmi les trois récits que nous avons d'analyser, celui de Marikolanthu, héroïne malheureuse du *Compartiment pour dames* de Nair s'inscrit dans un registre qui aborde l'esthétique du chaos. Evoquer l'esthétique du chaos peut sembler paradoxal tant les deux termes renvoient à des sphères diamétralement opposées. L'esthétique véhicule des valeurs liées à la norme, à des canons, elle fait référence à un cadre organisé. Le chaos pour sa part est synonyme de facteur perturbateur, d'élément indésirable échappant à la norme et dont les effets sont souvent destructeurs. D'un point de vue linguistique, l'acoustique des mots

renforce leur caractère antinomique. Si la sonorité du mot esthétique procure par sa représentation mentale une sensation de bien être, de fécondité, de confort. Le mot chaos quant à lui rappelle par la force de sa résonance, le fracas, la rupture, la peur voire la mort. La fusion de ces deux mondes soulève ainsi de nombreuses questions. L'esthétique du chaos peut-il apparaître comme un principe d'écriture ? Est- ce que le chaos, le désordre, peut être considéré comme un critère esthétique ? Le chaos peut-il être constructif ? A ce sujet, l'écrivain haïtien Frankétienne répond : « Il y a un chaos qui est fécond. Je me demande si le chaos n'est pas significatif et symbolique de vie. Car là où il n'y a pas de chaos, c'est le calme. Et le calme, c'est la mort. » (Frankétienne, 8)

Si Frankétienne y voit un sens à la vie, Nair y voit un signe de vie car c'est en inscrivant ses héroïnes dans le chaos de l'existence qu'elle leurs transmet le prana, le souffle vital qui réside dans chaque corps et le maintien animé afin de le révéler à la face du monde. Chez Nair, les personnages sont constamment au bord de la rupture dans une écriture fragmentée, éclatée, où temps et espaces s'entremêlent. Le sentiment de chaos est entretenu dans la narration par l'irruption de nombreuses réminiscences de lieux ou de fragments de souvenirs qui par enchevêtrements emboîtent des récits secondaires dans le récit principal. Les souvenirs sont à la fois distants, présents et partiels. L'imaginaire fait corps avec le « réel », le corps s'oppose à son être, l'écriture est marquée par une chronologie fractionnée qui lui donne un caractère interstitiel. Les nombreux échos sémantiques mis en place par Nair à travers les chapitres du roman tissent des toiles dont les points d'ancrage maintiennent les protagonistes prisonniers d'un statut précaire. C'est donc sur un système de résonances que repose la stratégie d'écriture de l'auteur. Elle propose une écriture en forme de stratégie « thérapie » qui s'articule autour du chaos, lieu où le combat pour la survie est permanent. Lieu où l'obstination est confrontée à la folie, à la souffrance. Les actes morbides vécus par son héroïne Marikolanthu s'inscrivent dans une démarche de déconstruction nécessaire à sa survivance. Si la mort hante le corps de son héroïne c'est pour mieux manifester l'intense désir de vie contenu dans la profondeur de sa chaire meurtrie. Figure du sacrifice, son héroïne est imprévisible et affiche un comportement irrationnel constamment au bord de la rupture. Nair choisi délibérément de présenter les aspects les moins reluisants de l'existence et de négliger les critères esthétiques traditionnels qui auraient pu faire apparaître les héroïnes sous leurs plus beaux jours. En reléguant la beauté et ses canons au second plan, l'auteur témoigne

de sa volonté d'échapper à un ordre établi qui stigmatise. Son écriture est aussi le refus de s'accommoder de conventions, de rejeter la main mise d'institutions qui assignent des fonctions aux individus en fonction de l'apparence biologique et non en fonction de leurs capacités d'accomplissement. Cette écriture rebelle affirme la volonté de rompre avec le déroulement linéaire de la vie dont les règles sont fixées à l'avance par l'antériorité des diktats. Nair propose une réflexion sur la difficulté de se construire en tant que femme. La stratégie narrative de l'esthétique du chaos est un cri haut et fort qui dénonce les expériences douloureuses empreintes de trauma, de délire, de folie. Sa plume puise au plus profond des chairs meurtries, l'essence des insuffisances de la société. Elle met en lumière les aspects les plus sombres de l'existence et par agrégation de souffrances crée des strates qui donnent corps à son œuvre.

### 4.6 La stratégie émotionnelle de la réception

L'une des caractéristiques de l'oeuvre de Anita Nair est son habileté rédactionnelle et sa capacité à tisser des liens avec le lecteur. Cependant, la stratégie narrative mise en place pour construire la trame de son roman est quelque peu singulière, ce qui nécessite parfois un temps d'adaptation. Il est ainsi nécessaire de réaliser à mesure de la lecture des arrêts sur « image » afin de comprendre, voire d'accepter la vision du monde de Nair. Dans le chapitre intitulé « ersatz », Nair montre son expertise à construire des scènes de vie dans lesquelles vie et mort s'entrelacent pour former un monde fécond. Ainsi lorsque son héroïne Marikolanthu évoque les doigts magiques de Miss K et sa capacité « de parler à la terre et de l'apprivoiser pour qu'elle lui obéisse » (268), elle fait allusion au parterre de roses resplendissantes de Miss K. Ce qui à première vue renvoie à un canon esthétique classique, parvient à déstabiliser et à choquer par la construction d'antithèses. En effet, les révélations faites par le vieux Periaswamy quant aux pratiques de Miss K sont inattendues et incommodantes : « elle apporte des placentas de l'hôpital, les coupe en petits morceaux comme du foie et les utilise comme engrais. Ces roses se nourrissent de sang, de sang humain. » (269). Par un acte de « déterritorialisation », l'auteur établit un lien permanent entre le le biologique et le végétal. Deleuze dit que : « Un organisme déterritorialisé par rapport à l'extérieur se reterritorialise nécessairement sur ses milieux intérieurs. » (1972, 71) Ici l'acte de

déterritorialisation permet de sortir les organes d'une paroi utérine ou ils n'étaient plus féconds pour les introduire dans un milieu extérieur où ils retrouvent à nouveau une fonction créatrice (reterritorialisation). Elle puise dans les dernières substances organiques de la paroi utérine un substrat qui fournira les nutriments nécessaires à une floraison d'une surprenante beauté. Si cet acte peut surprendre, il fait écho, dans le même chapitre, à la farouche volonté de Marikolanthu de détruire son propre utérus suite au viol orchestré par Murugesan. Les actes de déterritorialisation sont nombreux dans *Compartiment pour dames.* ils forment l'ossature libératrice des héroïnes. Ils sont destinés d'une part, à libérer les protagonsites des espaces d'enfermement, d'autre part à tisser des liens de solidarité entre les héroïnes. Hans Robert Jauss, expert dans l'esthétique de la réception affirmait : « Le propre d'une grande œuvre est de rompre avec l'horizon d'attente préexistant. […] Dès le début par son genre, son style, elle évoque des choses déjà lues et prend place dans le système de références du lecteur, c'est-à-dire dans un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisés ». (Jauss, 174)

Le propre de Anita Nair est de s'affranchir des codes narratifs attendus et de redistribuer les règles. De fait, elle plonge le lecteur dans l'incertitude, dans un entre-deux inconfortable. L'inconfort qu'elle entretient interroge l'éthique et bouscule les limites de l'acceptable. Dans cette dialectique globalisante où la laideur fait naître la beauté, où le viscéral devient fécond, l'auteur tisse ses intrigues en composant des canevas à l'aide d'aiguilles qui pénètrent les chairs avant de glisser sur la toile des récits. Ainsi, elle évoque sans complaisance l'horreur d'un viol, le désir irascible de destruction d'un utérus ; elle exprime crûment la volonté de donner la mort à un enfant indésirable où le plaisir charnel de partager son corps afin de rétablir l'amour au sein d'un couple. L'auteur joue régulièrement avec les contradictions et construit ses intrigues sur la notion d'ambiguïté. En semant le trouble chez le lecteur, Nair ne peut laisser indifférent et pousse à la réflexion. Son habileté rédactionnelle agit sur notre capacité d'absorption. Elle tente de nous faire adhérer à sa démarche basée sur le principe d'acceptation des actes de transgression rendus légitimes par le caractère héroïque des personnages. Sa capacité à briser les codes normatifs incite le lecteur à la réflexion. Par répercutions, il interroge à son tour ses propres systèmes de références morales, éthiques et littéraires. Elle met à mal nos certitudes. Le procédé mis en place par

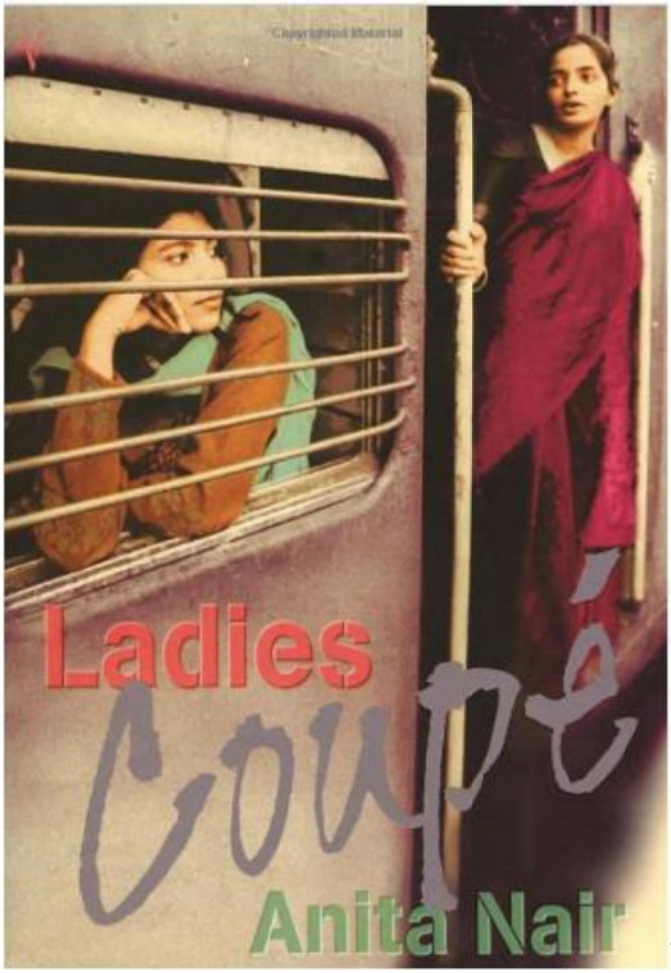
Nair consiste à faire passer l'intensité de la souffrance des personnages dans un tissu de relations affectives avec le lecteur. Elle déploie une écriture émotionnelle faite de suggestion.

Conclusion de la première partie :

Cette première partie permet de comprendre comment s'est construit le système patriarcal qui couvre encore de nos jours une grande partie de l'Inde. L'instrumentalisation de certains textes sacrés par le colon a supprimé les différences culturelles qui caractérisaient l'Inde d'avant la colonisation. De plus, la première partie de la thèse rappelle la place centrale de la mère qui participe activement à la reproduction du système patriarcal. Sa position ambivalente est soulignée par Mehta et A.Nair qui insistent sur l'exclusion des veuves de l'espace social qui conduit au sacrifice de Kyliani dans l'Inde coloniale (*Water*) au chaos de l'existence de Marikolanthu (*Compartiment pour dames*). Si Manu est considéré par les hindous comme le père de l'humanité, l'état Indien a fait de la femme la mère de la nation. La thèse montre que devenir femme en Inde repose sur un maillage idéologique complexe synonyme d'une emprise permanente qui maintient les protagonistes à la marge de leur existence. Les auteures insistent également sur la dimension sacrificielle qui conduit la femme à renoncer à ses propres désirs. Cette construction du féminin est basée sur un ensemble de pratiques liées à la tradition et qui est entretenu par la mère, figure emblématique de la tradition. Toutefois, le vent du changement qui souffle sur l'Inde depuis le début des années 1990 annonce une perspective nouvelle qui pourrait rendre possible certains glissements dans les rituels liés à la tradition et à la femme. L'exemple le plus frappant de ce renouveau est celui de Margareth (cpd), titulaire d'une maitrise de chimie, qui annonçait avec fierté avoir épousé l'homme dont elle était tombée amoureuse, et non celui qui avait été choisi par ses parents.

Cette analyse socio-historique fortement ancrée dans la mythologie est donc fondamentale pour appréhender la suite de la thèse et comprendre la complexité des comportements des protagonistes des romans et des films de notre corpus. En effet, les concepts « d'habitus » et de « violence symbolique » de Bourdieu que l'on retrouve dans la première et la seconde partie de la thèse annoncent toute la difficulté de déconstruire l'image de la femme Indienne dévouée et vertueuse.

# Deuxième partie
# renégociations spatiales



[72]

[72] *Ladies coupé* est la version anglaise du livre *Compartiment pour dames* d'Anita Nair. La première de couverture symbolise le désir de mobilité de nombreuses Indiennes.

« Aussi longtemps inculquée qu'elle soit, l'habitude de se courber n'a jamais empêché qui que ce soit de se redresser ». Raoul Vaneigh - les chemins de la pensée

La deuxième partie de la thèse entame une longue introspection dans la vie des héroïnes et explore des espaces nouveaux tels que la psyché ou l'espace onirique afin de comprendre la complexité des processus qui interviennent dans la lutte pour la réappropriation de son être et de son identité. C'est ce que vivront les femmes Indiennes mises en scène dans les romans de notre corpus dans lesquels le concept de résilience se déclinera sous plusieurs angles. Cette partie est divisée en quatre chapitres. Le premier chapitre intitulé *La contestation* met en scènes plusieurs héroïnes désireuses de reprendre le contrôle de leur vie. Le second chapitre, *Le train de la pensée*, est construit sur une rhétorique qui oscille entre le désir d'affirmation de soi et les nombreux doutes qui envahissent des personnages tiraillés par les traumas de la vie de subalterne. Le troisième chapitre, *L'agentivité narrative, ré-écrire pour exister*, analyse aborde quatre récits construits autour du concept d'agentivité. Le dernier chapitre propose d'établir un lien entre la pensée post-coloniale et la montée du féminisme et d'observer l'influence de ces mouvements dans notre corpus.

Le titre « renégociations spatiales » annonce une lecture différente de la place de la femme au sein de la société Indienne et amène les protagonistes dans une utilisation subversive de l'espace. En effet, si la première partie de la thèse a démontré comment le pouvoir colonial Britannique associé à l'élite brahmane a construit une représentation de la femme Indienne soumise, la seconde partie de la thèse s'attarde sur les stratégies narratives disruptives mises en place par Anita Nair et Githa Hariharan, qui dans leur roman respectif, *Compartiment pour dames* et *Les mille visages de la nuit* se désolidarisent de cette représentation pernicieuse par l'emploi de contre-discours. Ainsi, le premier chapitre analysera plusieurs récits transgressifs répartis en huit sous parties, chacune d'entre elles illustrant la capacité de chaque héroïne à reprendre le contrôle de sa vie. Cette entame de rupture s'appuiera sur l'utilisation d'une rhétorique de résistance solidaire provenant d'un groupe de parole animé d'une farouche volonté de se réapproprier un corps délaissé. Un des exemples frappant se trouve dans le roman *Compartiment pour dames* de Anita Nair mais également dans le roman *Les mille visages de la nuit* de Githa Hariharan. Dans le roman de

Anita Nair (cpd), le processus de reconstruction commencera par une thérapie de groupe dans lequel chaque protagoniste prendra la parole. Dans cet espace privé qu'est le compartiment pour dames, nous observerons comment le principe du «talking cure[71] » contaminera les principes d'effacement et de parole muette afin de conduire les protagonistes dans un exil conscient salutaire. Ce début de prise de conscience marque le point de départ de la résilience. Boris Cyrulnik, définit ainsi le concept de résilience[72]. : « [...] ce phénomène physique a servi de métaphore pour illustrer l'idée qu'un être humain peut résister à un trauma, tenir le coup et redémarre. [...] C'est un processus biologique, psychoaffectif, social et culturel qui permet un nouveau développement après un traumatisme psychique. »(8) Il servira par la suite de tremplin aux héroïnes du *Compartiment pour dames* qui illustreront de façon différents et complémentaires leur capacité à reprendre possession de leurs espaces de vie, de leur corps.

[71] La cure par la parole est une expression régulièrement utilisée dans le domaine de la psychanalyse. Historiquement ce serait la patiente de Freud, Anna O qui aurait utilisé l'expression pour la première fois afin de manifester son bien être après avoir exprimé des pensées qui l'encombraient.

[72] La résilience est un concept pluridisciplinaire qui trouve son origine dans la physique des matériaux et permet d'évaluation la capacité de résistance. Ce concept a été étendu depuis quelques années à de multiples domaines tels que la sociologie, à la psychologie ou l'art.

# Chapitre 1 : La contestation

## 1.1 From invisible to visible

Dans son ouvrage *Diasporic (dis)location*, Brinda Mehta présente l'Inde sous les traits d'un espace géographique marqué par des ruptures dichotomiques : « Space in India has raditionally been defined and polarized by essentialized, gendered dichotomies between the domestic (ghar) and the public (bahir), the spiritual and the material, the invisible feminine interior and the visible male exterior. » (Mehta, 107)

Cette séparation tant physique, genrée que spatiale correspond aux modes de fonctionnements de la communauté hindoue. Cependant Mehta voit en ces pratiques séculaires, une instrumentalisation de l'espace au service du patriarcat.« The segregated distinctiveness of space has thus known a long cultural tradition in which the invisibility of women has been sanctioned by patriarchal discourses that have legitimized women's relegation to inner courtyards, kitchens and women's quarters. » (Mehta, 108)

Ce constat dressé par l'auteur met en évidence les séparations entre l'homme et la femme, Mentre le public et le privé, entre le visible et l'invisible. Comme l'indique Michel Foucault dans ses études sur les relations de pouvoir, de ces relations naissent des tensions qui vont déterminer un statut de dominant ou de dominé à certains membres des groupes sociaux. Autrement dit, le caractère hiérarchique serait préexistant à toute relation sociale. Au sein de la communauté hindoue, les relations de pouvoir entre hommes et femmes sont clairement établies et très hiérarchisées. D'une façon générale, l'homme occupe le devant de la scène et exerce dans les espaces publics, la femme occupe une position plus en retrait qui la situe dans l'espace privé, principalement le foyer. Il est donc particulièrement délicat d'observer une quelconque manifestation de résistance dans ces structures aux multiples rouages. Cette organisation est longtemps restée hermétique à tout changement et ce n'est qu'à l'apparition des premiers mouvements féministes que cette solide structure pyramidale a commencé à essuyer publiquement de sévères critiques. Les mouvements féministes de la deuxième

génération qui sont apparus en Inde sous l'impulsion de Gayatri Spivak et des études subalternes ont clairement insisté sur la nécessité de replacer le sujet féminin au centre des débats afin de lui donner de la visibilité. Dans son célèbre essai « Can the subaltern speak ? », Spivak se fait porte parole de l'ensemble des individus relégués au rang de subalterne par un système politique et culturel oppressant. Le titre de son essai interroge la place du subalterne. En effet, le verbe « speak » utilisé par Spivak ne s'arrête pas au sens premier qui se rapporte à la parole. Ce vocable tel qu'il est employé par Spivak est chargé de signifiés. Parmi les acceptions possibles, il y a le fait de s'exprimer, d'être écouté mais surtout d'inscrire sa présence publique dans tous les espaces sociaux. La démarche de Spivak consiste donc à lutter contre l'invisibilité, synonyme d'enfermement. C'est dans cette dynamique de reconquête de l'espace que Anita Nair (cpd) va positionner ces protagonistes en les regroupant dans un compartiment pour dames. Ce lieu privé est un espace de rassemblement dans lequel six femmes vont exprimer leurs difficultés à s'affranchir d'un mode de vie qui les maintient à la marge. Le compartiment devient alors espace de résistance. Pour Akhila, principal protagoniste de l'oeuvre, intégrer cet espace nouveau représente un signe fort, celui qui lui permet pour la première fois de prendre une certaine distance avec un environnement familial tentaculaire pesant. Son arrivée à la gare est chargée d'intensité : « Son coeur battait la chamade. Une émotion pure l'envahit comme une minuscule vague bordée d'écume. Elle sentit un sourire se dessiner sur ses lèvres. J'appartiens à ce flot qui va s'échapper de cette ville ce soir. Je vais embarquer à bord d'un train et le laisser m'emmener vers un horizon inconnu. » (cpd 17)

Cette vive émotion qui s'empare de Akhila est toutefois éphémère. En effet, le vent de liberté qui s'est manifesté est très rapidement étouffé par : « La panique qui attise les flammes de la peur. La panique qui engourdit les sens. La panique qui paralyse. La panique qui jugule et ramène violemment sur terre les rêves trop ambitieux. La panique qui détruit. Akhila sentit des picotements de panique parcourir son visage. Certes, elle s'était enfuie. Mais d'où et vers quoi ? » (cpd 52). La panique, sujet anaphorique impitoyable, se charge de lui rappeler que l'ambition n'est pas acceptable au sein de la communauté. Ses rêves sont donc rapidement circonscrits puis détruits par «les flammes de la peur» (cpd, 52) afin d'anéantir ces pensées interdites. Cette représentation dichomotique des sentiments de l'héroïne est la parfaite illustration de son incapacité à s'affranchir des jalons posés par sa communauté. Akhila est

rapidement submergée par les doutes. Cet entre-deux qui l'habite est la conséquence d'années de pratiques culturelles dont l'objectif est de maintenir le dominé dans un état légitime d'infériorité. Akhila est la représentation métonymique d'une pratique courante, celle qui consiste à normaliser la place du subalterne. Les pensées ambivalentes qui animent Akhila reflètent son identité contrariée. Elle est à à la fois sujet et objet. Bhabha définit cette identité par le concept d'ambivalence. En effet les processus identitaires de l'héroïne ne lui permettent pas de se détacher de la matrice communautaire. C'est pourquoi l'auteur manifeste son engagement en habitant le corps du texte afin de créer un espace féminin intime dédié à la reconstruction identitaire. Cet acte premier constitue le point de départ du processus de négociation et de réappropriation de l'espace.

### 1.2 L' exil conscient, refuge ultime entre doute et désir

Le compartiment pour dames devient un lieu d'exil conscient où se retrouvent les six cipaux protagonistes de l'oeuvre. Ce rassemblement informel dans un espace délimité en marge de l'agitation sociale à de multiples objectifs :

- rassembler
- libérer la parole
- offrir un espace de reconstruction

Ces thématiques sont abordées de façon récurrentes dans de nombreux ouvrages consacrés au sujet féminin. Ce constat souligne d'une part, que les tensions qui animent les relations homme femme s'accompagnent de stigmates difficilement réversibles, d'autre part, que les problématiques issues de ces relations sont complexes et sont encore largement ignorées. Comme le souligne Brinda Mehta : « The intersection of physical and symbolic exile returns from several levels of societal dispersal that make women prisoners of their physical selves (confinement of the body) as well as of their social selves (relegation to second class citizenship). » (Mehta 97) L'objectif de cet exil est de fuire les espaces de sanctions et de rompre l'isolement. Dans cette optique, six femmes d'âges et de conditions sociales variées vont se rencontrer dans un espace commun. La plus jeune, Sheela, est adolescente, la plus

âgée, Janaki est retraitée. Ces femmes représentent un éventail suffisamment large pour être représentatif des problématiques liées à la souffrance du sujet féminin sur l'ensemble du sous-continent. Sous la houlette de Akhila, ces femmes vont entamer un début de thérapie de groupe en prenant la parole l'une après l'autre. En psychologie, l'action s'exerce sur un groupe de parole réuni autour d'une problématique commune. Les mécanismes ont pour but de permettre aux individus de s'exprimer sans carcan afin de proposer aux autres participants présents des pistes destinées à solutionner leurs problématiques. D'un point de vue littéraire, la composition du groupe est orchestrée par Nair qui va offrir aux protagonistes un espace de parole afin d'exprimer des difficultés diverses et communes. Dans ce groupe organisé par l'auteur, Akhila va orienter la discussion à mesure que ses pensées déroulent le récit. La question qui ouvrira les débats sera la suivante : « Je ne sais pas si vous allez pouvoir m'aider. Mais il faut que vous me disiez ce que vous pensez vraiment. Est-ce-qu'une femme peut s'en sortir toute seule ? Je veux juste que vous me disiez si vous pensez qu'une femme peut arriver à se débrouiller toute seule. » (mb 42). L'interrogation d'Akhila montre son inquiétude et son désir de trouver des réponses à ses questions. La reformulation de sa question soulève également une notion qui est au coeur son existence, l'autonomie ou l'indépendance de la femme. Sa requête marque aussi le point de départ vers une destination inconnue. Dans le compartiment, un espoir secret semble vouloir prendre vie dans un cycle nouveau, celui d'une éventuelle renaissance. « Le silence se fit dans le compartiment. Pendant un instant, Akhila avait cru qu'elles avaient créé un lien. Des foetus ballottés à l'intérieur d'un utérus, chacun se nourrissant de la vie de l'autre, grâce à l'obscurité environnante et à l'assurance que ce qui était partagé entre ces cloisons n'irait pas au-delà de cette nuit et de ce huis clos. » (mb 43)

La stratégie développée par Nair consiste tout d'abord à positionner son héroïne dans un espace solidaire propice à désencombrer le flot de pensées qui préoccupent Akhila. L'un des interrogations de la thèse consistait à répondre à la question : comment se défaire d'un mode de pensée androcentrique ? Nair pose les premiers éléments de réponses par l'intermédiaire d'une introspection dans un espace solidaire et fécond.

### 1.3 S'affranchir des doutes : le groupe de parole

Dans un espace privé, intime et fécond, Anita Nair dévoile les profonds désirs qui sommeillent en Akhila, ceux d'une femme ordinaire souhaitant s'affranchir des nombreux doutes qui l'habitent. En s'ouvrant aux autres, Akhila va entamer une thérapie construite sur le principe de résonance qui anime les groupes de parole :

> Il existe dans la situation de groupe une stimulation de la fonction auto-soignante. La présence des autres, leur parole, leur façon d'écouter et de réagir, leur façon d'être, provoquent en chacun des résonances. Cette ouverture ainsi créée permet de prendre de la distance par rapport à ses difficultés, que l'on croit ne pas pouvoir modifier, parce qu'on les attribue à des causes extérieures. (Ruszniewski, 52)

De cette définition, les morphèmes groupe, présence et parole soulignent l'effort de volonté nécessaire pour affirmer sa présence au monde. Ainsi, présence, parole et existence vont former l'assise du projet de vie d'Akhila. Rassurée d'avoir pris place dans un environnement cloisonné, l'héroïne va se livrer à une série d'interrogations au pouvoir libérateur. Comme le dit Jacques Lacan initiateur du concept de la parole pleine : « Toute parole appelle réponse. Une parole pleine en est une qui porte à conséquence ; elle implique qu'une fois dite, le sujet n'est plus pareil après, qu'il s'en trouve transformé. Tout le dispositif de la cure analytique tend évidemment à produire de telles paroles. » (Lacan 93)

Lacan voit en la parole pleine un processus libérateur mais également un mécanisme structurant qui participe d'une part, à la guérison des contingences passées, d'autre part à la reconstruction de l'être. En effet, la matrice qu'est le compartiment pour dames de Nair est « globalisante ». C'est à dire qu'elle engendre par son fonctionnement d'autres matrices vierges, comme celle de la parole qui par actes de vérité vont tout d'abord remplir progressivement un sujet qui a été vidé de sa substance existentielle, puis, dilater les liens d'assujettissement qui l'emprisonnement. Le concept Lacanien dévoile donc un long travail d'introspection, un cheminement incertain pour l'ensemble des protagonistes. En prenant la parole à tour de rôle, ces femmes vont porter un regard distant sur un passé qui les a conduit à revêtir bien malgré elles la peau d'une autre.

### 1.4 Dépersonnalisation : l'autre en moi

« J'ai besoin de l'autre pour me reconnaître car c'est toute la relation que l'autre a avec lui- même qui va permettre à l'image de mon corps de s'exprimer ou pas » (Klein 45). Cette citation de Mélanie Klein va prendre tout son sens dans le compartiment pour dames où chaque personnage portera un regard rétroactif critique sur sa vie, tel un jeu de miroir. Chez Akhila, le clivage entre son être physique et son autre psychique est conséquent. Dans ce jeu de relations triangulaires, entre elle, son autre et ses congénères, elle va tenter de donner un sens à une vie aux contours incertains. Souffrant de dépersonnalisation, Akhila est sujette à de nombreuses angoisses qui déstructurent son être et impactent son comportement. La vie psychique d'Akhila est considérablement altérée, repliée sur elle-même, elle n'a cessé de se nourrir des complexes liés à sa position précoce de chef de famille puis de vieille fille. A mesure que les langues se délient, Akhila fait montre d'ambivalence en affichant des tendances contradictoires au regard de ses sentiments, de ses désirs. Formatée par la volonté de respecter les conventions liées à son statut de femme, elle réprime au plus vite les moindres manifestations de désirs au point de n'être plus qu'une « [...] vieille fille, fonctionnaire, historienne, mangeuse d'oeufs [...] ». (cpd 151) Chez l'héroïne, crainte et désir s'affrontent dans un duel sans relâche au fil des révélations des protagonistes. L'ambivalence qui caractérise les pensées de l'héroïne souligne la dislocation de ses facultés affectives. Le travail de reconstruction entamé plonge Akhila dans une véritable introspection nécessaire à la réunification de son être physique, psychique et social. Les réponses que les protagonistes vont apporter aux questions de Akhila vont lui permettre d'entamer un processus de réhabilitation. Ainsi les propos de Janaki, femme d'âge mûr vont surprendre Akhila :

> [...] J'ai cru que le devoir d'une femme était de se marier. D'être une bonne épouse et une bonne mère. J'ai cru en ce cliché usé qui veut que la femme soit reine en son foyer. Puis, tout à coup, du jour au lendemain, cela n'a plus eu d'importance. Ma maison avait cessé de m'intéresser. Aucune des convictions sur lesquelles j'avais bâti ma vie n'avait de sens ». (cpd 44)

L'auteur, dans sa stratégie d'écriture faite de résonances, va utiliser le groupe afin d'amplifier, voire stimuler la curiosité de son héroïne. C'est ainsi que d'autres révélations, celles de Prabha

Devi vont également opérer sur Akhila. Prabha Devi mariée depuis plusieurs années « vivait en marge de sa vie » (cpd 309). « Pendant toute sa vie d'épouse, elle s'était demandée ce qui se passerait si elle disait à Jagdish qu'elle avait envie de faire l'amour. Serait-il rebuté par la crudité de son désir ? [...] Mais elle avait découvert que le désir fait naître le désir, que l'épanouissement engendre l'épanouissement. » (cpd 316) Pourtant à son entrée dans le compartiment, Akhila voyait en Prabha Devi une femme indépendante et pleine d'assurance. Forte de ces constats, les clivages qui agissaient sur Akhila vont s'estomper et laisser place à un renouveau. Ce regain de vitalité qui parcours Akhila est connu sous le nom de « talking cure[73] ». Ainsi, l'accumulation de paroles, d'extériorisation de non-dits agissent comme des déclencheurs, stimulant et interrogeant l'étrangeté qui a plongé Akhila en exil d'elle-même au point de développer une identité qui n'est pas sienne. Longtemps spectatrice de sa propre vie, réduite à « observer les coulisses de la vie » (cpd 143), elle se surprend à émettre des hypothèses nouvelles et à déplier des mots qui ne semblaient plus lui appartenir : «Puis-je recommencer à me sentir femme?» Question posée par Akhila (cpd 95)». Cette sensation nouvelle qui naît en Akhila est la résultante de résonances entre les protagonistes. Ces témoignages sont autant de vérités destinées à ébranler les espaces de tiraillements et d'enfermement de l'héroïne.

### 1.5 L'espace onirique et la réécriture réparatrice

Si l'usage de la parole pleine est l'une des thérapies narrative employée par Anita Nair pour conduire son héroïne Akhila vers la repossession de son être, Githa Hariharan (mvn) se tourne vers la réécriture de certains épisodes appartenant à la mythologie pour redonner vie à Devi, principal protagoniste de son oeuvre. Hariharan ravive le lien entre l'humain et le divin en projetant son héroïne dans l'espace onirique, un espace qui s'affranchit des normes, des règles et de toutes les formes d'impositions sociales. Cette sous-partie aborde le rêve en tant qu'espace thérapeutique de reconstruction. Elle se décline en trois phases. La première aborde l'espace onirique en tant que lieu de réécriture de l'histoire du ramayana. Dans cet espace, Dévi devient la déesse vengeresse Durg dans une histoire revisitée. La seconde sous-partie utilise la théorie de la psychosomatique du professeur Sami-Ali pour établir un lien entre le

[73] La cure par la parole est une expression régulièrement utilisée dans le domaine de la psychanalyse. Historiquement ce serait la patiente de Freud, Anna O qui aurait utilisé l'expression pour la première fois afin de manifester son bien être après avoir exprimé des pensées qui l'encombraient.

corps stigmatisé et l'origine des blessures. La dernière sous-partie analyse comment l'écriture rebelle de Anita Nair reconstruit l'héroïne meurtrie.

Si la question du rêve est étroitement liée en occident aux travaux de recherches de Sigmund Freud et de Carl Jung, l'élargissement des théories psychanalytiques aux champs d'études consacrés aux pratiques culturelles semble nécessaire pour comprendre le sens de la démarche littéraire proposée par Hariharan. En effet, combiner le cadre théorique psychanalytique des rêves à l'étude anthropologique des mythes ancestraux hindous offrira un angle de vue élargi utile à la compréhension et à l'interprétation littéraire. Le roman *Les mille visages de la nuit* propose de revisiter certains grands mythes issus du Mahabharata, l'un des écrits fondateur de l'hindouisme. Il faut garder en mémoire que l'histoire à travers la mythologie a souvent relégué la femme à un rang second, celui qui la détermine dans un statut de dépendance et de sacrifice. Plus récemment, les nombreuses théories qui ont vu le jour, notamment dans le domaine de la psychanalyse ont largement contribué à ancrer dans les consciences «qu'être femme serait synonyme de faiblesse physique, donc d'une certaine infériorité » (Héritier 9). Cependant, depuis quelques décades, les courants de pensées féministes ont commencé à chahuter les représentations figées de la femme fragile et passive. Dans sa démarche, l'auteur présente son héroïne Devi[74], comme une jeune femme nourrie par les contes et légendes narrés dans sa plus tendre enfance par sa grand-mère afin de la préparer à son sawaymvara[75]. Cependant, le séjour de Devi aux Etats-Unis en tant qu'étudiante va semer le trouble dans une vie dont le déroulement avait été tracé à l'avance. Pour Dévi, la perspective d'un inévitable swayamvara, tout droit tracé depuis la naissance, suivi du désenchantement causé par une relation conjugale dépourvue de passion, l'amène à se retrancher dans un espace psychique dans lequel l'humain et le divin s'affrontent. Hariharan va ainsi plonger son héroïne dans un parcours chaotique où les mythes seront revisités. C'est ainsi que l'auteur place Devi face à ses démons dans un affrontement à la fois destructeur et réparateur. Devi devra ainsi faire face à ses maux représentés par certains aspects de la tradition auxquels elle ne peut échapper et qui tourmentent son existence. Dans ces mythes, la figure emblématique la plus souvent véhiculée est celle de la déesse Sita. Son image est synonyme d'épouse fidèle et dévouée. De nos jours, Sita représente encore l'idéal de

[74] Dans la mythologie hindoue, Dévi est la déesse suprême, elle est la mère protectrice.
[75] Voir lexique

nombreuses jeunes filles hindoues. Le procédé de transmission oral des mythes et légendes constitue l'un des axes forts du maintien de la tradition d'un point de vue anthropologique. D'un point de vue sociologique ou psychanalytique, ce procédé permet également de tresser autour de Dévi des lignes de conduites auxquelles elle ne peut échapper. En effet, à travers les transmissions orales sont véhiculées des idéologies qui s'installent de façon insidieuse et durable afin de façonner des sujets dociles. Pierre Bourdieu a identifié ce processus sous le concept de violence symbolique. Bourdieu nous dit que : « La violence symbolique, c'est cette violence qui extorque des soumissions qui ne sont même pas perçues comme telles en s'appuyant sur des attentes collectives, des croyances socialement inculquées.»(188) Cette transmission conduit le sujet à prendre l'apparence d'un autre façonné afin de perpétuer le mythe de la femme docile. Au sein de la famille, la mère est la personne qui transmet les rituels liés au sujet féminin. Elle occupe donc une position centrale qui lui donne les pleins pouvoirs tout en restant en marge de l'agitation sociale. Dans le roman, cette main mise est celle de la mère, Amma et cela n'échappe pas à Dévi qui décrit sa mère par ces mots : « elle était notre port d'attache, jamais défaillante, un fait incontestable de notre existence » (mvn 35). Elle détient donc les rênes d'un pouvoir qui dans la relation mère fille ne souffre aucune contestation possible. Dans cet espace naissent de nombreuses tensions synonymes de frustrations, d'insatisfactions, de non-dits et de manques qui vont nourrir au fil du temps la psyché. Cet espace est donc principalement alimenté par les facteurs qui nourrissent le cordon intersubjectif qui lie la mère et la fille. L'emprise joue un rôle fondamental dans le fonctionnement du psychisme et c'est afin de déjouer ces mécanismes que l'auteur va entraîner son héroïne aux sources de la tradition afin d'y inscrire sa présence. « Après avoir écouté d'année en année des histoires de femmes adultes, au nombre desquelles j'allais bientôt figurer, il était impossible que je ne m'insinue pas à mon tour dans ce canevas fantastique. Je vécus ma propre vie secrète : je devins une femme guerrière, une héroïne. J'étais Devi. » (mvn 77)

Devi va évoluer dans un espace d'affrontements afin de se libérer de cet espace d'emprisonnement qui la fige tant mentalement que psychiquement. Ce refuge dans la psyché va se caractériser par un désir intense d'échapper à la morosité du quotidien, en se projetant dans une dimension onirique, un espace qui lui appartient. Afin de marquer l'existence de Devi, et plus largement celle de la femme, Hariharan s'engage dans la réécriture des mythes

fondamentaux de l'hindouisme. Elle inscrit le personnage non initiée qu'est Devi dans la peau de la déesse guerrière Durga : « Je chevauchais un tigre et décapitais les têtes des démons maléfiques. [...] Plus tard, je rencontrais ma bienfaitrice. C'était une femme monumentale. [...] Veux-tu de moi pour guide dit-elle ? Mais rappelle-toi, tu connaîtras de douloureuses épreuves dont tu n'as pas idée. » (mvn 78)

> Après des mois d'épuisant labeur, j'appris l'art magique de tirer les flèches : mes coups étaient plus rapides et plus mortels que le clignement du mauvais oeil. Alors elle m'apporta une masse, une chaîne d'or, un disque de flammes. J'appris à maîtriser ces armes une par une. [...] Elle me dit : maintenant tu es prête pour te mesurer aux hommes. (mvn 80).

En se réappropriant les caractéristiques de la déesse Durga, Devi se débarrasse tout d'abord de l'image docile véhiculée par la déesse Sita. Elle effectue ainsi un retour aux sources nécessaire pour sa reconstruction. Dans la peau d'une guerrière, elle va accumuler des mouvements d'intensification des énergies vitales, méthode qui vise à remonter aux sources même de la conscience (Chenet). Pour Julia Kristeva, il s'agit d'un parcours incontournable pour réhabiliter l'identité[76] : « Une vraie révolte, telle que je l'entends, [...] remonte aux sources traditionnelles et réconcilie la modernité la plus exigeante avec la diversité culturelle.» Kristeva par son affirmation rejoint l'hypothèse de réconciliation avancée par Carl Jung pour qui le processus onirique participe activement à la reconstruction de l'être :

> La fonction générale des rêves est d'essayer de rétablir notre équilibre psychologique à l'aide d'un matériel onirique qui, d'une façon subtile, reconstitue l'équilibre total de notre psychisme tout entier. En ce sens, le rêve participe du développement de la personnalité, en même temps qu'il lie le sujet au vaste réservoir imaginaire qu'est l'inconscient collectif. (Jung 49)

Le rêve revêt donc une fonction nourricière, celle qui remplit l'héroïne d'une existence longtemps vidée de sa présence. Le rêve devient le lieu de transformation du mental et de la conscience. Pour Devi il affirme également sa capacité à rompre avec les processus de transmissions asservissants qui lui ont été inculqués. Cette première rupture montre que la

[76] http://www.kristeva.fr/sofia2014-novi-formi-na-bunta.html

pratique du rêve stimule des processus psychiques dont l'apparition permet de réveiller les désirs devenus inconscients. La démarche de l'auteur consiste ainsi à tracer de nouvelles voies à son héroïne en reconstruisant le lien entre l'humain et le divin. «[...] Je devins une femme renommée. [...] Les hommes qui osaient venir à moi parlaient à voix basse.» (mvn 81) Ce renversement des comportements entre homme et femme est une des manifestations du processus onirique qui tente de rétablir l'équilibre psychique de l'être. Aguerrie par des années de pratique, Devi pouvait faire face à son ennemi :

> Un méchant homme dur comme de l'acier. Nous nous battîmes des jours et des jours ; chacun de nous était résolu à faire couler le sang de l'autre. L'air s'emplissait de cris sauvages de terreur, de mépris et de fureur. Là encore, une rivière de sang coulait entre les corps, charriant des lambeaux de chair et des morceaux de doigts. Je combattis comme une lionne ; un vent furieux s'engouffrait dans ma crinière et son hurlement se faisant entendre de façon strident. [...] Nous luttâmes à bras le corps, notre sueur mêlée de sang. Alors il déchira mon armure et au même moment je lui arrachai les yeux ; puis je coupais sa tête d'un seul coup, rapide comme un flèche. Je m'étendis, complètement épuisée, totalement libre. (mvn 84)

L'omniprésence du sacrifice est marqué dans le roman lors du dénouement de l'ultime combat livré par l'héroïne dans un duel épique qui ne peut se révéler transcendant que par la mort. Le combat acharné mené par l'Héroïne, est un combat libérateur : « Avant de fermer les yeux et de tomber dans un sommeil profond et heureux, je regardai une dernière fois le ciel noir au-dessus de moi et vis l'étoile solitaire qui brillait de tous ses feux.» (mvn 85)

La violence de la confrontation souligne avant tout la détermination de l'héroïne à vivre tout en affrontant les épreuves de la vie. Les procédés narratifs de Hariharan marqués par l'accumulation d'adjectifs issus du champs lexical de la violence nous entraînent dans le chaos de l'existence, lieu où siège de façon insidieuse de nombreuses formes de violences. Si la mort hante le corps de son héroïne c'est pour mieux manifester l'intense désir de vie contenu dans la profondeur de sa chair meurtrie. Figure du sacrifice, son héroïne devient imprévisible et affiche un comportement constamment au bord de la rupture. Toutefois, la narration à la première personne du singulier témoigne de la réconciliation qui s'opère dans l'espace psychique entre l'être physique et l'être social. L'héroïne peut alors retrouver un état de stabilité qui lui permet de mettre d'évacuer une partie des traumas qui l'affectait. Hariharan

rappelle par le jeu de la réécriture l'un des principes fondamentaux de l'hindouisme que l'on retrouve dans l'analyse de la revue française de psychanalyse : « L'hindouisme prône un être à la fois immanent et transcendant, passif, qui ne trouve de paix que dans le sacrifice, bien loin de l'affirmation de la place centrale du Moi, comportant le postulat du désir inconscient. » (Baruch 53)

### 1.6 La dimension thérapeutique des rêves et la théorie du psychosomatique

Le rêve fait l'objet d'un intérêt certain dans de nombreux domaines scientifiques, tels que la psychanalyse, les sciences sociales, l'anthropologie ou la littérature. Les nombreuses recherches menées au sujet de l'activité onirique permettent d'établir des ponts entre des disciplines qui opèrent dans des champs d'études a priori séparés. C'est cette pluralité disciplinaire qui que nous considérons pour animer notre sujet d'étude. La psychanalyse par ses multiples recherches a largement contribué à expliquer l'origine de nombreux conflits intérieurs par l'exploration de l'inconscient. Cependant cette science malgré ses nombreuses théories et ses avancées considérables n'est jamais parvenue à créer un consensus autour de ses hypothèses, bien que la pensée freudienne reste encore aujourd'hui la pensée dominante. C'est ainsi que les travaux entamés par Freud au sujet de l'interprétation des rêves ont fait l'objet de divergences. L'une des conséquences majeures de ces querelles théoriques a amené Carl Jung à développer ses propres analyses au sujet de l'activité onirique. Ces désaccords qui continuent à diviser le milieu de la recherche ont eu pour effet d'offrir à la science un riche éventail de théories basées sur l'interprétation des rêves. Dans cette agitation constante et fructueuse, l'approche récente initiée par Mahmoud Sami-Ali[77] confirme l'étendue des possibilités offertes par l'analyse onirique. Sami-Ali en actualisant les théories freudiennes liées à l'interprétation du rêve apporte une dimension supplémentaire en établissant un pont, non pas entre le conscient et l'inconscient mais entre le physique et le psychique. Initiateur d'une école de pensée qu'il nomme la théorie du psychosomatique, Sami-Ali se démarque de l'école freudienne une lecture de l'analyse psychosomatique personnelle :

Le rêve occupe une place centrale dans la théorie relationnelle de Sami-Ali. C'est une

[77] Mahmoud Sami-Ali est professeur émérite de psychologie clinique à l'université Paris VII et directeur scientifique du Centre international de psychosomatique (CIPS) qu'il a créé.

> activité créatrice imaginaire, située à l'articulation du psychique et du somatique, une fonction vitale, autour de laquelle se joue l'équilibre psychosomatique du sujet. […] C'est un phénomène biologiquement déterminé, un cadeau de la nature, qui s'étend au-delà de la sphère humaine et la rattache au règne animal. (Stamatopoulou, 101)

La théorie relationnelle de la psychosomatique se base sur deux concepts fondamentaux: la fonction de l'imaginaire, et le refoulement de l'imaginaire. Rêver, c'est projeter affirme ami-Ali : « La projection, loin de se ramener à un mécanisme de défense, coïncide avec la possibilité même que le sujet, en se scindant, créé, en dehors de lui, un monde qui est lui (137). Elle est d'emblé transformation du réel, qui devient imaginaire, cependant que se créent un espace et un temps également imaginaires. ». (110)

C'est dans cet espace de transcendance qui dépasse la sphère humaine que Hariharan met en scène son héroïne afin de lui permettre de rétablir un équilibre qui lui fait défaut. L'auteur met l'accent sur l'aspect primitif du personnage, sur ses capacités à survivre en redonnant vie à ses instincts vitaux. Les capacités sensorielles passent ainsi au premier plan. Les énergies les plus primitives sont libérées, multipliées voire décuplées sous forme de pulsions agressives : «[...] Je devins une femme guerrière, une héroïne. J'étais Devi. Je chevauchais une tigre et décapitais les têtes des démons maléfiques ». (mvn 77)

Devi laisse libre cours à des réactions émotionnelles fortes qui ne peuvent s'exprimer dans l'espace social où elles sont en permanence réprouvées et contenues. Les réactions violentes de l'héroïne constituent une réponse aux actes blessants qu'elle subit de façon récurrente. Ainsi, les réactions impulsives constituent un moyen de défense contre une société qui par soumission impose la violence. L'auteur exprime également dans un espace temps revisité le long chemin à parcourir afin de se libérer de l'emprise des diktats. En effet, il s'agit pour l'héroïne de cheminer jusqu'aux origines de la souffrance afin de se réapproprier certains aspects de la culture passés sous silence. La culture intervient comme l'horizon des possibilités qui s'offre à l'héroïne, et, c'est dans cet espace d'expérimentations où se mêlent imaginaire et réalité que Devi va s'imprégner d'énergies reconstructrices. Sa quête pour la libération est synonyme d'un refoulement culturel. Toutefois, contrairement à la conception freudienne du refoulement, il s'agit pour Devi guerrière de réussir son refoulement, en d'autres termes, d'affronter tous les démons qui contribuent à son enfermement et de les

vaincre. C'est dans cette perspective que Hariharan inscrit son héroïne. Dans une tentative de reconstruction identitaire par l'appropriation de récits mythologiques. En devenant héroïne de sa propre histoire, l'auteur entraîne Devi dans un parcours douloureux dans lequel les instincts les plus primitifs sont libérés. Il s'agit donc pour Devi d'assimiler le rêve et de l'intégrer en totalité afin de réussir le refoulement. Nous appelons réussir le refoulement le fait de se vider progressivement de toutes les emprises et de pouvoir se reconstruire psychiquement et se remplissant de cette énergie vitale qui ne laissera plus de place à l'emprise ou à l'asservissement. Réussir son refoulement un donc un processus durable et non un processus temporaire répétitif. C'est ce point de vue qui est expliqué par Stamatopoulou dans son analyse sur les travaux de Sami Ali : « [...] il ne s'agit pas d'interpréter le rêve, mais de l'intégrer dans la relation thérapeutique et le vécu du sujet, en établissant des liens entre le présent et le passé, afin de pouvoir reprendre toute l'histoire du sujet, faire le chemin en sens inverse, pour comprendre dans quelles conditions internes et externes l'impasse s'est formée ». (103)

Pour Devi, l'impasse est cette impossibilité, cette force invisible qui la contient dans un ensemble d'interdits. Puisque l'impasse est conflit, l'activité onirique aura comme objectif de transformer les termes même de l'impasse en libérant tout l'imaginaire entravé jusque-là. La thèse avancée par Sami-Ali apporte au rêve une fonction supplémentaire, celle d'un catalyseur d'énergie vitale permettant d'établir un pont entre les manifestations d'un corps stigmatisé et l'origine de ses blessures. « Phénomène psychique autant que biologique, le rêve demeure le seul exemple d'une activité créatrice où l'on peut imaginer l'imaginable et réconcilier l'irréconciliable. Il est surtout, originellement, ce pouvoir de projeter une réalité qui échappe à la contradiction, et qui, par conséquent, peut répondre à la contradiction.» (46)

Il est également intéressant de souligner que par son approche de l'activité psychosomatique, Sami-Ali reprend également un des grands principes appartenant à la culture de l'orient et de l'Asie, c'est à dire la relation permanente qui existe entre un dedans et un dehors.

> La philosophie hindoue enseigne les méthodes pour dépasser la douleur en ce monde et atteindre un état de bonheur parfait, de parfaite délivrance de la douleur. Cet état ne peut être atteint que par la relation du Moi avec le non-Moi, le monde extérieur. Par conséquent, il faut connaître la nature du Moi, et encourager tout ce qui peut

> contribuer à une telle connaissance. L'ignorance est un obstacle sur ce chemin. La connaissance est de deux sortes, la connaissance du monde externe et la connaissance des mécanismes profonds de l'esprit. La première est utile dans la vie mais ne nous aide pas à connaître le Moi, ce qui ne peut se faire que par l'introspection de l'esprit. La connaissance de soi est la véritable connaissance. (Baruch, 895)

Sami-Ali interprète la relation entre le Moi et le non Moi comme un mode d'exploration et d'appropriation du monde. Un procédé thérapeutique de construction d'un anti-corps protecteur et réparateur. Il s'agit donc de remonter aux sources du conflit afin de rétablir l'équilibre entre le Moi et le non Moi. Hariharan illustre les propos de Sami-Ali en projetant son héroïne dans un monde à la fois externe et interne dans lequel la protagoniste adhérera pleinement. En créant une réalité projetée, l'auteur va permettre à Devi de développer un espace où elle est à la fois narratrice, actrice et spectatrice. De fait, corps réel et corps imaginaire loin de représenter deux entités distinctes vont rétablir l'équilibre entre le psychique et le somatique, définissant ainsi sa nouvelle condition d'existence.

> Ce qui singularise le rêve des autres processus imaginaires, c'est qu'il s'agit de créer une réalité à laquelle le rêveur assiste du dehors, en tant que spectateur, mais qui, en même temps, émane de lui. Le rêve est la possibilité du sujet de s'objectiver, se projeter, dans un monde à la fois externe et interne auquel il croit et adhère complètement, sans distance. (Stamatoupoulo 101)

De plus, dans son analyse relationnelle de la psychosomatique, Sami-Ali souligne une fonction additionnelle d'importance dans le rêve, l'imaginaire. Dans le récit, il correspond à un espace de conflit entre les aspirations individuelles et leurs inhibitions, entre le désir et la soumission. La force de l'imaginaire est sa capacité à libérer le potentiel créatif de l'écrivain et par projection, à attribuer des pouvoirs extraordinaires à Devi dans la peau d'une guerrière. « [...] La dimension relationnelle semble en premier lieu, pour Sami-Ali, hautement corrélée avec la fonction de l'imaginaire, comme si l'imaginaire servait de pont entre soi et l'autre, voire même de synchronisateur. » (Stamatopoulou, 103)

Dans l'espace imaginaire, Devi se transforme et devient forte, créatrice, habile et audacieuse. Les interdits cessent, les limites sont abolies afin d'atteindre un équilibre entre désir et réalisation. L'auteur exploite les possibilités infinies qu'offre la combinaison entre le

rêve et l'écriture. Elle s'approprie avec élégance la dimension onirique associée à la littérature afin de s'affranchir des termes fixés par la communauté. En effet, espace et temps, portés par la projection subissent des transformations permanentes. La temporalité prend plusieurs formes, linéaire, circulaire ou fragmentée. Son association à des espaces revisités permet à l'héroïne de se transformer tant physiquement que psychiquement afin de panser ses plaies intérieures. Ses espaces sont également des lieux où la transformation conduit à la transcendance, ultime étape de la reconstruction qui mène à l'acceptation de soi. Ainsi le transfert entre le corps imaginaire et le corps réel est possible. En juxtaposant la mythologie et la force de son récit, Hariharan contribue au dépassement de Devi. L'espace hybride qu'elle parvient à créer interroge les fondements de l'histoire et participe à la construction de représentations nouvelles de la femme Indienne.

### 1.7 Ré-écrire pour exister

Les multiples emprunts à la mythologie montrent que le roman de Githa Hariharan, *Les mille visages de la nuit*, entretient un lien étroit avec la mémoire culturelle indienne. L'exploration du personnage mythique représentée par la déesse Durga, met l'accent sur l'importance des textes fondateurs et sur les conséquences de leur exploitation dans le quotidien des protagonistes. Comme le souligne Claude Lévi-Strauss, « le mythe est pour chaque peuple une façon de raconter sa manière d'être dans son rapport avec son milieu naturel » ; il forme le « discours d'une société.[78]» La mythologie occupe une place centrale dans l'existence de l'homme, elle justifie bien souvent sa propre présence au monde et la légitimité de ses actes. C'est également à partir de ces écrits fantastiques qu'a été déterminée au fil du temps la place de chacun dans la société contemporaine. La mythologie est ainsi devenue par son étude une source d'influence structurante. Dans les sociétés actuelles, l'exploitation et l'interprétation des textes sacrés forment une pierre angulaire au service de l'idéologie de la culture dominante qui ne cesse d'ériger des normes identitaires qui délimitent les contours de l'existence. Comme le dénonce de nombreux opposants à ce paradigme, son instrumentalisation a relégué la femme à un rôle de subalterne. Ainsi, si le mythe est éternel,

[78] Claude Levi Strauss et la définition du mythe, https://www.ina.fr/video/I06290910

l'oppression qui en résulte est permanente. Afin de lutter contre les lectures fondamentalistes des mythes fondateurs, Githa Hariharan s'engage à revisiter certains aspects de l'hindouisme passés sous silence. Dans cette perspective, la réécriture des mythes devient un puissant outil au service de la réhabilitation de la place de la femme dans la société et de sa représentation dans l'histoire. L'auteur base sa stratégie d'écriture en puisant son inspiration dans l'un des récits majeurs qui structurent l'hindouisme, le Mahabharata. C'est autour des récits épiques que Hariharan imagine des héroïnes aux multiples facettes, à l'instar des nombreux avatars présents dans l'hindouisme. Dans cette religion polythéiste, l'avatar revêt une importance majeure. Il permet de maintenir un pont entre l'humain et le divin. Ce trait caractéristique se retrouve dans la dimension onomastique de l'oeuvre. Devi, nom attribué à l'héroïne est également le nom de la déesse mère. Cette pratique fréquente qui consiste à attribuer un nom divin à l'humain permet de maintenir l'alliance fondamentale entre le visible et l'invisible. Ce procédé courant fait également de l'héroïne Devi, soumise, fragile et chétive, la représentation métonymique de toutes celles qui subissent l'interprétation androcentrique des textes sacrés. Par l'utilisation d'un nom divin, Hariharan souligne d'une part, le poids de l'héritage culturel et religieux dans le quotidien des protagonistes et d'autre part l'importance du processus d'identification provenant de la mythologie. Ce procédé de transmission souligne également l'intemporalité des mythes par leur présence permanente dans le quotidien des protagonistes. Cette omniprésence est renforcée par la dimension cyclique de l'existence fondée sur des phases qui alternent entre accomplissement (le karma) et renaissance (le samsara). Contrairement à la conception linéaire de la vie en occident, en Inde le temps est cyclique. Il est désigné par le terme kalachakra qui signifie la roue du temps. Ces deux termes, le karma[79] et le samsara[80], englobées par le temps cyclique renforcent le sentiment de répétition ou de reproduction d'un mode de vie dans lequel l'exemple issu du récit mythologique prévaut largement sur le fait historique. Afin de rompre avec ce mode reproductif, Hariharan propose un usage subversif de ces deux conceptions que sont le karma et le samsara. En effet, elle va insérer dans ces cycles de vie itératifs des éléments perturbateurs en rupture avec le déroulement attendu afin d'instaurer le temps de la non-répétition. La réécriture intervient en tant qu'outil de réappropriation et de reconstruction des représentations de la femme dans le récit historique. En effet, l'imposition de grilles de lectures normalisées, faisant des mythes

[79] Voir lexique
[80] Voir lexique

des objets de croyance à vivre comme des réalités, a largement contribué à associer la femme à un être impur, donc déviant. Hariharan va faire réapparaître au grand jour certaines réalités oubliées qui sommeillent en chaque être. En effet, l'un des principes fondateurs de l'hindouisme est que chaque être possède un fragment divin qui le relie à l'univers. L'auteur va développer autour de cet axe des possibles, les capacités de résurgence de son héroïne qui deviendront les marqueurs de son identité, des marqueurs de la non répétition historique. Tout d'abord, en mettant un terme aux récits assujétissants de sa grand-mère, figure emblématique de la transmission. Ensuite, en fortifiant le corps fragile d'une jeune fille nourrie de mythes qui idéalisent la femme en un sujet docile. L'écriture subversive se poursuit en attribuant la transformation physique de Devi à une autre femme, forte, autonome qui deviendra sa bienfaitrice. Les premiers mots de cette dernière mettent en évidence les capacités intrinsèques de Devi : « Tu n'es pas belle, mais ton coeur bat avec force dans ton petit corps faible, dit-elle. Veux tu de moi pour guide? » (mvn 78) Cette première rencontre va contaminer le récit de ruptures tant sur la forme que sur le fond. En effet, la démarche entamée par l'auteur s'émancipe des canons de beautés attribués aux déesses. Hariharan choisit de mettre  l'accent sur la capacité à accomplir et s'affranchit de la doctrine biologique asservissante. Elle s'oppose ainsi aux représentations idéalisées de la femme et choisi comme étendard des notions en rupture avec la pureté. « Mon corps se fortifia rapidement ; il était maintenant bien charnu, insensible et d'une implacable dureté. Les trois couches de peau supplémentaires que j'avais acquises me préservant de la chaleur, du froid et du mauvais oeil. » (mvn 79) Se dévoile ainsi l'une des préoccupations majeures de l'auteur, construire une héroïne capable de faire face physiquement et mentalement à l'adversité, construire un personnage dont les attributs brisent les contours de l'unicité identitaire. La réécriture du mythe de Durga permet à Hariharan de mettre en évidence des caractéristiques corporelles imaginaires qui marquent une forte opposition entre le corps réel et le corps rêvé. Cette dislocation entre ces deux représentations indique d'une part l'accumulation de souffrance, de frustration, d'autre part toute sa détermination à faire face aux épreuves de la vie. L'auteur fait également de sa plume une arme de résistance par sa capacité à se réapproprier l'origine des multiples pouvoirs attribués à Devi, avatar de Durga. En effet, contrairement au récit mythologique qui attribue les fabuleux pouvoirs de Durga à la volonté des dieux, chez Hariharan, le précepteur/protecteur de Devi « était une femme monumentale, belle, aux flancs aussi larges que ceux d'un boeuf » (mvn 78). L'auteur poursuit sa démarche de

déconstruction/reconstruction en brossant un paysage où la déesse mère et la nature sont au premier plan. Cette réunion symbolique renforce l'idée de renaissance, de matrice féconde qui s'oppose à la matrice stérile d'enfermement construite par l'homme pour la femme. Hariharan rappelle ainsi que la mère par sa nature est source de création, elle est à l'origine de la genèse de l'homme. Elle revendique une appartenance qui dénie la construction idéologique qui attribue aux dieux Vishnu, Shiva ou Yama l'existence de Durga. Si la mythologie affirme que la déesse Durga est née de la volonté des dieux masculins, tout comme Athéna est extraite du corps de Zeus dans la mythologie grecque ou Eve du flanc d'Adam dans la genèse de la bible, Hariharan retrace pour sa part une création qui est toute autre. Elle met l'accent sur la volonté psychique de Devi de se créer un avatar érigé à partir de ses frustrations affectives et de son exclusion sociale : « [...] je me mis de plus en plus fréquemment à rêver tout éveillée aux femmes vengeresses » (mvn 76). Dans sa logique de reconstruction, Devi s'offre un mentor, une femme robuste, expérimentée et sage. Cette dernière représente une facette oubliée voire transgressive de la transmission. En effet, l'idéologie issue de l'interprétation des mythes a dessiné un cadre culturel qui enferme la femme aux fonctions de reproduction d'un idéal masculin. Ce que Hariharan remet donc au goût du jour **c'**est la valeur intrinsèque de chaque individu, valeur détachée de tout préjugé infériorisant. L'auteur insiste sur la nature première de l'individu, celle qui demeure au plus profond de chaque être, celle qui est libérée par notre instinct de survie, par notre capacité de résurgence. Githa Hariharan fait table rase de toute présence masculine, et renverse les codes en attribuant successivement à Devi des fonctions de chasseur ou de guerrière, soit autant de caractéristiques dites masculines. Dans son désir de bouleverser l'ordre établi, elle modifie le rituel du mariage, et c'est ainsi que dans sa distribution des rôles, Devi héroïne vengeresse choisit elle-même un époux, ce qui va à l'encontre des normes culturelles en vigueur dans l'hindouisme : « Il était jeune, mais ses années de vie retirée dans les montagnes l'avaient rendu sage. En voyant les traits de mon visage taillé à la serpe et marqué par le vent, il tomba à genoux et m'appela sa déesse.[...] Je déposai mon armure et mon corps redevint un corps de femme, plein de douceur et de maturité. » (mvn 81)

Dans ce passage l'héroïne vengeresse Devi/Durga s'apaise en devenant Parvati, déesse de l'amour, de la fertilité et de la dévotion qui règne dans les montagnes. Devi peut ainsi prendre de multiples apparences. Sous les traits de Durga, elle est la guerrière inaccessible,

celle qui protège l'humanité et terrasse les démons. Elle est également Parvati, la fille des montagnes, disposée à aimer. Ces multiples représentations symbolisent la capacité d'adaptation et de réalisation de chaque individu. « Je déposai mon armure et mon corps redevint un corps de femme, plein de douceur et de maturité [...]» (mvn, 82). Les corps de guerrières et de femmes déterminent la capacité de décision de l'héroïne. Ces choix sont conscients et ne sont pas déterminés par des facteurs extérieurs. Cette ligne de conduite est celle d'une femme dont le comportement est en adéquation avec ses attentes. Une femme qui parvient à retrouver l'équilibre entre existence et réalisation. « Nous vécûmes ensemble dix années et un jour. [...] Mon mari était un chevalier loyal. Compagnons parfaits, nous parcourrions les ravins chaque jor, l'épaule de l'un prête à recevoir le fardeau de l'autre. » (mvn 82).

L'auteur modifie les référents culturels qui mettaient en scène des dieux et des hommes entre lesquels étaient répartis les pouvoirs de décision, et des femmes, auxquelles étaient attribuées des fonctions subalternes. Ce refus de reproduire l'histoire au déroulement normalisé représente une rupture, une dislocation, une remise en cause des fondements de la société. Hariharan met également en scène des flottements entre rôles masculins et féminins, confortant ainsi l'idée d'ambivalence dans les constructions, où l'absence de prédestination opératoire dans les attributions des fonctions sociales. De fait, elle rejette les idéologiques partisanes de la logique binaire issues du déterminisme biologique et l'instrumentalisation des textes sacrés. Ce trouble jeté dans le paradigme de la domination masculine constitue également un travail de mémoire afin de réhabiliter des réalités oubliées. Les pouvoirs extraordinaires conférés à Devi/Durga bousculent les clichés contemporains de la femme traditionnelle hindoue. Ils rappellent également qu'il sommeille au plus profond de chaque être des capacités remarquables constamment étouffées par l'idéologie patriarcale comme en témoigne David Kinsley :

> Durgà violates the model of the Hindu woman. She is not submissive, she is not subordinated to a male deity. She does not perform household duties, and she excels at what is traditionally a male function, fighting in battle. As an independent warrior who can hold her own against any male on the battlefield, she reverses the normal role for females and therefore stands outside normal society. [...] Durgà represents a vision of the feminine that challenges the stereotyped view of women found in traditional Hindu

law book. (97)

De plus, la quasi-absence masculine dans la narration peut être envisagée comme un positionnement de l'auteur qui pointe du doigt les institutions tenues pour responsable des maux et des comportements qui affligent la société indienne. Hariharan poursuit son refus de voir la relation dichotomique dominant dominé s'ériger en norme culturelle ou institutionnelle. Elle choisit délibérément de présenter une écriture rebelle, agressive, témoignage de sa volonté d'échapper à un ordre établi qui stigmatise. Son écriture manifeste d'une part le refus de s'accommoder de conventions, d'autre part la volonté de rejeter la main mise d'institutions qui assignent des fonctions aux individus selon leur apparence biologique au détriment de leurs capacités d'accomplissement. Cette écriture rebelle souligne la détermination à rompre avec le déroulement linéaire de la vie dont les règles sont fixées à l'avance par l'antériorité des diktats. Hariharan exprime ainsi son indépendance par rapport au texte mythologique original. Ce processus de réécriture offre la possibilité tant à l'auteur qu'à son héroïne d'écrire pleinement son histoire dans un espace de liberté.

### 1.8 L'espace domestique, food resistance.

Si l'espace onirique constitue dans le roman de Hariharan, un lieu propice pour un refoulement réussi, Nair investi l'espace culinaire comme espace de contre pouvoir qui contribue également à la reconstruction de la femme. « Kitchen space was thus located within the paradox of positionality, whereby women displayed complete autonomy in the kitchen on one hand while being enlisted to ensure cultural permanence as a means safe guarding the interests of their group on the other ». (Metha 151)

Lieu ambivalent, paradoxal, Mehta rappelle que la cuisine est également un haut lieu de coercition dans lequel toutes les valeurs de la tradition prennent place. Au sein du foyer, la cuisine peut avoir de multiples représentations selon les contextes et les cultures. Elle peut être un lieu de vie, un lieu de soumission, d'enfermement mais également un espace de renaissance ou de résistance. A partir de ces signifiés se révèle le paradoxe de sa représentation dans les consciences. En occident, elle renvoie souvent à des fonctions élémentaires nourricières, à l'isolement, à des fonctions subalternes routinières, ainsi qu'à des

fonctions associées au genre. Dans cette perspective, la pensée se structure autour du champ lexical de la contrainte, de l'enfermement, de la non stimulation intellectuelle voire de l'anonymat. D'un autre côté, la cuisine peut être le lieu où s'exerce une pratique culinaire permettant de renforcer le tissu familial, de créer l'union. C'est également un espace où se révèle les capacités à combiner, à composer, à faire des choix, ou à créer. Elle devient alors le lieu d'affirmation d'un certain pouvoir, d'une certaine autorité. Toutefois, pour de nombreuses féministes, la cuisine demeure un espace d'enfermement et de subordination et ne peut être représentatif d'un espace de liberté. Cette thèse est soutenue principalement par les féministes occidentales dont les préoccupations premières sont de sortir la femme du foyer, espace d'enfermement, afin de concurrencer les hommes sur leur propre terrain. En Inde, et notamment dans le sud de l'Inde, cet espace revêt différentes facettes qui présentent la cuisine sous des attributs distincts selon le milieu social auquel on appartient. Ainsi, contrairement au discours proposé par le courant féministe occidental, il n'y a pas de rejet unanime de cet espace. Cette nuance permet de situer la position de l'auteur quant à ses intentions vis à vis de ce lieu, sujet de controverses, et d'y voir dans l'usage qu'elle en fait, une perspective qui s'aligne dans la tendance de type féministe propre au sud de l'Inde. Le terme féministe est d'ailleurs employé avec prudence dans le contexte indien, car pour beaucoup il évoque : « l'image d'une femme occidentalisée, agressive, anti-homme, voire lesbienne et certaines des personnalités-phares du mouvement récusent cette appellation qu'elles considèrent comme un véhicule de l'impérialisme culturel occidental. (Tawa-Lama-Rewal 445) C'est pourquoi le terme mouvement indien des femmes est l'appellation la plus souvent utilisée par de nombreuses associations de femmes en Inde. Ces précisions permettent d'aborder l'espace de la cuisine sous une perspective différente de celle perçue par l'occident. En effet, l'histoire montre que la différence de point de vue pourrait trouver son origine dans le passé colonial de certains pays, puisque cet espace est associé de façon récurrente à un lieu de résistance ou de transformation identitaire dans les littératures issues du mouvement post-colonial. Dans ces littératures, cet espace domestique est souvent réservé à des individus qui occupent le plus bas rang de la hiérarchie instaurée au sein du foyer. Il s'agit avant tout d'un espace occupé par la femme. C'est pourquoi la thématique de la cuisine dans l'espace littéraire est principalement prise en charge par des auteures féminins qui manifestent leur engagement en décloisonnant par le récit les limites imposées et léguées par l'histoire coloniale à la femme. En développant un aspect méconnu de l'histoire du fait de son manque

de visibilité, les auteures souhaitent de combler un vide historique, celui occupé par la femme qui n'a cessé de lutter pour sortir de l'asservissement. En effet, si la décolonisation a permis à l'homme de retrouver sa place dominante et toute sa masculinité qui lui avaient été dérobées par le colon, la décolonisation n'a pas permis à la femme de sortir du processus d'enfermement initié par la colonie. La femme qui a subi l'espace colonial doit user de multiples stratégies afin de sortir de ce double préjudice puisque les politiques postcoloniales ne se sont pas émancipées des contradictions instaurées par l'ordre colonial.

Dans le roman *Compartiment pour dames* d'Anita Nair, le récit se situe à la fin des années 1980[81], période où le mouvement des femmes prend de plus en plus d'ampleur. De plus en plus de femmes ont accès à l'éducation et nombre d'entre elles sont en mesure de terminer des cycles d'études longs. C'est donc dans ce contexte que Anita Nair met en scène Margareth et Ebe, un couple du sud de l'Inde, titulaires d'un diplôme de troisième cycle universitaire, affecté par des divergences de point de vue tant dans l'espace privé du foyer que dans l'espace public professionnel. Si Ebe symbolise le succès professionnel et l'autorité par son statut social de chef d'établissement, Margareth représente la femme indienne de la nouvelle génération, diplômée d'une maîtrise de chimie et d'un diplôme de pédagogie, qui doit à la fois concilier une activité professionnelle et un rôle d'épouse qui l'enferme dans des fonctions de servitude. De ces désaccords naissent des tensions qui minent l'harmonie des beaux jours. « Moi j'étais si amoureuse que ce qu'il voulait tenait lieu de loi ». C'est ainsi qu'Ebe n'eut aucune difficulté à imposer à Margareth ce qu'elle n'aurait jamais réalisé spontanément. Cette pratique courante qui consiste à contraindre une personne à accepter d'agir en fonction des besoins d'une autre a été théorisée par le sociologue Max Weber sous le nom de « domination charismatique »(490). En sociologie, ce couple constitue l'atome de base de l'analyse des processus sociaux. Autrement dit, Ebe et Margareth sont représentatif d'un malaise social majeur qui contamine une grande partie de leur classe sociale. En littérature, la représentation des dissonances naissantes dans le couple Ebe Margareth peut être perçue comme une représentation métonymique de la relation homme femme dans le contexte contemporain de la classe aisée urbaine. Ces dissonances cognitives influences la façon dont chacun voit l'autre et la façon de considérer sa propre identité. Chez Margareth, la

[81] La mort annoncée de l'ancien premier ministre Puraitchi Thalaivar (1987) à la page 236 constitue le seul repère temporel du récit.

dissonance résulte en un changement d'attitude qui la pousse à se résoudre à accepter le discours de Ebe et à lui donner les rênes du pouvoir. Emile Durkheim avait identifié ces influences contradictoires dans le rapport entre les hommes et les institutions : « Car, en même temps que les institutions s'imposent à nous, nous y tenons ; elles nous obligent et nous les aimons ; elles nous contraignent et nous trouvons notre compte à leur fonctionnement et à cette contrainte même.» (Durkheim 51) Nous retrouvons un exemple de cette emprise institutionnelle dans la relation Ebe Margareth et principalement dans le discours tenu par Ebe, agent dominant :

> A quoi bon essayer d'avoir un doctorat ? Passe ton diplôme de pédagogie pour devenir professeur et on restera toujours ensemble.[...] Les cheveux longs ne te vont pas. Coupe-les. Tu seras plus belle avec une coupe au carré. […] Faut-il vraiment que nous allions à l'église tous les dimanches ? […] Attendons d'avoir une situation stable tous les deux avant d'avoir un bébé. Nous sommes là l'un pour l'autre. Que demander de plus ? (cpd 173)

La réthorique employée par Ebe permet de tisser des toiles dans tous les aspects de la vie de Margareth. Ces mots s'infiltrent tant dans le subjectif que de l'objectif. Ils visent à contrôler chaque domaine, chaque sujet de conversation afin de diriger Margareth à sa convenance. Constamment sous l'influence charismatique de son époux, Margareth ne peut que se contraindre à accepter l'inacceptable : « J'acceptai de me faire avorter. Tu ne sentiras rien dit-il [...] Maragatham, chérie, j'espère que tu comprends que c'est pour notre bien. Pour notre avenir. Comme d'habitude, je me laissai apaiser par sa voix. Après tout c'était Ebe, mon Ebe. Il avait raison. Il avait toujours raison.» (cpd 179)

Ce changement de comportement affecte considérablement Margareth. Sa vulnérabilité se manifeste par une expression qui ne fait que conforter Ebe dans son discours dominant. Elle ne parvient pas à s'exprimer et se fige dans un état de présence passive. Ce comportement est connu en psychologie sociale sous le nom de « soumission librement consentie » (Joule, Beauvois, 1050) . « Cette expression traduit le paradoxe dans lequel se situent les sujets : ils ont à se soumettre, c'est à dire à réaliser pour autrui un comportement qu'ils n'auraient pas réalisé de leur propre chef [...]. (1050) Nous retrouvons également ce constat chez Bourdieu résumé ainsi : « [...] l'homme obéit à des déterminismes sociologiques

tout en ayant l'illusion de n'obéir qu'à sa propre volonté » (Bourdieu, 14) . Cette tendance à normaliser le comportement de Margareth va atteindre son paroxysme lorsque Margareth prendra conscience de son non être :« Et moi, où étais-je dans tout ça ? Margareth Shanti, la femme. Aux yeux d'Ebenezer, avais-je cessé d'exister ? Que voyait-il en moi ? Une petite fille qu'il pouvait diriger et modeler à sa guise ? Qu'il pouvait dominer et puis à laquelle il ferait l'amour ? Il semblait avoir nié tout ce qui était adulte et féminin.» (cpd 183)

Dans ce début de prise de conscience apparaissent les premières interrogations de Margareth quant à sa place au sein du couple : « Et moi dans tout ça ? avais-je envie de me demander. Est-ce-que je n'ai pas le droit d'avoir des exigences à son égard ? Est-ce-que je ne travaille pas autant que lui, sinon plus, étant donné que je m'occupe aussi de la maison ? » (cpd 185)

Les interrogations marquent une rupture dans le comportement de Margareth. Ses questionnements sont révélateurs du passage d'un état passif à un état actif, un rapprochement dont l'objectif est d'atténuer le clivage qui s'est creusé entre son être psychique et son être social :

> Pendant des années, j'ai été figée à l'état solide. Sous cette forme, ma capacité à agir restait limitée. Je me suis laissée flotter à la surface du temps, indifférente et insensible à ce qu'était devenue ma vie. Prise dans cet étau de glace, j'avais oublié ce qu'était l'état aqueux. Puis quelque chose en moi lâcha prise. Quelque chose se produisit, comme une réaction chimique. Il existe un terme technique pour désigner cette eau que j'étais devenue. L'eau supercritique. Capable de dissoudre tout ce à quoi elle n'aurait jamais osé s'attaquer si elle était restée un simple liquide (cpd 160).

La métaphore filée sur les propriétés de l'eau développée par Margareth rappelle d'une part son haut degré de maîtrise des éléments et d'autre part sa capacité à réagir et à produire. Ce retournement dans le discours, témoignage d'une réappropriation, marque également les limites de toute relation de pouvoir. En effet, comme le souligne Michel Foucault dans *La volonté de savoir,* le pouvoir se caractérise par un statut éphémère. « Là où il y a pouvoir, il y a résistance », dit Foucault (1976 125). Selon Foucault, les relations de pouvoir ont un caractère réversible, toujours potentiellement instables.Dans sa stratégie de repossession de

son être psychique et social, Margareth va investir de sa propre initiative un espace singulier, l'espace de la cuisine en déclarant : « Cette fois, c'était la guerre. Je suis une bonne cuisinière, quand je m'en donne la peine, un fin cordon-bleu, et si je le souhaite, les ingrédients obéissent à mes ordres. [...] Ma cuisine aurait un but désormais. Mais d'abord, il fallait que je persuade Ebe de baisser la garde. De m'ouvrir ses sens et ses papilles.» (cpd 216) La prise d'intiative de Margareth va de paire avec la détermination affichée à la lecture de ses mots. Le ton est assuré et audacieux comme le confirme l'utilisation du « Je » qui s'érige en position de dominant, prêt à reconquérir sa place au sein du couple. De plus, l'usage des déterminants possessifs « mes ordres », « ma cuisine » réaffirme sa volonté de se défaire des postulats qui la maintiennent en marge de sa propre existence. Les grandes compétences de Margareth en matière de chimie lui permettent de développer une expertise singulière dans le mariage des aliments. Elle peut ainsi en extraire les plus subtiles substances et des les combiner dans le but d'impacter tant le comportement que le discours, et de reconquérir l'espace occupé par Ebe dans le foyer. Sa capacité à mesurer chaque proportion d'aliment souligne sa grande maîtrise. L'alchimie qu'elle développe permet de créer une matrice nouvelle dans laquelle elle va regénérer un cordon alimentaire entre Ebe et elle. « Le matin, je me levai à l'aube et me précipitai dans la cuisine. A partir de maintenant, ça va être ta fête, Ebe [...] » (cpd 217)

Dès lors, Margareth ne cessera de produire un discours destiné à contaminer Ebe dans chacun de ses points faibles, à savoir, un goût prononcé pour des repas de qualité et pour la flatterie.
« Ebe resta médusé devant l'éventail de plats posés devant lui [...]. Ebe était sensible à la flatterie. Il n'en discernait jamais la fausseté. A ses yeux, elle était toujours justifiée. il mangea donc avec enthousiasme et plaisir le premier de ses nombreux copieux petits déjeuners à venir. Ebe mangea. Petits déjeuners. Déjeuners. Dîners. » (cpd 217)

L'éducation devient ainsi une forme nouvelle de résistance, ce qui permet à l'auteur de remettre en question les nombreux stéréotypes issus du patriarcat et notamment celui qui assigne le couple femme cuisine à des fonctions subalternes asservissantes. En prenant les rênes du pouvoir, Margaret tente de réconcilier sa vie, son couple et ses attentes.

> Si je m'étais mise aux fourneaux pour reprendre le contrôle de ma vie , je cuisinais maintenant pour l'empêcher de nuire. (cpd 219) Comme c'était moi qui apaisais sa

> faim, il pouvait de moins en moins se passer de moi. J'excitais son appétit pour la nourriture, et à l'occasion pour le sexe, à ma manière. Il avait plus que jamais besoin de moi. Et je pus de nouveau vivre avec lui. (cpd 218)

En soulignant toute la maîtrise de sa démarche, Margaret révèle également l'objectif final de sa stratégie de déconstruction, retrouver un équilibre dans sa relation de couple. En transférant le pouvoir des mains d'Ebe à celles de Margaret, l'auteur insiste sur le caractère réversible du pouvoir et sur la capacité de Margaret a en faire un usage pertinent et constructif. Dans cette analyse, le pouvoir n'est pas synonyme de domination permanente mais il est avant tout destiné à créer des espaces de négociations dans lesquels les conflits et les tensions doivent s'apaiser. Brinda Mehta spécialiste des études coloniales et post-coloniales affirme que : « Food becomes a symbol of negotiating gendered otherness by showing how culinary – abilities – is a pattern to resist domination [...] and a mean to achieve agency, cultural authority, [...] physical and psychologial satisfaction. » (Metha 151)

Ce point de vue est entretenu par Anita Nair qui démontre par l'écriture l'importance de la nourriture dans la stratégie de résistance :

> Il fallut presque un an pour que la graisse s'installe. Pour qu'elle passe de moi à lui. Il eut bientôt un double menton. Un ventre replet. Ebe ne se pavanait plus, il se dandinait. [...] Ebe devint peu à peu un homme gros. Un homme calme. Un homme arrangeant. [...] Tant qu'il restait gros, il n'y avait ni poussées d'adrénaline, ni lutte pour le pouvoir. Tout restait calme et tranquille, comme dilué, dans nos vies. (cpd 218, 219)

En rétablissant le cordon alimentaire, Margaret a reconstruit le pont qui s'était fissuré au sein du couple. Elle est parvenue à élaborer un nouveau tissage organique afin de rétablir un équilibre tant psychique, social que charnel. Ainsi le corps est au centre de la stratégie de pouvoir, c'est que l'auteur démontre, en laissant la possibilité à Margaret d'agir sur Ebe afin de dominer son corps et de le reconquérir.

Les revendications que souligne l'auteur, ont pour objectif d'offrir davantage de présence et de reconnaissance sociale à la femme mais également de reconstruire l'harmonie et l'union dans les relations hommes femmes. Contrairement à certaines théories féministes,

l'homme n'est pas rejeté. Le rejet est adressé aux institutions qui maintiennent en place des idéologies conservatrices asservissantes. Anita Nair tout comme d'autres auteures du sud de l'Inde telle que Kamala Das[82] soulignent l'importance de la présence de l'homme aux côtés de la femme. Dans son essai *My Instincts, My Guru*, Kamala Das écrit :

> I don't want to be « emancipated » because I have seen so many of them (Women) « totally emancipated ». They irritate their husbands. I hear complaints from men, their wives have become « so emancipated » that they dictate and they frighten them, all the men turn into mice. I don't think there is much difference between a man and a woman. (16)

Anita Nair présente certains personnages féminins diplômées, professionnellement accomplies, ayant peu d'expérience et d'aptitude en matière culinaire. Cette inaptitude associée à l'espace domestique permet de rompre la chaîne de transmission intergénérationnelle et de briser les postulats qui font de l'exercice culinaire une fonction subalterne au féminin. Cette transgression de l'espace domestique montre la capacité de la femme à s'adapter à un contexte nouveau, ce qui est caractéristique de la résilience. Nair initiatrice de la résilience, reconfigure l'espace domestique pour en faire un lieu de transformation et de prise de pouvoir où s'exerce le libre choix. Elle s'appuye notamment sur le facteur éducation, élément majeur pour l'émancipation et la réalisation de nombreuses femmes. Ce positionnement idéologique subversif s'impose comme une forme contemporaine de résistance ou se développe des énergies créatrices. Ainsi la résistance peut prendre des aspects différents suivant le contexte et l'individu. Par le biais de l'introspection, l'auteur se focalise sur les capacités des héroïnes à reconquérir leur propre corps, à écrire leur propre histoire et à évacuer leur peur.

### 1.9 Repossession du corps, l'eau réparatrice

La dynamique de résistance développée autour des énergies créatrices est une des

[82] Kamala Das, (Kamala Suraiya), Indian author (born March 31, 1934, Thrissur, Kerala, British India—died May 31, 2009, Pune, India), inspired women struggling against domestic and sexual oppression with her honest assessments of sexual desire and marital problems in more than 20 books.
https://www.britannica.com/biography/Kamala-Das

caractéristiques de l'écriture de Anita Nair dans *Compartiment pour dames*. Elle redonne vie à ses personnages par le biais de « journey » à travers lesquelles les protagonistes sont poussés dans leur dernier retranchement afin de puiser au plus profond d'eux-mêmes l'énergie libératrice qui leur permet de reprendre possession de leur corps, premier espace de vie.

La femme et le corps sont l'enjeu de convoitises dont les premières traces écrites dépassent plusieurs millénaires. La fascination éprouvée au sujet du corps a généré une lutte incessante de pouvoir dont l'objectif est encore aujourd'hui de marquer l'infériorité de la femme afin de l'exclure de l'espace social décisionnel et de la dominer. Cet intérêt pour entretenir la différence peut être retracé jusque dans les textes sacrés fondateurs, qu'ils soient hindous, chrétiens ou musulmans. De rejet en rejet, la femme n'a cessé d'être réduite à l'effacement, au point d'être régulièrement amenée à vivre en marge de sa propre existence, sous une certaine forme d'errance. Parmi les représentations de la femme, nombreuses sont celles issues de l'imaginaire telles la guerrière amazone, la nymphe séduisante ou la sirène, créature hybride envoutante. Ces femmes créatures issues de l'imaginaire, créées par l'homme, véhiculent l'image de la séduction, du désir, de la transgression mais également du danger représenté par l'élément naturel dans lequel elles règnent. Souvent associée à la femme dans la mythologie, l'eau renforce le paradigme de la femme désirable, créature dangereuse qu'il faut tenir à distance. Pour la femme, l'eau est porteuse d'attributs bien différents. Tout d'abord, cet élément est le constituant principal de la matrice, il est fécond, il donne la vie, mais il peut également donner la mort. Ensuite, ce fluide est synonyme de réconfort et de protection où il évoque la substance liquide du lait maternel. Son exploitation dans de nombreuses religions en a fait le symbole de la purification. La religion chrétienne en a fait un mythe, celui de la pureté, associé au renouveau ou à la renaissance par l'immersion lors du baptême. A la croisée de ces éléments qui ont construit une femme désirable et dépendante, Nair va s'appuyer les grands traits de la religion catholique afin de plonger l'une de ses héroïnes, Prabha Devi dans une genèse revisitée et salvatrice.

Prabha Devi, protagoniste du *Compartiment pour dames* est catholique. Elle est l'épouse d'un riche diamantaire du sud de L'Inde et femme au foyer. Très vite conquise par les richesses que lui offrait le statut de son mari, elle a vite cédé aux caprices urbains de son milieu aisé et n'a pas pu résisté à la tentation de s'identifier à un monde idyllique par son

apparence. « Prabha Devi voulait ressembler aux femmes qu'elle avait vues à New-York. Aux cheveux pleins de ressort et à la démarche assurée.[...] Elle s'entraina donc à acquérir cette allure. » (cpd 288). Elle voulait se sentir « enfin femme du monde » (cpd 289). Son besoin insistant de se détacher d'un régime identitaire communautaire traditionnel pesant se traduit par un désir intense d'afficher une identité nouvelle d'influence occidentale. Au delà du fait de se construire une apparence autre, se cache chez Prahbha Devi un vide existentiel qu'elle tente de combler par un effet de socialisation qui la pousse à devenir « un simple prolongement de la personnalité de quelqu'un d'autre [...]. La moitié de Jagdish et rien de plus ! » (cpd 292). Toutefois, le projet social de substitution construit par l'héroïne est éphémère et son statut de femme au foyer lui rappelle très vite sa sphère d'appartenance. Obsédée à l'idée de devenir une autre, Prabha Devi ne devint plus que l'ombre d'elle même, ne sachant quoi faire de son temps. « Elle était mariée depuis moins d'une journée. Puis elle attendit. Au cours des nombreuses années qui suivirent, c'est tout ce que fit Prabha Devi. Attendre. Que Jagdish rentre à la maison. Que les bébés naissent. [...] Attendre que quelque chose se passe pendant que sa vie lui filait entre les doigts,dans le brouillard des jours qui se suivent et se ressemblent. » (cpd 280)

La position omnisciente de la narratrice permet d'afficher au grand jour le vide qui s'est accaparé de la vie de l'héroïne. L'économie du sujet que l'on retrouve dans les phrases : « Que Jaadish rentre à la maison », « Que les bébés naissent » montre clairement que l'élipse est destinée à passer sous silence l'existence du sujet. Cette stratégie narrative insiste sur le caractère insipide de l'existence de l'héroïne. Elle se trouve plongée dans l'anonymat le plus total, errance annoncée d'une vie dépourvue de réjouissance. Seule face au miroir de sa vie, le néant qui l'habite met en lumière l'étendue de sa non présence : « Prabha Devi qu'es-tu devenue ? Une femme, ni vue ni entendue, répliqua le miroir, en rimes où perçait l'amertume. Prabha Devi, Prabha Devi, que faisais-tu ? Continuait la parodie. J'ai attendu, attendu, que mes cheveux argentés soient devenus. [...] Le passage des années réduit les femmes à n'être plus que de petits points à peine visibles. » (cpd 299)

Les voix qui interrogent l'existence de l'héroïne sont multiples. Voix de l'inconscience qui sommeille, voix des oubliées prisonnières du miroir de l'enfermement, voix narrative désireuse de porter les protagonistes hors des espaces anonymes. Ces voix sont des appels

pour être entendu, pour sortir de l'invisibilité. Elles représentent également la dislocation entre la voix de Prabha Devi et son être social puisqu'elle ne dispose plus d'espace d'énonciation, de lieu où sa  peut être écoutée. «  [...] une semaine après son quarantième anniversaire, Prabha Devi réalisa qu'elle avait oublié le son de sa propre voix. A quoi ressemblait-elle donc ? [...] elle entrouvrit la bouche. [...] Le fantôme d'une vie antérieure s'échappa de sa bouche. Et Prabha Devi se sentit progressivement revenir à la vie. Où étais-je tout ce temps ?se demanda-t-elle ? [...] Que faisais-je ? ». (cpd 274)

Afin de sortir son héroïne de ce zéro existentiel, l'auteur va l'engager dans un cheminement qui la conduit jusqu'à la source de la vie, l'eau. Figée dans un espace temps stagnant, l'héroïne va pénétrer une matrice nouvelle dans laquelle l'eau stimulera progressivement ses fonctions vitales. En introduisant l'eau dans la vie de Prabha Devi, l'auteur va régénérer un corps agonisant, déshydraté par le désert affectif qui au fil du temps a vidé sa relation de couple de toute substance. Ce retour inattendu vers la vie se dessine pour l'héroïne au hasard d'un après-midi d'ennui au cours duquel Prabha Devi « découvrit qu'elle avait la possibilité d'ignorer l'inquiétude qui la gagnait dès qu'un de ses enfants ne prenait pas son repas à l'heure » (cpd 301). En s'affranchissant quelques instants de l'angoisse qui siège en chaque mère, elle « s'accroupit au bord du bassin et fit glisser ses doigts dans l'eau. [...] Des vaguelettes venaient lui caresser les chevilles. Entre, lui sussurait l'eau  ». (cpd 302). Son renoncement à s'acquitter de sa fonction de mère est le premier pas vers une lente métamorphose. L'appel de l'eau est un signe fort, celui de la manifestation de la présence de la mère nature dans la vie de Devi[83], un retour à la source annonciateur d'un renouveau. « Prabha Devi se sentit submergée d'une grande vague de désir. Elle n'avait jamais rien ressenti de pareil auparavant » (cpd 302). La sensation qui envahit l'héroïne est l'affirmation d'une genèse annoncée, la marque d'une renaissance à venir. Ces prémices la préparent à plonger dans la mémoire d'un lointain baptême. Symbole fort de cette reviviscence[84], Nair détourne l'image biblique sacrée du lavement des pieds afin de rétablir l'équilibre entre la mère nature et la femme. Cette transgression permet de rétablir le lien originel entre l'homme et la nature et de restaurer la dimension matricielle universelle du divin que l'homme n'a cessé de détourner à son profit en établissant une relation verticale hiérarchique. Ainsi par cette réappropriation intertextuelle,

[83] Dans le mythologie hindou, Devi est également le nom donné à la déesse mère de la nature.
[84] Propriété manifestée par certains organismes ou certaines graines de pouvoir, après avoir été desséchés, reprendre une activité à la suite d'une réhydratation - http://www.universalis.fr/encyclopedie/reviviscence/

l'auteur présente les eaux du bassin comme la volonté divine mère/nature de vouloir rétablir un ordre, un équilibre perdu. Dans sa quête pour la repossession de son être, l'héroïne va se laisser guider par l'instinct naturel qui éveillera en elle des passions inconnues oubliées. Elle s'affranchira ainsi de l'ordre imposé à sa vie et donnera libre court à ses pulsions. Prabha Devi va progressivement redéfinir un espace de vie fécond en se plongeant dans une nouvelle matrice destinée à réaffirmer sa présence :

> Prabha Devi décida qu'elle allait apprendre à nager toute seule. Personne ne lui avait expliqué comment accueillir son mari en elle. Ni montré comment allaiter ses enfants. C'est l'instinct qui avait fait son travail. Il lui faudrait simplement faire à nouveau confiance à cet instinct. Après tout, elle avait bien passé neuf mois à nager dans l'utérus de sa mère. (cpd 305)

Ce passage insiste sur le lien intime qui existe entre la femme et son rapport à l'eau. Tout d'abord l'eau qui inonde le corps afin de faciliter les rapports intimes, puis cette immersion de 9 mois, qui rappelle notre totale dépendance envers ce liquide qui nous compose 65% de notre être. Les premiers pas de l'héroïne au bord du bassin marquent les prémices d'un retour à la source de la vie, une réaffirmation de l'importance de la mère nature dont le rôle premier est de rendre fertile. Toutefois, la tentative de réappropriation d'un élément avec lequel l'héroïne n'a que de vagues souvenirs est un challenge audacieux et périlleux. La rencontre entre un corps noué par mille mots d'incertitude et l'eau imprévisible, déstabilisante, est pour Prabha Devi une épreuve dans laquelle détermination et panique s'affrontent sans retenue. « Elle avança. Essaya de lâcher la bouée. Coula. L'espace d'une seconde, la panique l'envahit. Je me noie, je meurs, hurla une voix dans sa tête. Puis Prabha Devi refit surface. » (cpd 312)

Les difficultés éprouvées par l'héroïne pour se mouvoir dans un espace instable témoignent de la complexité de reprendre les rênes de la vie lorsque la pression communautaire s'est toujours chargée de guider vos pas. Cependant Prabha Devi est animée d'une volonté qui va au-delà de ses peurs et de ses craintes. « L'excitation, les picotements aux orteils, le sang lui montant à la tête à la simple idée de pénétrer les eaux fluctuantes de la piscine rectangulaire, de pouvoir nager. Mais il faudrait que cela reste un secret. Jagdish n'approuverait pas sa décision, serait loin de l'en féliciter. » (cpd 302)

Les craintes éprouvées par l'héroïne sont multiples. Outre l'incertitude liée à l'idée de pénétrer un espace nouveau, inconnu, le tiraillement est également alimenté par les tensions qui se sont installées dans le couple Prabha Devi Jagdish. Le processus de réparation doit donc investir l'ensemble des composantes qui suscitent chez l'héroïne un sentiment d'aliénation de sa propre existence. Par un procédé métaphorique de propagation, l'auteur va donc transformer cet espace fluide en un espace fécond où s'éveillent progressivement de nombreuses pulsions créatrices destinées à recomposer le corps social de l'héroïne. Nair fait de cet espace d'incertitude un espace agent en transcendant les doutes de Prabha Devi en efforts de volonté qui bousculent tous les postulats qui n'ont cessé de la submerger. Si la première immersion était conduite sous le signe du baptême, Nair permet à Prabha Devi de remonter à la source de la création en reconstruisant la totalité de son être en une traversée aquatique de sept jours.

> Le quatrième jour, Prabha Devi découvrit qu'elle n'avait plus besoin de s'approcher à la barre.[...] Le cinquième jour, Prabha Devi décida qu'il était temps qu'elle perde l'habitude de se tenir à la barre (312). [...] Le sixième jour, Prahba Devi décida d'explorer la largeur de la piscine du côté où elle avait pied (313). [...] Le septième jour, Prabha Devi se reposa. Cette nuit là, elle sentit se défaire un minuscule noeud du désir. Un épanouissement des sens. Une éclosion des sensations. (314)

En faisant corps avec l'eau, l'héroïne souligne sa capacité à se réapproprier sa présence originelle au monde. Anita Nair honore le pouvoir de l'eau, sa capacité à reconstruire, à redonner de la visibilité au corps. Sous sa plume, l'eau agit en tant que révélateur complice, il permet à l'héroïne de refaire surface après avoir été longtemps figé à l'état solide. En se revisitant les fondements de la genèse, Anita Nair propose une version personnelle de la création. Elle présente un mode de pensée qui s'émancipe des normes et introduit le paradigme de la fécondité, du désir et de l'épanouissement des sens dans la genèse. L'auteur réinvente un pouvoir de création aux possibilités multiples où la mère nature créatrice, fertiliserait l'esprit humain afin qu'il porte en lui les germes d'un renouveau durable et équitable. Dans cette genèse revisitée, la mère nature serait détentrice du pouvoir divin, une distribution nouvelle qui permettrait de rétablir l'équilibre dans la triple alliance homme, femme et nature. Dans sa réflexion, Nair présente le pouvoir divin en tant que puissance naturelle transformatrice globalisante échappant à la main mise de l'homme. De fait, elle

abolit les strates marqueurs de différences et rappelle que l'humain et le divin ne font qu'un, tant par le corps que par l'esprit. Elle propose de réunir tout ce que l'homme a fragmenté afin de reconstruire des alliances porteuses de sens. L'union avec l'élément liquide est le symbole de l'engagement de l'auteur contre l'uniformité et toutes les régressions qui s'y rapportent. En y associant les notions de choix et de détermination véhiculées par l'héroïne, Nair propose des clés pour ouvrir les portes de la mutation et du changement. En capitalisant sur des expériences de vie où les échecs avaient pris le pas sur ses satisfactions, Prabha Devi s'inscrit désormais dans la lignée d'épouses désireuses d'enrichir le moteur de la transmission intergénérationnelle du principe de tolérance. Ainsi, elle suggère que la vie de couple doit être perçue comme un moment à accomplir ensemble, un évènement à partager et non à subir :

> Jagdish n'avait pas un tempérament despotique. Je l'ai laissé l'ai laissé me mener par le bout du nez, et maintenant, il ne connait pas d'autre façon de me traiter, réalisa Prabha avec un pincement au coeur. C'est une leçon à retenir. Un jour, il faudra que j'en parle à ma fille. Que je lui dis comment, dans un mariage, ce sont les femmes qui donnent le ton. (cpd 305).

Dans un environnement urbain bourgeois stéril et pesant, Nair et Hariharan rappellent que les capacités originelles exraordinaires qui sont attribuées à chaque être ont besoin d'être stimulées pour ne pas sombrer sous la pression des structures sociales et de la régulation normative. Elles adressent une mise en garde contre les diktats de la société contemporaine qui tend à fondre les individus dans un moule globalisant dans lequel les peurs, les renoncements, la culpabilité sont érigées en vecteur de conduite. Leur contenu narratif est destiné à réveiller les consciences et à agir sur des individus trop souvent vidés de toute substance de vie par un environnement social stigmatisant. En faisant intervenir trois femmes appartenant à des générations différentes, Nair et Hariharan montre comment les liens d'assujetissement se tissent au fil de la narration. La construction des récits est ainsi une représentation métaphoriques de la toile qui ne cesse nouer son emprise autour des protagonistes. Toutefois si les deux générations qui ont précédé Devi, à savoir celle de sa mère Sita et de sa grand-mère, ont subi les diktats imposés par l'histoire, la tradition et la hiérarchie sociale, Devi, symbole de la dernière génération parvient, parvient à cristalliser sa vie dans des espaces de contestation. En se ré-appropriant des espaces, tels que la psyché, l'espace onirique ou l'espace physique de la cuisine ou de l'eau, les auteures par le biais de

l'écriture recrée le lien émotionnel qui rétabli l'équilibre entre le corps et l'esprit. Ainsi Devi va s'approprier la fonction première du mythe qui est celui d'affirmer sa présence et sa place dans le monde. Nair et Hariharan exploitent également la mythologie à travers la réécriture de la genèse et l'épopée de Durga au bénéfice de leur héroïne. Pour les romancières, il s'agit tout d'abord de décoloniser l'imaginaire afin de rompre avec la représentation de la femme soumise en Inde. Ensuite, par leurs stratégies narratives, elles créent des représentations nouvelles, permettant à chaque héroïnes de faire des choix. Elles sont ainsi en mesure de prendre des décisions en toute autonomie et de reprendre le contrôle de leur corps à l'image de Margareth ou de Prabha Devi. Enfin, Nair décide également de rompre avec les valeurs traditionnelles de la transmission intergénérationnelle entre mère et fille en créant un lien mère fille nouveau basé sur la solidarité féminine. Le texte devient alors un espace de contestation, mais également un espace de résistance libératrice. Les stratégies d'écriture de Nair et de Hariharan deviennent des outils de transformations de la société Indienne contemporaine. Elles développent des principes d'identifications qui ont pour objectifs de dresser des représentations nouvelles de la femme Indienne. En insistant d'une part sur les capacités libératrices des héroïnes, d'autre part, sur les lieux d'exercice d'un contre pouvoir, elles répondent à une partie de notre problématique qui posait la question de la visibilité des espaces de résistance au sein d'un système patriarcal et de leurs manifestations.

# Chapitre 2 : Pour une introspection libératrice

Cette partie intitulée *Pour une introspection libératrice* est composée de deux grands axes**.** Le premier intitulé *railway mobility ou le train de la pensée* est la dernière étape de notre introspection qui s'élargit à l'ensemble des protagonistes du *Compartiment pour dames*. Ce voyage en train est une traversée chargée d'émotions pendant laquelle chaque individu va exprimer les vicissitudes de leur existence. Dans cette matrice féconde, les pensées les plus intimes vont se dénouer. Akhila, principale héroïne va explorer nombre de désirs intimes contenus par le doute et l'incertitude mais nécessaire à la reconstruction de son être psychique et de son être social. Akhila exprime toute la difficulté de s'émanciper non seulement d'une représentation de la femme soumise tenace, mais également des diktats qui accompagnent cette représentation. Le comportement hésitant de l'héroïne souligne l'emprise d'une transmission inter-générationelle et ses effets traumatisants sur l'individu. Le second axe intitulé *questioning tradition and male discourse* pose les prémices d'un discours audacieux, dans lequel les concepts de chronotope et de polyphonie de Mikhail Bakhtine formeront la pierre angulaire d'un contre-discours destiné à briser la logique d'enfermement qui s'est érigée autour des protagonistes. Si le principe de polyphonie est retenue par Nair afin de créer une dynamique solidaire entre les protagonistes du *Compartiment pour dames*, ce second axe introduit également des personnages atypiques destinés à bousculer les représentations les plus traditionnelles de la femme Indienne. Ainsi Nair contamine le texte en entrecroisant des récits emprunt de doutes et des contre-discours virulents destinés à construire des représentations contemporaines nouvelles et dynamiques de la femme Indienne.

## 2.1 Railway mobility, le train de la pensée

Ce chapitre aborde la question de la mobilité du subalterne à travers la métaphore ferroviaire. Dans le *Compartiment pour dames* de Anita Nair, six protagonistes sont réunis afin de partager des expériences de vie. L'auteur prend le parti de réaliser un voyage tourné vers l'intérieur, une introspection dont l'objectif est de sonder l'origine des enfermements et

des mal êtres qui gangrènent la vie des héroïnes. En effet, si notre thèse interroge à travers les romans les éléments qui ont participé à la construction de la femme Indienne soumise et dépendante, elle analyse dans la seconde partie, les procédés qui déconstruirent cette image et qui élaborent des représentations nouvelles.

Posée sur le divan, Akhila principale héroïne, va se nourrir des révélations faites lors du trajet pour se plonger dans l'espace onirique afin de libérer ses plus profonds désirs. Si le début du chapitre 2 intitulé *La contestation* présentait des héroïnes étant parvenues à reprendre le contrôle de leur vie, *Le train de la pensée* a pour objectif de souligner, à travers les incertitudes qui agitent Akhila, héroïne principale du *Compartiment pour dames*, que la construction d'une représentation contemporaine dynamique de la femme Indienne est un processus complexe, incertain et de très longue durée.

Le chemin de fer est le mode de transport le plus utilisé en Inde, il permet de couvrir les longues distances qui séparent les noeux urbains. Ce mode de transport hérité de la colonisation a considérablement modifié les pratiques sociales et notamment la mobilité. Il a permis de tisser un réseau de communication entre des espaces très distants, créant une dynamique de mouvement sur un territoire considérablement étendu. En Inde, le train est longtemps demeuré le symbole de l'impérialisme et son implantation a essuyé de nombreuses critiques qui dénonçaient le danger du déploiement du chemin de fer :

> Railways have also increased the frequency of famines because, owing to facility of means of locomotion, people sell out their grain and it is sent to the dearest markets. People become careless and so the pressure of famine increases. Railways accentuate the evil nature of man: Bad men fulfil their evil designs with greater rapidity. The holy places of India have become unholy. (M.K. Gandhi 41)

Cependant les propos tenus par Gandhi ont par la suite été contestés par les partisans de la construction d'une nation ancrée dans le progrès comme l'indique Louise Harrington dans son étude intitulée *The Train nation* : « Numerous people disagree with Gandhi and argue that railways are responsible for the making of a nation. For example, in Railways in Modern India, Ian J. Kerr insists that Railways made the Indian state and hence the Indian nation

possible for the reason that they knitted people and colonies together.» (Harrington, 2)

Ces différences de point de vue montrent l'écart de pensée qui existe entre la volonté de Gandhi de s'émanciper de l'imposition coloniale et le regard contemporain de l'expert Ian J.Kerr[85] qui observe le chemin parcouru depuis la déclaration de Gandhi. Le constat dressé par Kerr souligne également que si les legs coloniaux ont considérablement modifié la mobilité à travers le sous continent, cet héritage a permis d'établir des ponts entre des lieux de cultures très différents. Plus récemment, l'accroissement de la mobilité est devenu le signe d'un changement dans les comportements lié au développement urbain. Le train est perçu aujourd'hui comme un instrument permettant de décloisonner, de repousser les limites des espaces de vie. Il est donc représentatif d'une dynamique, d'un mouvement continue qui ne cesse de transporter des individus, des cultures, des modes de vie mais également des pensées, des tourments, des défis vers des horizons incertains contenus dans des histoires singulières. Anita Nair dans son roman *Compartiment pour dames* fait du déplacement une problématique qui est au centre de ses préoccupations. Le facteur mobilité est destiné à transporter les inquiétudes de ses héroïnes dans des espaces nouveaux, des horizons parfois incertains. L'itinéraire choisi emmène les protagonistes dans le sud de l'Inde et plus précisément dans les états du Tamilnadu et du Kerala. Cette construction permet de tracer une cartographie de voyage qui souligne la volonté d'observer localement les tiraillements qui traversent la vie des personnages. C'est aussi une construction édifiée afin de souligner l'attachement de l'auteur à un territoire natal inévitablement soumis à l'influence du modernisme mais qui parvient à conserver une identité culturelle forte. L'invitation au voyage initiée par Nair a pour but de transporter ses héroïnes hors des limites du foyer afin d'affirmer leur présence au monde. Nair leur donne rendez-vous à bord du célèbre Kanyakumari express[86] qui relie les villes principales du Tamil Nadu et du Kerala. Le trajet s'annonce tel un pèlerinage intime, une quête identitaire dans laquelle la symbolique du train est chargée de véhiculer des flux de pensées qui évoluent d'une station à l'autre. A mesure de l'avancée du voyage, le compartiment se transforme en un espace où les expériences de vie s'entremêlent, s'amplifient et se solidarisent. Souvenirs, rêves, tourments, désirs et incertitudes prennent place sur le

[85] Ian J. Kerr est professeur à l'université de Manitoba. Il a réalisé de très nombreux travaux de recherche sur le chemin de fer en Inde.

[86] le Kanyakumari express est un train qui relie les principales villes du sud de l'Inde. Jusqu'en 1998, il disposait de compartiments avec couchettes réservés aux dames.

divan et le salon privé se fait tour à tour terre d'exil, refuge puis matrice annonciatrice d'un renouveau. « Akhila [...] contempla les rails. De longues lignes métalliques qui se perdaient à l'horizon. Elle n'avait rien à faire à la gare sinon satisfaire un besoin de voir en plein jour à quoi ressemblerait le début de son itinéraire d'évasion. » (cpd 16)

D'un point de vue narratif, le train permet de mettre le récit en mouvement, de dérouler l'histoire et de présenter les principaux protagonistes. La structure du roman est bâtie autour d'une succession de villes étapes où chaque début de chapitre présente une facette de la vie d'un personnage. Chaque fin de chapitre permet à l'héroïne principale Akhila d'obtenir quelques réponses aux nombreuses questions qui la préoccupent. Le choix du train et du compartiment marquent ainsi le désir d'offrir un espace où les questions liées à la femme seront au cœur d'un débat à huis clos. La perspective de pouvoir s'exprimer entre femmes, d'être écoutées et de partager des problématiques qui les concernent rassure Akhila dans son choix. « Tu vas te retrouver avec cinq autres femmes qui voudront tout savoir de ta vie.[...] Akhila sourit. C'est exactement ce qu'il me faut ». (cpd 19) En introduisant la mobilité dans la vie d'Akhila, Nair décide de rompre avec la fixité de son existence et de repousser les limites instaurées tant par la communauté, par la tradition que par les institutions.« La vérité, c'est que c'est la première fois qu'elle achète un billet à bord d'un train express. Jamais elle n'a pris de train de nuit qui l'emporterait vers une destination inconnue. Akhila est de ces femmes-là. Celles qui font ce que l'on attend d'elles et qui rêvent du reste. » (cpd 10)

Pour Akhila, prendre le train est devenu la seule possibilité de sortir de l'impasse. En effet, réduite à être le prolongement d'une autre, la fille de Chandra, l'Akka[87] de Narayan ou la belle-sœur de Murthy, Akhila n'avait plus « d'identité qui lui soit propre » (cpd bu 234). Elle se résout donc à franchir le pas en pénétrant pour la première fois dans un compartiment pour dames, ultime refuge : « Elle partirait. Il le fallait ou elle deviendrait folle, cloîtrée entre les murs de cette maison et de cette vie qu'elle était censée vivre.(cpd 14) Voilà donc Akhila. quarante-cinq ans. [...] Sans mari, ni enfants, ni foyer, ni famille. Rêvant d'évasion et d'espace. Avide de vie et d'expérience. Brûlant d'envie d'aller à la rencontre des autres. » (cpd 11) Embarquer dans ce train est pour l'héroïne un moment fort, chargé d'émotions. Ce passage d'un état statique à un état mobile marque également un changement dans sa vie. Ce premier

[87] Voir lexique

pas en avant constitue les prémices d'une prise de conscience qui exprime la volonté de reprendre le contrôle de sa vie et d'affirmer sa présence dans des espaces inconnus.« J'y suis ! Son cœur battait la chamade. Une émotion pure l'envahit comme une minuscule vague bordée d'écume. Elle sentit un sourire se dessiner sur ses lèvres. J'appartiens à ce flot qui va s'échapper de cette ville ce soir. Je vais embarquer à bord d'un train et le laisser m'emmener vers un horizon qui m'est inconnu. » (cpd 20)

Son engagement et son désir annoncent une rupture avec l'insignifiance de son existence qui la maintenait toujours sur le quai. Toutefois, la volonté de l'héroïne est perturbée à l'idée de s'aventurer en terre inconnue. « Akhila sentit des picotements de panique parcourir son visage. Certes, elle s'était enfuie. Mais d'où et vers quoi ? » (cpd 69) Cette soudaine agitation dans l'esprit de l'héroïne trahit son inexpérience et un certain inconfort à l'idée de devoir faire face pour la première fois à ses propres choix. C'est pourquoi Nair détourne l'image traditionnelle du voyage, qui évoque le dépaysement, pour orienter le déplacement de l'héroïne non pas vers l'extérieur mais vers l'intérieur. Ainsi les pensées de l'héroïne ne sont pas stimulées par l'idée de voir défiler des paysages nouveaux dans lesquels apparaissent une succession de panoramas furtifs. Ce que propose l'auteur par la métaphore du train est un long déplacement vers l'intérieur, dans la psyché, afin d'aller à la rencontre de protagonistes qui tentent de libérer des paroles trop longtemps contenues. Le paysage que va décrire Nair est celui de la conscience, une introspection nécessaire pour extérioriser un mal être. Complice de ce déplacement, le mouvement du train va effacer dans sa fuite les lignes et les contours qui délimitent l'espace et le temps. Dans cette loge, on se détache des espaces extérieurs qui généralement renvoient à l'effacement ou à l'asservissement. On se dissocie également du temps chronologique, ce qui permet à la narration de fluctuer dans le tumulte la pensée qui devient le principal espace de vie de l'héroïne. Ce changement de perspective vers des espaces intérieurs offre également à l'auteur la possibilité de bâtir l'ossature de sa stratégie discursive sur de nombreux questionnements destinés à faire ressurgir du flot de pensées les faits marquants de l'existence de chaque protagoniste. Dans le récit, seules quelques expressions anaphoriques telles que « ce jour-là », « à ce moment-là », « cette nuit là », trahissent l'existence du temps. Il en résulte sur le plan syntaxique, une accumulation de questions brèves relatives à l'existence qui surgit tout au long du trajet. « Est-ce qu'une femme peut s'en sortir seule ? (cpd 33) Pourquoi seuls les hommes refusent-ils le changement ?(cpd 229)

Pourquoi sa famille ne pouvait-elle pas accepter sa décision ? Comment une femme peut-elle vivre seule ? (cpd 235)

Ces nombreuses interrogations dessinent le chemin de l'incertitude qui se profile à mesure de l'avancée du train. Dans sa stratégie d'écriture, Nair présente les doutes de l'héroïne en pensées désorganisées, voire chaotiques. En effet, l'auteur ne cesse de construire des chassés-croisés entre les craintes et les désirs énoncés par Akhila. Cet effet d'incertitude est également entretenu par la répétition de certaines questions posées dans plusieurs chapitres, ce qui maintient l'inquiétude de l'héroïne sur le qui-vive. De plus, les réponses indécises proposées par les protagonistes du compartiment produisent un effet de tiraillement chez l'héroïne. Alternant entre confiance et résignation, les pensées de l'héroïne sont de plus affectées par les traces inaltérables de la ténacité normative des institutions conservatrices. «Est-ce-qu'une femme peut s'en sortir toute seule?» (cpd, 33) Cette question posée au début du voyage ne cesse de la tourmenter. Elle hante ses pensées. « Mais comment une femme peut-elle se débrouiller toute seule ? » (cpd, 241). Ce rappel qui resurgit dans les souvenirs de l'héroïne est la trace d'un enfermement entretenu par la transmission intergénérationnelle. Ce lien parole-autorité (Bakhtine, 162) est le signe d'une présence permanente chargée de réguler les agissements. Il se caractérise par un discours compact, rigide et unilatéral. La mémoire collective se charge donc de contenir toute tentative de transgression des normes en vigueur. Il en résulte chez Akhila des interrogations, voire des troubles qui affectent sa personnalité : « Puis-je recommencer à me sentir femme ?» (cpd, 95). Le désordre qui habite la pensée de l'héroïne contraste avec le calme qui règne dans le compartiment. Cette opposition est entretenue par la force du train qui traverse des espaces où domine le chaos de l'existence à l'abri dans un environnement intime et réconfortant. La métaphore ferroviaire offre ainsi une autre voie propice au processus de guérison, celle du temps de la cure qui prend place dans ce désordre de vie. Cette allégorie détermine le compartiment comme un lieu de régulation des énergies qui circulent dans un espace clos, une matrice protectrice et régénératrice de vie. Dans cette poche féconde, Akhila parvient momentanément à s'échapper de l'emprise de l'existence. «Comme il était facile de se rappeler le passé tandis que le rythme du train la berçait, à la manière d'une mère qui lui dirait en lui caressant le front : « Souviens-toi mon enfant, rêve, mon enfant. » (cpd 110) La pensée d'Akhila est source de cheminement. Le terme matrice tire son origine du mot latin matrix (Schele, 1873) lui même dérivé de mater

qui signifie mère et par extension « milieu où quelque chose prend naissance ». La matrice est donc l'élément sur lequel Akhila peut prendre appui en toute confiance afin de réaliser par un discours nouveau sa propre transformation. Jean-Jacques Barreau, spécialiste de la question freudienne met en étroite corrélation l'expérience ferroviaire avec l'exploration psychique des traumatismes et des désirs : «Le voyage (en train), à travers la rupture spatiale et temporelle, est toujours une expérience de séparation et de transformation interne» (Barreau, 27). L'expérience de séparation évoquée par Barreau renvoie au processus de deuil entamé par Akhila. Cette étape incontournable du processus de guérison intérieure est facilitée par la présence du groupe qui entoure Akhila et participe activement au processus de transformation. Pour l'héroïne il s'agit de faire table rase d'une existence passée stérile et de poursuivre son cheminement vers la reconstruction. La solidarité du groupe procure à l'héroïne une paix intérieure qui libère un flot d'émotions longtemps contenues.« Elle s'allongea sur la couchette. L'accouplement ardent et tumultueux de la roue et des rails résonnait à son esprit. […] Pour la première fois, elle se sentait protégée, à l'abri 'elle-même. Le train savait où il allait. Elle n'avait pas à lui dire ce qu'il fallait faire. Il veillerait tandis qu'elle dormait.» (cpd 111)

En se reconnectant avec cette partie intime qui est en elle, Akhila plonge au plus profond de ses désirs. « L'accouplement ardent et tumultueux de la roue et des rails » va éveiller chez l'héroïne des envies inavouées. Sous l'impulsion du mouvement du train et de l'énergie ressentie par une machine protectrice, l'héroïne va exprimer ses désirs refoulés avec paix et sérénité retrouvées. Dans son sommeil, apparaît un personnage masculin anonyme à la voix « grave et rauque » (cpd 112). Seule face à cet inconnu, des sentiments inhabituels vont se manifester, panique et allégresse vont s'emparer du corps de l'héroïne. Tu es Akhila, dit-il en s'approchant d'elle. Tu es Akhila, tu es une femme. Tous les autres ont peut-être oublié la femme qui est en toi. Moi je la vois. Je vois le désir dans son regard, les couleurs dans son cœur. Sa voix est grave et rauque. Akhila la sent qui s'enroule autour d'elle. […] Sa respiration se fait haletante. Elle sait qu'elle devrait se sentir outragée. Mais non. Elle se sent parcourue de secousses électriques. (cpd 112) La voix intérieure masculine qui s'adresse à Akhila peut être interprétée comme la voix d'un désir intense, celui qui mène sur le chemin de la guérison. Ce rêve érotique est synonyme de transformation psychique. Ce retournement est pour Akhila une vision nouvelle de sa sexualité qui était auparavant déterminée en fonction de l'imposition sociale. En s'abandonnant totalement à ses pulsions charnelles, elle redécouvre son propre

corps et accueille très favorablement cette main désirable sur son corps. Eric Ruffiat, psychanalyste et fondateur de la fédération freudienne de psychanalyse apporte un éclaircissement sur les comportements antagonistes qui se manifestent lors des rêves :

> De nombreux désirs sont refoulés vers l'inconscient parce que réprimés par notre morale. Mais même rejetés ainsi, ils n'en restent pas moins très actifs dans le système psychique. Lorsqu'il y a trop d'éléments refoulés, l'inconscient cherche donc un moyen d'en « décharger » le surplus. Par la voie du rêve, il trouve un compromis acceptable. Si l'individu rêve, c'est donc par nécessité d'assouvir un désir inconscient inavouable, par besoin d'expression de certains désirs. (Ruffiat 412 )

C'est donc dans le renouveau de l'espace psychique que l'héroïne peut donner libre cours à l'expression de ses pensées les plus intimes.

> Elle a envie de défaire son corsage et de lui offrir sa chair nue. […] Soudain, la porte du compartiment s'ouvre. Ils sont tous là. Appa et Amma, ses frères et ses sœurs (…]. Créature éhontée ! Putain dépravée tonne Appa. Comment peux-tu ? S'écrie Amma. […] Ne les laisse pas t'étouffer, murmure la voix à son oreille. Et sous leurs yeux, il prend ses seins dans le creux de sa main. […] Akhila ne se soucie plus des autres. Elle se contente de s'appuyer contre lui et de fermer les yeux. Elle n'a jamais rien goûté d'aussi bon. (cpd 113)

L'acte de défiance d'Akhila face aux membres de sa propre famille est une manifestation de la résistance de l'héroïne contre les interdits. Akhila succombe, se laisse submerger par le désir, se laisse dévêtir en fixant du regard tous les membres de sa famille, balayant d'un trait toute trace de remord. Freud qualifie ce type de comportement dans « le rêve de nudité d'exhibitionniste » (Freud, 1926, 126) car il met en scène le rêveur dans le plus simple appareil devant sa propre famille. En affichant sa nudité, Akhila dévoile ses sentiments les plus réprimés et donne libre cours à sa passion en déconstruisant les codes moraux responsables de son enfermement. Ainsi le comportement délibérément provocateur d'Akhila représente la manifestation d'un désaccord qu'elle ne peut exprimer en société. Elle rejette ainsi les codes normatifs qui ont « mutilé » sa vie psychique. Le rêve va donc réunir deux individus dans des circonstances qui mettent à l'épreuve la censure, c'est à dire l'autorité imposée par la famille. Cette mise à l'épreuve débouche sur un incident qui expose Akhila dévêtue, brûlante de désir, à la vue de sa famille. Akhila parvient à briser les codes

asservissants issus de son éducation et produit « un rêve de satisfaction » (Freud, 1926 473), soit l'accomplissement de ses propres désirs. En s'exhibant face aux membres de sa famille, elle se ré-approprie les espaces qui lui avaient été soustraits. Sa nudité expose sa renaissance, elle est l'ultime acte fécond engendré par la matrice, celui d'un corps qui a retrouvé la totalité de son être. Après avoir reconstruit son intériorité, le corps psychique, Akhila se trouve en mesure d'afficher son extériorité, son corps de femme. Ainsi la dimension onirique répond à quatre objectifs pour Akhila :

- réprimer le trauma causé par sa condition atypique de chef de famille brahmane célibataire,
- reconstruire sa féminité,
- exprimer ses désirs inassouvis,
- reconstruire son identité.

La matrice réalise ainsi trois fonctions : réaliser le deuil, développer le processus de guérison pour ensuite devenir à nouveau féconde. Toutefois, le parcours de reconstruction proposé par Nair ne suit pas une progression linéaire. Dans sa tentative de construction, Nair fait constamment régner le doute afin de souligner la difficulté de s'extirper des tenailles d'une éducation asservissante. En utilisant le doute, elle fait également une mise en garde contre toute autre idéologie qui se présenterait comme la « vérité décisive[88] » dans la lutte pour l'émancipation. C'est pourquoi l'auteur propose une écriture discontinue où les nombreux questionnements alternent avec des témoignages parfois indécis, afin de maintenir à distance tout discours qui pourrait mener à une nouvelle forme idéologique de pouvoir dominant. Nair utilise à cet effet la métaphore ferroviaire qui offre la possibilité de s'affranchir des stratifications entre classes et castes imposées par la colonie et maintenue par l'état. « In India, colonial rhetoric promoted the train as a means of freeing Indians from tradition through increased movement ; in the process, mobility came to act as a material register for who was modern, a phenomenon that continues to this day. » (Aguia, 14)

[88] Termes empruntés à Frantz Fanon dans *Peau noire masques blanc* et que l'on retrouve dans l'introduction de l'ouvrage.

Nair emprunte la rhétorique coloniale afin de la détourner de son idéologie impérialiste au profit de ses protagonistes. Ainsi l'image du progrès véhiculé par la métaphore ferroviaire a pour objectif de briser la logique d'enfermement initiée par le colon et entretenue par l'état nation. Il s'agit également pour l'auteur de proposer une réflexion sur la construction d'un espace social nouveau qui abolit les frontières idéologiques instaurées par le pouvoir dominant. En faisant du compartiment un espace de vie et d'échanges, l'auteur démontre que les grands principes de division représentés par les classes sociales, les castes et le genre qui caractérisent la construction de la nation, peuvent tout à fait cohabiter dans une dynamique autre que celle imposée par l'écrasement pyramidal. Nair soustrait les divisions intérieurs et extérieurs, tout en soulignant que ces deux espaces sont les deux faces de la même sphère. De plus, elle insiste par une narration qui multiplie les interrogations la difficulté de se reconstruire en tant que femme désirable et désireuse d'avancer dans la vie. L'auteur construit de nombreux chassés-croisés qui entretiennent l'incertitude à mesure que le train déroule le chemin de vie d'Akhila. Enfin, elle souligne la difficulté de se défaire d'un mode de pensée androcentrique qui enferme la femme au rang de subalterne et qui la maintient dans une représentation de femme soumise. En effet, si certaines héroïnes parviennent à occuper des espace nouveaux et à se faire entendre, d'autres telles que Akhila soulignent la complexité du processus de reconstruction, qui loin d'être linéaire, constitue une lutte permanente pour s'affranchir des nombreux doutes qui l'habitent.

### 2.2 Questioning tradition and male discourse

> Memories, as sociocultural fictions, are endowed with fluid dynamisms that oppose static fixities of colonial and patriarchal histories.[...] In other words, the language of memory projects the polyvalence of female realities to undermine representational closure and immobility. (Brinda Mehta 145)

La langue est le lieu de l'aliénation, c'est l'un des aspects qui domine l'ouvrage de Frantz Fanon *Peau noire masques blancs.* En effet, pour Fanon, c'est à partir de l'exploitation de la langue, notamment dans les discours de domination que sont construits les idéaux coloniaux. Fanon démontre comment la stratégie discursive coloniale s'est répandue de façon

insidieuse dans toutes les couches de la population colonisée afin de créer des clivages entre ceux qui pouvaient parler la langue, ceux qui pouvaient en saisir les nuances, ceux qui pouvaient l'écrire et ceux qui parvenaient pas à la comprendre : « Un homme qui possède le langage possède par contrecoup le monde exprimé et impliqué par ce langage. On voit où nous voulons en venir : il y a dans la possession du langage une extraordinaire puissance. » (Fanon, 14)

Par ses capacités à diviser et à exclure, la langue est devenue pour nombre d'individus le lieu de l'aliénation, le bannissement de l'espace social, alors que pour d'autres, soit une minorité bénéficiant d'une éducation poussée, elle est devenue le lieu où s'exerce le pouvoir. A ce sujet, Roland Barthes rappelle que :

> Le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif. […] Ainsi, par sa structure même, la langue implique une relation fatale d'aliénation. Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir […]. (Barthes, 1977, 24)

En établissant un lien entre la langue et l'assujettissement, Barthes dénonçait les abus qui pouvaient apparaître dans l'instrumentalisation de la langue. Ce propos était également mis en évidence par Emile Benveniste, qui dans les années 1960, mettait en garde son lecteur contre toute interprétation visant à faire du langage un instrument, « […] la comparaison du langage avec un instrument,[...], doit nous remplir de méfiance [...] » (Benveniste 259). Pourtant la langue par l'intermédiaire du discours, par l'articulation et l'agencement des idéaux qu'elle véhicule est parvenue à dissocier l'individu du langage. En d'autres termes, certains discours sont parvenus à marquer si profondément le principe de subjectivité que de nombreuses « communautés » ont vu leur existence sociale mise au ban. C'est donc en dissociant l'individu de la parole qu'un système d'asservissement a progressivement vu le jour en contexte colonial et perdure en contexte post-colonial. Dans ce système très élaboré de minorisation, les plaies indélébiles qui habitent le colonisé se manifestent avant tout dans la langue et dans la pénibilité de mots entendus et répétés qui vont marquer l'infériorité. Le discours est ainsi

« encodé[89] » afin de délivrer des messages qui d'une part affirment et confortent l'autorité de l'institution dominante, et d'autre part produisent un effet visant à créer des stratifications sociales de plus en plus marquées. Ces mots qui exercent une forme de répression ne sont pas ceux du subalterne et pourtant le qualifient. Ils sont la manifestation d'un dispositif de normalisation qui disqualifie et installe durablement le sujet à la marge. Il existe une certaine tragédie dans l'existence du subalterne qui consiste à reproduire un mode de vie, un mode de pensées qui enferme un peu plus, chaque jour, le sujet dans une langue qui n'est pas la sienne. Dans le contexte contemporain du sous-continent indien, la femme est encore bien souvent tenue à l'écart de ce pouvoir représenté par le langage. Si dans les années 1980, Gayatri Spivak avait bousculé les consciences avec son essai *Can The Subaltern Speak ?,* quelques décades plus tard, la réponse affirmative à la question posée reste quelque peu mitigée malgré des avancées notoires[90]. En effet, si le discours de Spivak est connu et reconnu dans le monde de la recherche, les effets qui s'y rattachent dans les réalisations cinématographiques et littéraires sont longtemps restées marginales. Afin d'illustrer la portée de son discours, nous citerons les deux films de Gurinder Chadha[91] qui interrogent la place de la femme et sa capacité à s'émanciper des espace domestiques. Ainsi « The new subaltern might then inscribed within a new spatial dynamics » (De jong, Mascat, 718) marque le renouveau qui balaie l'Inde depuis le début des années deux mille. Ceci pourrait résumer l'impact majeur de sa pensée, car même si la notion de subalterne demeure d'actualité, le subalterne occupe dorénavant des espaces qui lui donne davantage de visibilité. Trente années après la publication de l'essai de Spivak, comment observer les changements qui se sont manifestés dans le sous-continent ? Même s'ils ne sont pas considérés comme majeurs, dans quels lieux opèrent-ils ? Qui en sont les bénéficiaires ? La réponse à ses questions se fera par l'analyse des contre-discours provenant des protagonistes du *Compartiment pour dames* de Anita Nair.

---

[89] Nous empruntons ici le terme utilisation par Stuart Hall qui utilise les concepts de encoding et decoding dans ses analyses politiques et sociales.

[90] L'une des avancées significative dans notre étude est visible dans le chapitre trois de la thèse lorsque nous évoquons la jeune vague de cinéastes très engagées, qui à travers leurs films libèrent la parole.

[91] Nous évoquons les films *Bahji on the beach* (1994) et *Bend it like Beckham* qui a connu un énorme succès en 2002.

### 2.2.1 Prémices d'un discours audacieux, mise en place d'un contre-discours

*Le compartiment pour dames* de Anita Nair est un espace à l'écart du temps, à l'écart de la pression sociale qui pèse sur les protagonistes. Dans cette matrice intime germe un début de conscience qui pousse les personnages à aller plus loin dans leur démarche de reconstruction identitaire. L'une des interrogations de notre thèse était : comment se défaire d'un mode de pensée androcentrique qui pénalise et réduit l'autre à un rang inférieur ? Cette partie amorce un début de réponse par les nombreux échanges qui animent le compartiment. L'élaboration de ce renouveau se focalise sur Akhila dont les pensées s'enhardissent. Ce regain de confiance est stimulé par des échanges fructueux qui dessinent les premières formes de la résistance discursive. Ce renouveau interroge également le statut du subalterne et rend précaire les attributs qui lui sont assignés . Le concept de subalterne était initialement utilisé par Antonio Gramsci (56), il était appliqué au domaine du travail et lié aux tâches à exécuter. Subalterne signifiait, de rang inférieur. Selon Bill Ashcroft : « Gramsci refers to those groups in society who are subject to the hegemony of the ruling classes. » (1998 198) A la fin des années 1980, sous l'impulsion de Gayatri Spivak, il est utilisé dans les études post-coloniales pour qualifier des individus qui sont non seulement en marge de la grande histoire, mais qui sont également privés de parole. De plus, Spivak met l'accent sur le rapport de force qui définit les subalternes par rapport à un groupe dominant qui exerce un pouvoir. Spivak introduit également la notion de genre au concept de subalterne afin de souligner l'exclusion dont sont victimes les femmes. « Within the effaced itinerary of the subaltern subject, the track of sexual difference is doubly effaced. […] If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow. » (Spivak 287) La notion d'exclusion se retrouve ainsi au coeur de l'histoire d'individus ou de groupes d'individus. Cependant la dynamique nouvelle qui apparaît au sein des exclus met en exergue un élément fondamental de notre thèse, qui est la résistance et que l'on retrouve au sein du *Compartiment pour dames.* Dans cette partie, la résistance est analysée comme une idéologie qui associe étroitement l'auteur et ses héroïnes. En effet le texte est résistance, la langue est résistance, l'élaboration des chapitres et la syntaxe élaborent des formes multiples de contre-discours destinées à interroger les normes, à déstabiliser un pouvoir dominant, à transgresser les règles établies, à sortir du statut de subalterne. Résister c'est s'opposer à la violence et au caractère déshumanisant de l'oppression. Frantz Fanon

disait : « C'est par en effort de reprise sur soi et de dépouillement, c'est par une tension permanente de leur liberté que les hommes peuvent créer les conditions d'existence d'un monde humain. » (Fanon 188) C'est cet effort de volonté que Nair exprime par le biais de ses protagonistes. Elle ne recherche par la confrontation avec le groupe dominant, mais elle narre les capacités de « reprise de soi » des héroïnes (Fanon,188). Il existe chez Nair un engagement qui pousse à la contestation des postulats phallocentriques. La contestation débute par le choix des héroïnes. C'est donc animée d'un regard critique sur sa société que Nair crée des personnages aux profils variés et ambitieux qui bousculent de nombreux clichés. En effet, l'occident par ses influences orientalistes a dressé de longue date un portrait tiers-mondiste de la femme indienne, faisant d'elle une femme « ignorant, poor, uneducated, tradition-bound, familiy-oriented, victimized, etc. » comme le dénonce Chandra Mohanty dans son ouvrage *Feminism without border,* ce qui constitue un ensemble de connotations dévalorisantes (Mohanty, 2003, 22). Nair propose donc de faire tomber les stéréotypes dévalorisants en donnant vie à des personnages dont certains sont à créditer d'un niveau d'études supérieures, mais qui, surtout ont la capacité à poser un regard critique sur leur existence ainsi que sur les insuffisances de la société. C'est pourquoi les personnages créés par Nair appartiennent, pour la plupart, à une classe urbaine émergente suffisamment aisée qui oscille entre culture locale et les influences de la vie occidentale. Nair pose comme premier jalon de résistance l'éducation qu'elle considère comme la clé de l'ascension sociale. En effet, il existe encore aujourd'hui un contraste saisissant dans l'accès à l'éducation entre les différents états du sous-continent, et notamment entre les sphères rurales et urbaines. « [92] Education is the most powerful weapon which we can use [...] ». Si la citation de Nelson Mandela possède une portée mondiale et globalisante, la démarche entreprise par Anita Nair s'insère avant tout dans une sphère locale, celle du sud de l'Inde[93], espace où la bataille pour l'éducation demeure plus que jamais un enjeu majeur. Bien que la majorité des femmes de ces deux états (Kérala et Tamil nadu) se distingue de celles du sous-continent par un [94]taux d'alphabétisation proche des normes occidentales, elles n'en demeurent pas moins soumises à de nombreuses contraintes qui limitent leurs actions. Afin de faire face à ces contraintes, Nair

---

[92] Nelson Mandela au Madison Park High School, Boston, 23 Juin 1990

[93] La trame de l'histoire est orientée entre le Kérala et le Tamil nadu

[94] Au recensement de 2011, on comptait au Kérala un taux 92% d'alphabétisation chez les femmes et 96% chez les hommes, au Tamil nadu, 73% chez les femmes et 86% chez les hommes.
Source gouvernementale : http://mospi.nic.in/Mospi_New/upload/man_and_women/Chapter%203.pdf

imagine un espace solidaire, à l'abri des regards, où le jeu de l'intersubjectivité stimule le désir de s'affranchir de normes pesantes. En inscrivant Akhila dans une sphère où règne protection et réconfort, Nair positionne son héroïne dans un champ de relations où les pulsions personnelles interagissent sur le groupe. C'est donc tournée dans une démarche de solidarité que se poursuit la reconstruction d'Akhila. « Penserions-nous beaucoup et penserions-nous bien si nous ne pensions pas pour ainsi dire en commun avec d'autres, qui nous font part de leurs pensées et auxquels nous communiquons les nôtres. (Kant, 86)

L'actualisation de cette célèbre citation de Kant en contexte contemporain rappelle que le fondement de la subjectivité repose sur l'établissement d'une réalité dialectique de réciprocité et de reconnaissance. La subjectivité est une notion complexe à définir, elle sera traitée ici comme « la capacité du locuteur à se poser comme sujet », telle que le propose dans son approche de la linguistique Emile Benveniste. Il rappelle également « que le fondement de la subjectivité est dans l'exercice de la langue » (Benvéniste 261). Ainsi l'interdiction qui frappe encore de nombreuses femmes dans l'exercice de la parole s'accompagne également d'une grande difficulté d'exercer des fonctions autres que celles de subalternes. Cette double interdiction qui touche le subalterne met en évidence un double préjudice qui a été théorisé par Petersen et Rutherford sous le nom de « double colonisation :

> The term refers to the observation that women are subjected to both the colonial domination of empire and the male domination of patriarchy. In this respect empire and patriarchy act as analogous to each other and both exert control over female colonial subject, who are, thus, doubly colonized by imperial/patriarchal power. (Petersen, Rutherford, 66)

Cette théorie met en évidence les insuffisances liées au long processus de décolonisation pendant lequel la nouvelle gouvernance a fait de la femme, pour des motifs idéologiques, le symbole de la tradition et par extension, la détentrice du pouvoir domestique. Si le colonialisme a inscrit la femme à un rang inférieur, le post-colonialisme a entretenu la stratégie d'infériorisation en la fixant à l'écart du pouvoir. Ainsi l'image de la femme a été façonnée afin de mettre en valeur un passé colonial glorieux « arrangé » en adéquation avec les schémas de la nouvelle identité nationale. Comme le démontre Partha Chatterjee, le schéma nationaliste a renforcé les divisions entre hommes et femmes, inscrivant l'homme

dans la sphère matérielle et la femme dans la sphère spirituelle : « The world is the external, the domain of the material ; the home represents one's inner spiritual self, one's true identity … It is also typically the domain of the male. The home in its essence must remain unaffected by the profane activities of the material world – and woman is its representative. » (Chatterjee 1989, 624)

Le projet d'une identité nationale a donc été érigé autour de la femme et de l'importance des traditions. Elle incarne le sacré tout en étant tenue à l'écart des sphères publiques décisionnelles par un pouvoir qui a parfaitement intégré les valeurs d'exclusion imposées par le colonialisme. L'état indien a élaboré un système dans lequel il entretient avec la femme un rapport de propriété où d'identité « naturelle » nationale. Partha Chatterjee affirme que le paradigme de l'identité nationale est basé sur un principe de division :

> Applying the inner/outer distinction to the matter of concrete day-to-day living separates the social space into *ghar* and *bâhir*, the home and the world. The world is external, the domain of the material; the home represents one's inner spiritual self, one's true identity. […] The home in its essence must remain unaffected by the profane activities of the material world – and women is its representation. And so one gets an identification of social roles by gender to correspond with the separation of the social space into *gahr* and *bâhir*. (Chatterjee, 1989, 120)

Cette fusion volontaire entre existence et essence alimente constamment le discours idéologique de la dépréciation. La femme[95] ne peut qu'exprimer que ce qu'on attend d'elle, elle n'est donc pas en mesure d'habiter la langue. Habiter la langue devient donc un acte déterminant qui consiste à mettre à l'épreuve la rhétorique de l'enfermement. Il s'agit également de sortir d'une certaine dialectique de la langue imposée afin de ne plus parler la langue de l'autre. Afin de sortir ses protagonistes de « l'oppression linguistique » (Derrida 44) qui les habite.

Nair choisit délibérément l'acte de « déterritorialisation » (Deleuze, Guattari, 1972, 162) pour entamer le processus de décolonisation de la pensée de ses héroïnes. Nous entendons par déterritorialisation, le fait d'abandonner l'espace domestique afin d'occuper un

[95] Nous faisons ici le lien entre le statut d'enfermement de la femme et les sphères d'exclusion sociales dans lesquels elle ne peut s'exprimer

espace tiers permettant de se détacher d'un corps réprimant dans le but d'actualiser et de subvertir les discours dominants en construisant un corps nouveau. L'auteur décide d'un déplacement où les codes linguistiques subiront une transformation. Il est donc nécessaire d'habiter un contexte autre, un espace nouveau pour que la pensée puisse être actualisée. Dès lors, Akhila commence à aborder des sujets considérés comme tabou : « Pourquoi seuls les hommes refusent-ils le changement ? Pourquoi le combattons-nous ? (cpd 229) ». Les interrogations de l'héroïne ouvrent la porte sur une remise en cause des fondements du patriarcat. Si le nouveau patriarcat national s'est efforcé de fixer les valeurs de la tradition autour de la femme afin de la rendre inaccessible aux « dérives » occidentales. Par mesures idéologiques elles ont été tenues à l'écart du « material world » et « fixées » dans le « spiritual world » comme le rappelle Chatterjee : « The national discourse […] is a discourse about women ; women do not speak here. It is a discourse which assigns to women a place, a sign, an objectified value ; women here are not subjects with a will and a consciousness. (Chatterjee, 1989, 622)

### 2.2.2 Le chronotope de la route : décoloniser le train de la pensée

La philosophe Luste Boulbina Seloua affirme qu' « une pensée décolonisée est une pensée déterritorialisée », (Boulbina, 8). Comme le rappelle Gilles Deleuze : « se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis » (Deleuze, Guattari, 1972 162). Dans son désir de décolonisation de la pensée, Nair prend le parti de réunir plusieurs protagonistes affectés par des actes langagiers qui sanctionnent. En constituant un groupe de parole, l'auteur va instituer une relationnelle de la narration qui libère l'expression des différences de point de vue, semant ainsi le doute quant à la légitimité des normes véhiculées par les transmissions intergénérationnelles. En effet, dans cet espace déterritorialisé, le groupe dessine une route sur un chemin non balisé, il expérimente un voyage où l'imprévu oriente la pensée. Cet imprévu est favorable à une expression spontanée, à un affranchissement du temps et de l'espace. Cet affranchissement rompt toutes les hiérarchies et forme une dynamique spontanée conceptualisée par Mikhail Bakhtine sous le nom de chronotope :

Là peuvent se rencontrer par hasard des gens normalement séparés par une hiérarchie

> sociale, ou par l'espace, et peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter ou s'emmêler diverses destinées. […] En ce point se nouent et s'accomplissent les événements. Il semble qu'ici le temps se déverse dans l'espace et y coule ( en formant des chemins), d'où une si riche métaphorisation du chemin et de la route : « le chemin de la vie », « prendre une nouvelle route » (Bakthine, 1978 385)

Les protagonistes peuvent ainsi sonder les lieux de la mémoire et les transposer dans une unité spatio-temporelle qui abolit les frontières qui ont fixé l'ossature de leur pensée formatée. Le compartiment va transporter et libérer des voix, des récits, des désirs, des frustrations, des manques qui vont être confrontés au vécu de chacun des protagonistes. C'est dans cette circularité où se mêlent le présent des souvenirs que la parole va faire sens. L'ensemble des éléments (temps, espace) qui contribuaient à l'enfermement des subalternes va être soustrait de ses fonctions assujettissantes. La matrice se fond en chronotope, lieu déstructurant où temps, espace, sujet, histoire se condensent en une unité de vie. Le concept Bakhtinien de chronotope apparaît ici comme un catalyseur puisqu'il permet de faire ressurgir nombre de blessures, d'exprimer des non-dits, d'interroger les normes mais également de constater qu'au delà des traumatismes qui ressortent des vécus, il existe entre ces femmes une réelle volonté d'affirmer leur présence au monde. Mikhail Bakhtine donne plusieurs définitions du chronotope selon le déroulement du récit littéraire, nous retiendrons notamment celle-ci qui résume l'orientation choisie par Nair : « Là se nouent les intrigues et ont lieu souvent les ruptures, enfin, (et c'est très important), là s'échangent des dialogues chargés d'un sens tout particulier dans le roman, là se révèlent les caractères, les « idées » et les « passions » des personnages. (Bakhtine, 387) Nair fait du compartiment pour dames, un lieu de déterritorialisation, un chronotope qui décolonise la pensée, un espace de désaliénation, une matrice féconde où les langues se délient , ou les corps reprennent vie, là où les identités commencent à se reconstruire.

### 2.2.3 La polyphonie de Bakhtine ou la résistance solidaire

Dans le groupe de parole mis ens cène par Nair, un décloisonnement progressif va prendre forme. La légitimité du discours hégémonique va être interrogée par un corps aux identités multiples. D'un point de vue narratif, Nair fait le choix de la polyphonie afin d'initier un discours solidaire destiné à déstabiliser des comportements considérés comme légitimes.

Pour Pierre Bourdieu : « le pouvoir ne s'exerce qu'avec la collaboration de ceux qui le subissent parce qu'ils contribuent à le construire comme tel. » (Bourdieu, 1977 204) On pourrait donc en déduire que selon Bourdieu, la légitimité est « l'effet spécifique de la violence symbolique – et par là le premier contributeur à la reproduction d'un ordre de domination »[96]. Le vécu des souffrances, les doutes, les désirs, les remords et les erreurs vont se faire narration. D'un point de vue étymologique, le mot polyphonie est dérivé du mot grec poluphônia qui signifie : « multiplicité de voix ou de sons ». Bakhtine en a fait un concept qui est utilisé dans notre thèse pour d'observer l'agencement des voix autonomes et non hiérarchisées qui contribuent à la libération de la parole.

> Toute causerie est chargée de transmissions et d'interprétations des paroles d'autrui. On y trouve à tout instant une « citation », une « référence » à ce qu'a dit telle personne, à ce qu'on dit, à ce que « chacun dit », aux paroles de l'interlocuteur, à nos propres paroles antérieures, à un journal, une résolution, un document, un livre... (...) parmi toutes les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui. (Bakhtine, 158)

La polyphonie bakhtinienne devient dans notre contexte un outil narratif qui participe à la construction d'un microcosme permettant l'actualisation de la pensée. Le compartiment, espace de résonance se prête parfaitement à la mise en place d'échos [97]dialogiques qui favorisent la pluralité des points de vue. En construisant un jeu d'influences réciproques, l'auteur ouvre la porte à de nouvelles voix, elle crée un espace dialogique qui se place en rupture avec le discours national. De fait, dialogisme et discours constituent dans notre étude deux aspects communicatifs porteurs de sens bien contrastés qui déterminent deux sphères distinctes. Chez Nair, le dialogisme est en relation étroite avec la polyphonie, ce qui signifie que la pluralité des voix n'est pas la manifestation de sujets isolés, bien au contraire le processus dialogique permet de tisser des liens entre les voix et engendre une interaction qui apporte une certaine épaisseur à la revendication. Dialogisme et polyphonie permettent d'associer sujets et voix, ils génèrent un espace inter-relationnel dans lequel s'exprime la multiplicité des consciences retrouvées. Le dialogisme polyphonique participe ainsi à la

---

[96] Lenoir, Remi. *Pouvoir symbolique et symbolique du pouvoir* In : *La légitimité implicite* [en ligne]. Paris-Rome : Éditions de la Sorbonne, 2015

[97] Selon Bakhtine le dialogisme est « l'interaction verbale, [qui] constitue (…) la réalité fondamentale de la langue » (Bakhtine, 136)

reconstruction physique, psychique et sociale de l'individu. Dans cet ensemble narratif, les voix se répondent, nourrissent la pensée de l'héroïne et alimentent un microcosme idéologique qui se démarque des discours rigides de l'enfermement. Dans notre contexte, le dialogisme s'oppose au discours qui lui participe davantage à la rhétorique de l'exclusion et de la catégorisation. Il forme un arrière plan (background) culturel et idéologique dense qui affecte le sujet en le déterminant dans des lieux qui constituent son identité. Il se caractérise également comme un outil de propagande qui n'est pas conçu pour être discuté. Dans le roman, le discours apparaît régulièrement sous la forme d'injonctions à se fondre dans le moule national. De fait, son imposition suscite parfois chez les protagonistes une certaine réticence à contester les normes en vigueur. Par l'intermédiaire de son groupe solidaire, Nair va détourner le principe de fonctionnement du discours dominant en croisant les expériences de vie des personnages. Ce mode opératoire fait ressurgir des voix qui s'élèveront contre les discours qui résonnent encore dans la vie des protagonistes. C'est ainsi que Janaki, femme d'âge mûr, mariée depuis quarante ans porte un regard rétrospectif lucide sur son existence : « Je suis une femme dont on s'est toujours occupé. D'abord mon père et mes frères, puis mon mari. Et quand mon mari ne sera plus là, il y aura mon fils. Qui attend de prendre la relève de son père. […] Nos hommes nous traitent comme des princesses. Et à cause de cela, nous méprisons les femmes fortes qui arrivent à se débrouiller seules. » (cpd 33, 34) Les propos tenus par Janaki soulignent la présence de deux grandes traditions profondément ancrées dans son énoncé. Tout d'abord, le principe de parenté qui rend la femme dépendante du mari puis du fils, héritage des lois de Manu[98]. Ensuite, l'influence non négligeable du Ramayana dans lequel la figure de la déesse Sita ne cesse de normaliser la conduite de la femme.

> Les femmes comme moi finissent par devenir fragiles.[...] Peut-être à cause de mon éducation, peut-être à cause de tout ce que l'on m'a inculqué, j'ai cru que le devoir d'une femme était de se marier. D'être une bonne épouse et une bonne mère. J'ai cru en ce cliché usé qui veut que la femme soit reine de son foyer. J'ai travaillé très dur pour préserver ce royaume. Puis, tout à coup, du jour au lendemain, cela n'a plus eu d'importance. Ma maison avait cessé de m'intéresser.[...] Je crois que j'étais fatigué d'être cette créature fragile. (cpd 34)

Les propos tenus par Janaki témoignent d'une part d'un habitus qui ont fondé les agissements

[98] Voir lexique

conscients et inconscient, d'autre part, son comportement correspond à un ensemble plus globalisant représentatif de la normalisation des pratiques quotidiennes. Pour Pierre Bourdieu, ces pratiques collectives renvoient à une routine imposée par l'histoire :

> Les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des habitus, systèmes de dispositions durables et transposables […]. Produit de l'histoire, l'habitus produit des pratiques, individuelles et collectives, donc de l'histoire, conformément aux schèmes engendrés par l'histoire; il assure la présence active des expériences passées qui, déposées en chaque organisme sous la forme de schèmes de perception, de pensée et d'action, tendent, plus sûrement que toutes les règles formelles et toutes les normes explicites, à garantir la conformité des pratiques et leur constance à travers le temps. (Bourdieu, 1980 88)

Lorsque Janaki énonce « J'ai cru que …. », ses propos revêtent une triple signification. Ils révèlent tout d'abord que l'existence de la protagoniste a durablement été modelée pour « garantir la conformité des pratiques », pour reprendre Bourdieu (Bourdieu, 1980, 89). Cela indique également que Janaki est redevenue un sujet parlant autonome. En effet, « J'ai cru que [99] » est la manifestation d'un point de vue personnel. Le changement qui s'opère dans l'attitude de Janaki apparaît dans son énoncé à la première personne, ce qui est le signe d'une rupture avec la pensée unifiée d'un système socio-culturel solidement codifié. Janaki se réapproprie ainsi le langage et refoule ses sentiments d'impuissance. Enfin, ses propos soulignent que tout système de pensée, même durablement installé, n'est pas irréversible. Il y a donc dans la routine de l'habitus une dimension sous-jacente d'exercice du pouvoir entre deux entités, celle qui fixe le cadre des agissements et celle qui les reçoit et les applique. L'ensemble crée un système de fonctionnement plus ou moins homogène dans lequel demeurent toutefois des tensions. Les tensions sont, pour Michel Foucault, inhérentes aux systèmes de pouvoir, «là où il y a pouvoir, il y a résistance » (Foucault, 1976 : 125) affirme-t-il. Dans sa théorie du pouvoir, Foucault met en évidence « la multiplicité des rapports de force » qui renforce le caractère fluctuant du pouvoir. « Par pouvoir, il me semble qu'il faut comprendre d'abord la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s'exercent, et sont constitutifs de leur organisation ; le jeu qui par voie de luttes et d'affrontements incessants les

[99] Le langage est ainsi organisé qu'il permet à chaque locuteur de s'approprier la langue entière en se désignant comme *je*. Emile Benveniste « De la subjectivité dans le langage », dans *Problèmes de linguistique générale*, I. Paris : Gallimard, P. 262

transforme, les renforce, les inverse. » (Foucault, 1976, 122).

Si on applique une lecture post-coloniale à la définition de Foucault, il ressort d'une part, que tout pouvoir est réversible et que d'autre part, si le sujet dominé tend à reproduire les effets de la soumission, il est également en mesure de les altérer. Ainsi se met en place un mécanisme complexe de résistance entre le sujet et le pouvoir. Dans notre discussion, le pouvoir doit être compris principalement au sens étymologique du terme, c'est à dire « avoir la capacité de ». Cette précision autorise une analyse orientée sur les champs d'actions des protagonistes  et notamment sur leurs capacités à s'exprimer, ce qui se démarque d'une approche purement dichotomique de type dominant dominé débouchant souvent sur le conflit. Il ne s'agit donc pas d'agir au détriment des intérêts de l'autre, mais davantage de reprendre possession de ses propres capacités et de les exprimer. C'est pourquoi la construction narrative de Nair interroge les comportements, les habitudes langagières qui ont normalisé la vie des protagonistes. En leur donnant la parole, l'auteur multiplie les points de vue afin de sortir les protagonistes de leur habitus d'enfermement tout en portant un regard critique sur leurs hésitations à reprendre le contrôle de leur vie. La mise en commun des énonciations intervient donc comme un catalyseur permettant à chacun de s'enhardir et d'analyser avec pertinence ses faiblesses ainsi que celles de la société. Ainsi, Margareth Shanti, personnage cultivé n'hésite pas à déclarer : « […] je dis qu'une femme n'a pas besoin d'homme. C'est un mythe que les hommes ont essayé de faire passer pour la réalité ». (cpd, 115). L'auteur intervient à son tour en tant que narratrice omnisciente pour « corroder » le mythe de la femme fragile en sondant la relation passée de Amma et Appa : «  […] Amma aimait à perpétuer ce mythe d'un époux despote qui se mettait en colère et que seule une totale dévotion réussissait à apaiser. Contrairement aux autres hommes du voisinage qui se laissaient mener par le bout du nez par leur femme. (cpd 21)

Nair rappelle ainsi le poids de la tradition dans la transmission des savoirs intergénérationnels et notamment le rôle conséquent joué par la mère dans leur maintien. En libérant la parole, Nair contribue à la « dé-patriarcalisation des savoirs[100] », elle libère des points de vue qui déstabilisent les acquis et les croyances des protagonistes :

[100] Terme utilisé par Sandra Moran, féministe activiste du Guatemala http://www.ffq.qc.ca/2015/06/decolonisation-des-savoirs-la-mmf-a-lassemblee

> Akhila réalisa soudain que c'était en racontant leur vie que toutes ces femmes, Janaki, Sheela et même Margaret qui s'enorgueillissait de son indépendance, tentaient de lui donner un sens. Et moi qui croyait être la seule à essayer de définir les contours de mon existence ! Elles ont toutes autant que moi besoin de justifier leurs échecs. C'est en explorant la texture de la vie des autres, en cherchant des ressemblances, susceptibles de connecter nos vies entre elles, que nous essayons de nous libérer d'un sentiment de culpabilité à l'égard de ce que nous sommes et de ce que nous sommes devenues. (cpd 160)

Le « nous » fédérateur employé par l'auteur narratrice insiste sur la nécessité de se défaire du tressage idéologique qui noue les femmes entre elles. C'est aussi le signe d'une mobilisation nécessaire entre les subalternes. En liant son existence à celles des autres protagonistes, Akhila étend progressivement l'horizon de ses savoirs, elle élargit son socle de connaissance afin d'enrichir son champ de réflexion. Akhila se désolidarise progressivement d'un système de pensée qui pénalise et victimise. La solidarité narrative mise en place par Nair est un appel à la mobilisation afin de se libérer du sentiment de culpabilité qui prédomine dans la vie des héroïnes. Il y a donc dans les procédés de construction de réparation de l'être chez Nair un éventail de stratégies de résistance qui offre la possibilité à chaque protagoniste, de se replacer au centre de l'histoire, d'écrire son histoire et de se mettre en rupture avec le destin attendu. En s'attribuant la fonction de narratrice, la voix de l'auteur se place en corrélation avec celle de l'héroïne, elle établit ainsi un pont qui consolide le principe de solidarité. C'est dans cette perspective que l'auteur fait également ressurgir des voix du passé qui vont à leur tour interroger les normes et la légitimité de leur existence. C'est ainsi qu'apparaît le personnage de Katherine Weber dont l'acoustique du patronyme présuppose des origines étrangères au sous-continent et dont les principes de vie contrastent avec ceux d'Akhila. Ces amies, autrefois proches, représentent les deux faces d'une même pièce. Il y a en effet, celle qu'on voit et qu'on remarque, Katherine Weber, pétillante, confiante, aux mœurs très occidentalisées, et celle qu'on ne remarque pas et qui fait ce qu'on attend d'elle, Akhila, « une créature silencieuse sans vie ni allant. » (cpd 322). Ce personnage singulier qu'est Katherine Weber, est introduit afin de déstabiliser les principes de vie très conventionnels d'Akhila. Lors d'une conférence[101] sur l'écriture, Anita Nair évoque l'importance de sortir des conventions,

[101] living and experimenting with stories: Anita Nair https://www.youtube.com/watch?v=VfNBiojX9C0at TEDxSairam

notamment dans l'écriture : « The moment you start being conventional it means that you start being safe. And the moment you're being safe means you're doing nothing to explore the possibilities within yourself and to take that possibilities and do something to change the world around you. »

La déclaration de l'auteur oppose deux types de comportements, celui de la fixité et celui de l'audace, de la mobilité. En confrontant ces deux sphères, elle souligne que la mission de l'écrivain s'inscrit dans la prise de risque, dans la prise d'initiative afin de bousculer des principes de vie qui assujettissent. Elle prépare donc pour le personnage de Katherine Weber un terrain discursif qui sera délibérément non conventionnel. Il y a entre Akhila et Katherine Weber deux pratiques vocales distinctes marquées par une volonté commune de rompre avec les pratiques sociales dominantes. D'un côté, la voix d' Akhila se caractérise par le doute et par des prises de position peu tranchées, d'autre autre côté, la voix De Katherine Weber est sereine, elle ne souffre d'aucune hésitation et interroge sans détour l'ordre des choses : » (choquée) Mais comment peut-on épouser son oncle ? C'est un inceste ! S'écria-t'elle, bouche bée. […] Je ne comprends pas ta religion ! s'exclama Katherine en secouant la tête. Manger un œuf est un péché, mais vous ne voyez pas de mal à épouser votre oncle ! (cpd 25)

Cependant Katherine n'est pas pour autant l'anti-thèse d'Akhila, elle représente plutôt la réponse réconfortante aux milles mots/maux qui empoisonnent la vie de l'héroïne. Métaphoriquement, elle est la « semence » qui poussera Akhila à sortir de sa zone de confort :

> C'est Katherine Weber qui introduisit l'œuf dans la vie d'Akhila » (cpd 104). […] C'était la première fois qu'Akhila voyait un œuf d'aussi près. […] Akhila ressentit une envie pressante de savoir et, avant même de pouvoir se retenir, elle laissa échapper : « Est-ce-que je peux goûter ? » Surprise, Katherine resta bouche bée avant de répondre : « Bien sûr ! Tiens, prends-le […]. » (cpd 107)

Si la scène du partage de l'œuf peut sembler anodine, elle cache toutefois une symbolique particulièrement forte aux yeux de l'auteur :

She (Akhila) grew up thinking conventions were the way to be, […] she has to go

> beyond what she knew and what she has been told, […] she needs to find her own way of doing things. Akhila is a brahmin woman and a strict vegetarian who suddenly develops a great fondness for eggs. I am somebody who is carnivorous by nature, and for me to put aside what was regular in my diet and to discover what does it mean for somebody to discover a new food item is something i had to rediscover from myself. […] Akhila is one part of me that comes into the writing.[102]

Nair pousse ses héroïnes à tenter des expériences de vie nouvelles afin de mettre à l'épreuve la « parole autoritaire » qui par son caractère persuasif dissout les maigres tentatives de transgression des protagonistes. « Ton égoïste famille ne réalise-t-elle pas que tu mérites d'être heureuse à ton tour ? […] Akhi, tu es éduquée, tu as un emploi. Vis ta vie ! […] De quoi as tu peur, de ce que vont penser les gens ? Akhi demande à ta sœur et à sa famille de partir de chez toi. C'est la première chose à faire. » (cpd 326)

Ces propos tenus par Karpagam, personnage haut en couleurs deviennent des armes dont les cibles visent les principaux foyers où demeurent la parole autoritaire asservissante. Elle s'attaque aux idéologies conservatrices qui se nichent dans les valeurs traditionnelles liées à la famille. Sa rhétorique fait voler en éclats les « servitudes » qui maintiennent la femme sous l'autorité du père, des frères ou de la belle famille. Ses déclarations mettent à mal des institutions « sacrées » telles que le mariage tout en abordant ouvertement des sujets tabous tels que le divorce ou la place des veuves.

> Construits-toi une vie où tes besoins ont la priorité. Envoie balader ta famille. […] Je vis seule. Cela fait des années maintenant. Ma fille qui a vingt-trois ans en fait de même. Nous sommes fortes, Akhi. Nous sommes fortes à condition de le vouloir. […] Je me moque de ce que peut penser ma famille, ou quiconque d'ailleurs. Je suis comme je suis. Et j'ai autant le droit que les autres de vivre à ma guise. (cpd 327)

La rhétorique de Karpagam permet de replacer les problématiques de la femme au centre du débat idéologique. Un tel déplacement permet de sortir les subalternes du statut de victime et de les inscrire en tant que sujet agissant. Cette volonté de mobilité se retrouve dans le champ lexical de la protagoniste, profondément marqué par l'action et l'engagement individuel. Elle exprime ainsi sa volonté d'affirmer sa présence au monde et de se rendre « visible ». Les

---

[102] Anita Nair - Writing Fiction – TEDxCharminar - youtube.com/watch?v=bHOw8d-fN9A

propos tenus par Karpagam vont à contre courant des idéologies dominantes, elle est résolument agressive et transgressive. Son expérience de vie lui construit un nouveau socle de valeurs qu'elle n'hésite pas à reconduire pour le bénéfice de sa fille, « Je vis seule. […] Ma fille qui a vingt-trois ans en fait de même. Nous sommes fortes, Akhi. » En affirmant son nouveau mode de vie, Karpagam fait apparaître au grand jour des variations à la norme et les impose comme référent pour Akhila. La famille monoparentale apparaît ici comme un choix, une décision tranchée destinée à s'éloigner des tiraillements générés par l'imposante famille étendue traditionnelle. Cette recomposition familiale permet d'une part, d'élargir l'horizon des possibles pour les protagonistes, et d'autre part, de détacher l'héroïne de son sentiment de culpabilité en décentrant son existence de l'emprise familiale. L'écriture de Nair reflète cette volonté de s'affranchir de certaines pratiques contribuant à l'enfermement. Par un jeu subtile de croisements de voix dans la narration, elle insère de multiples déclarations rappelant la rigidité de fonctionnement des structures sociales tout en opérant des glissements qui ouvrent la voix à la transgression. Parfois neutre, souvent engagée, l'auteur démontre à travers Karpagam que dire signifie agir, et que dans la relation intersubjective, l'armée de mots qui épaule Karpagam appelle à l'action. Le langage a donc un caractère performatif qui se vérifie dans les propos acerbes tenus par Karpagam. Ses déclarations font mouche et suscitent une action/réaction tant chez l'héroïne que chez le lecteur. Le panel de thématique qu'elle aborde est large, elle dresse ainsi une « cartographie » précise des « foyers » qui nécessitent d'être actualisés.

> J'étais mariée dit Karpagam, en regardant Akhila dans les yeux. Mon mari est mort il y a quelques années de cela. […] Je sais ce que tu te dis. Tu te demandes comment cela se fait que je porte encore le kumkum[103] et ces vêtements de couleur vive. Tu préférerais que je m'habille de blanc et que je ressemble à un cadavre ambulant, prête pour le bûcher funéraire ? Non, bien sûr que non, murmura Akhila. Mais qu'en dit ta famille ?(cpd 235)

L'invective adressée Karpagam aux partisans de la tradition immuable est manifeste d'un courant de pensée « nouveau » qui aborde sans détour les fléaux qui touchent les subalternes. Pourtant le contraste qui unit les deux protagonistes est saisissant, il souligne l'écart entre agir et prendre conscience. C'est pourquoi Karpagam demeure un personnage hors norme, figure

[103] Le kumkum appelé aussi tilak, tika ou binda est une marque rouge portée sur le front par la femme mariée.

de la déviance. La position rebelle de la protagoniste invite également à reconsidérer la légitimité de certains aspects de la tradition : « De mon point de vue, il est naturel qu'une femme veuille paraître féminine. Et cela n'a rien à voir avec le fait que son mari soit vivant ou mort. Qui a décidé de ces lois ? Un homme qui ne supportait pas l'idée que s'il mourait, sa femme continuerait de plaire à d'autres hommes.» (cpd 236)

Les revendications posent clairement la question de la légitimité de certaines pratiques et interrogent certains comportements érigés en mythe par l'imposition du célèbre Manusmrti [104]. Si dans les représentations collectives, les pratiques ancestrales ont fixé le statut de la femme dans un passé très reculé, les propos de Karpagam déverrouillent les freins de l'histoire et balaient en quelques instants plusieurs siècles d'asservissement. Son point de vue rejette les constructions culturelles et idéologiques imposées à la femme, comme l'explique Françoise Héritier : « La culture a ainsi fait subir aux femmes des handicaps beaucoup plus graves que ceux que la nature seule leur aurait apportés. L'idée prévaut sur le fait biologique, et c'est vrai également pour l'identité sexuée. » (Héritier, 10)

Il y a donc une confrontation entre la rupture et la censure, entre la revendication et le maintien d'un régime autoritaire. La zone de tension qui se dresse dans ses affrontements idéologiques souligne les effets néfastes des principes d'enfermement. En transposant à notre contexte les théories élaborées par Michel Foucault dans *Surveiller et punir* au sujet des instances d'emprisonnement, il en ressort que ces espaces se caractérisent par un pouvoir fort qui tend à uniformiser le sujet :En la position centrale qu'elle[105] occupe, elle n'est pas seule mais liée à toute une série d'autres dispositifs « carcéraux » destinés à soulager, à guérir, à secourir, mais qui tendent tout comme elle à exercer un pouvoir de normalisation. (360)

Ce qui permet d'inscrire le personnage de Karpagam comme avatar explicatif de la pensée de Foucault c'est sa capacité à dénoncer la multitude de dispositifs institutionnels qui exercent un pouvoir normalisant et assujettissant. En d'autres termes, les propos tenus par ce personnage « dissident » soulignent la position abusive de ces instances qui ne cessent de réguler et d'influencer l'ensemble du corps social. Cependant l'opiniâtreté des propos tenus

---

[104] Voire lexique

[105] Le pronom renvoie dans le contexte à la prison

par Karpagam montre également que l'oppression occupe une grande partie de son discours. En effet, sa rhétorique est marquée par une certaine véhémence, ce qui laisse à penser que Karpagam a dû mener un combat âpre et de longue haleine afin de pouvoir se libérer d'un statut de victime qui nie toute capacité à agir. Ainsi, la différence majeure qui existe entre les voix du compartiment pour dame et celles qui surgissent du passé d'Akhila se trouve dans la façon d'exprimer son bilan de vie. Si Janaki, Margaret et les autres protagonistes du compartiment tiennent des propos certes encourageants, leurs témoignages restent néanmoins entachés d'une part d'hésitation. Bakhtine disait : « [...] parmi toutes les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui. » (Bakhtine, 1978, 158). Cette citation met en évidence le pouvoir d'influence exercé par les discours dominants sur les paroles des subalternes, il est donc nécessaire pour aboutir à la libération totale de la parole d'être souverain de sa pensée afin que chaque individu s'approprie son propre discours.

## Chapitre 3 : L'agentivité narrative, ré-écrire pour exister

Ce chapitre aborde quatre récits construits autour du concept d'agentivité. Il analyse le parcours des héroïnes du *Compartiment pour dames* et souligne leur capacité à subvertir le pouvoir patriarcal afin de s'approprier un pouvoir de décision autonome. Par la suite, nous porterons notre regard sur Deepa Mehta qui inscrit ses héroïnes dans la voie de la contestation, soit une autre forme subversive de reprise du pouvoir. En effet, ces dernières se montrent particulièrement critiques envers certains discours hégémoniques qui maintiennent les femmes à la marge des espaces décisionnels et n'hésitent pas à renverser certaines valeurs patriarcales.

Le concept d'agentivité (ou agency en anglais) est devenu un concept majeur des études contemporaines liées au genre. Il permet d'illustrer la capacité du sujet à agir et à faire des choix. Il constitue également depuis son appropriation par les mouvements féministes, et notamment au Canada, une idéologie de résistance au patriarcat. Notre approche portera une attention particulière à l'individu et aux différentes manifestations de l'agir qui lui sont associées. Qu'elle soit psychique, physique ou verbale, chaque manifestation marque par sa présence un engagement fort dont la finalité est de réconcilier l'être dans sa totalité. L'agentivité narrative, qu'elle soit romanesque ou cinématographique occupe une place fondamentale dans la construction de la subjectivité. Elle se déploie dans l'ensemble des récits sous la forme d'un puissant contrepoids nécessaire pour s'opposer aux idéologies dominantes afin d'abolir les limites de l'existence sociale fixées par la tradition ou les institutions. Le concept d'agentivité sera analysé comme le désir d'insuffler à la norme de nouveaux paradigmes synonymes d'avancées dans un tissu social peu enclin à accepter un partage du pouvoir. Initialement, ce concept était étudié à travers la notion d'agent dans les travaux de linguistique et de sémantique. Par la suite son utilisation a été étendue à d'autres domaines tels que l'anthropologie, la sociologie ou la neuropsychologie. Noémie Marignier rappelle qu'initialement ce concept appartenait au domaine de l'anthropologie linguistique, l'agentivité était utilisé pour : « étudier les différents degrés de capacité d'action, de subjectivité ou d'autonomie conférés aux entités animales, humaines ou surnaturelles dans les pratiques langagières. Il s'agit par exemple d'étudier l'attribution du rôle sémantique d'agent au sein des pratiques langagières pour comprendre comment le langage structure la vie sociale. »

(Marignier, 41)

Cette définition de Marignier souligne le lien étroit entre les pratiques langagières et les pratiques sociales. Toutefois cette approche porte essentiellement sur la structure de la langue et son aspect sémantique. Pour sa part, Alessandro Duranti portera le concept d'agentivité sur une échelle beaucoup plus large et analysera les pouvoirs d'influences qui se dessinent des structures sociales : « Agency is here understood as the property of those entities that have some degree of control over their own behavior, whose actions in the world affect other entities (and sometimes their own), and whose actions are the object of evaluation. » (Duranti, 451)

L'évolution du terme et son introduction en sociologie sera également abordée par Pierre Bourdieu qui analysera la capacité à agir en dehors de l'approche linguistique structuraliste. Son positionnement va mettre en évidence l'interaction entre les structures sociales et les individus. Bourdieu a démontré à travers le concept d'habitus[106] notamment, que les pratiques sociales avaient pour effet de réduire la capacité à agir des individus. Bourdieu affirme : « les structures mentales sont des structures sociales intériorisées » (Bourdieu, 1980 474). De son côté, Michel Foucault va démontrer que les systèmes institutionnels exercent également un contrôle souvent répressif sur chaque individu (Foucault, 32). Toutefois, Foucault a montré que le pouvoir n'est jamais irréversible, ce qui laisse la porte ouverte à un principe de renégociation de pouvoir. Si ces deux sociologues ont consacré une grande partie de leurs recherches aux rapports de pouvoirs issus des structures sociales et la difficulté à se réapproprier la faculté d'agir, Judith Butler va ouvrir une nouvelle voie en recentrant son analyse sur la capacité du sujet à agir plutôt que sur l'imposition issue des structures sociales. « For feminist theory, the development of a language that fully or adequate represents women has seemed necessary to foster the political visibility of women. This has seemed obviously important considering the pervasive cultural condition in which women's lives were either misrepresented or not represented at all. (Butler, 4) Ce point de vue de Judith Butler s'inscrit dans un mouvement global qui depuis le milieu des années 1980, a

[106] Nous considérons ici par l'habitus les pratiques sociales ou culturelles qui contribuent à l'enfermement du sujet en l'amenant à reproduire des comportements.

permis à de nombreux auteures de recentrer leurs récits afin de donner davantage de visibilité à leurs héroïnes. Butler précise : « c'est-à-dire le fait qu'en tant que sujet, je suis constitu.é.e par des rapports de pouvoirs dont je dépends mais sur lesquels j'ai la possibilité, parfois mince, d'agir » (Butler, 2004, 15) Elle affirme que l'intentionnalité de la conscience précède la construction de la subjectivité, ce qui permet d'établir un lien entre le psychisme et la construction de l'individu. Jessica Borroto clarifie les propos de Butler ainsi : « Cette conscience, opération du pouvoir qui devient psychique, consiste en une sorte de début de retournement, qui établit le sujet comme réfléchissant et réflexif » (Borotto, 10) Fort de ses arguments, Butler poussera sa démonstration en intégrant le genre dans les études sur l'agentivité. « Masculine and feminine roles are not biologically fixed but socially constructed » (Butler, 2015). Cette célèbre affirmation ouvrira un large débat dans le domaine de la recherche ainsi que dans la société civile et réaffirmera la position de certains mouvements féministes pour qui l'agentivité sera associée à la notion de résistance afin de contredire des institutions dont les discours restreignent la place des femmes dans l'espace social. Récemment, Michela Romagnoli a réaffirmé l'importance du concept d'agentivité qui se manifeste sous de nombreuses formes :

> Dans le cadre des études de genre et plus spécifiquement dans les études féministes, l'*agency* est à la base de la pensée féministe. On peut parler par conséquent de *women's agency*, c'est-à-dire de la capacité des femmes de s'imposer dans la société par le biais de leurs décisions et leurs choix à travers des gestes quotidiens, de prendre le contrôle de leur vie et de contribuer à développer la société dans laquelle elles vivent. (Romagnoli, 145)

Toutefois, Florence Allard-Poesi élargit l'oeuvre de Butler à un travail qui va bien au delà de la question du genre : « Si l'œuvre de Judith Butler est souvent rabattue aux seules questions du genre et des minorités sexuelles, ses contributions relèvent d'un projet théorique et politique plus large : interroger les normes et discours qui se donnent à nous, en révéler et en subvertir les limites. (Allard-Poesi,422)

Cette précision apportée par Allard-Poesi et Isabelle Huault invite à se positionner au

delà d'une problématique de genre et à analyser les capacités qu'offre le concept d'agentivité dans un ensemble qui vise à l'amélioration du fonctionnement des institutions et notamment dans le rôle de l'appareil institutionnel et à sa capacité à « construire » des acteurs sociaux sur un plan égalitaire. Dans les domaines romanesques et cinématographiques, avoir la possibilité de faire des choix est au cœur des préoccupations des écrivaines, réalisatrices et de leurs personnages. Ce chapitre propose plusieurs déclinaisons du concept d'agentivité qui d'un point de vue féminin et activiste se rapproche des notions de résistance et d'affirmation de soi. Parmi les nombreuses questions soulevées par les auteures, Deepa Mehta et Anita Nair interrogent par le biais de leurs personnages la légitimité de certains discours hégémoniques et certaines pratiques culturelles. Ces questionnements seront abordées sous différents angles :

1 contestation et rejet de la tradition,
2 repossession du corps,
3 déconstruction de l'idéal féminin.

> Agency refers to the ability to act or perform an action. In contemporary theory, it hinges on the question of whether individuals can freely and autonomously initiate action, or whether the things they do are in some sense determined by the ways in which their identity has been constructed. Agency is particularly important in post-colonial theory because it refers to the ability of post-colonial subjects to initiate action in engaging or resisting imperial power. (Ashcroft 6)

Ashcroft, Tiffin et Griffiths par leur définition, établissent un lien entre le statut de dominé et l'impérialisme lié à l'histoire coloniale et post-coloniale. L'une des conséquences commune de cette période mouvementée est la prise de position de certains auteurs, intellectuels qui ont décidé de se réapproprier l'histoire à travers le principe de réécriture. A partir des années 1980, Les auteures du sous-continent ou de la diaspora ont également utilisé ce principe de réécriture de l'histoire, pas forcément de la grande histoire, mais d'histoires singulières qui n'ont pas été entendues, qui n'ont pas pu faire partie de l'héritage commun. La pratique de réécriture pour ces auteures devient dès lors un acte engagé par sa capacité à mobiliser et à se faire entendre. Elles mobilisent des actes de réparation, de réhabilitation et de construction de représentations actualisées. Ces nouvelles voix de la transmission déclinent tout un éventail de

techniques narratives qui trouvent leur origine dans un désir commun d'agir afin de devenir actrice de sa propre histoire, que ce soit d'un point de vue intra-textuel ou extratextuel[107].

### 3.1 Margareth ou la dissolution des sentiments

Dans *Compartiment pour dames*, Anita Nair propose plusieurs types de narrations marquées par le doute, la douleur, l'action et la passion. L'expression se caractérise par de nombreuses ruptures qui permettent des embranchements nouveaux vers des espaces de survivance et de renaissance. L'une de ses héroïnes, Margareth, femme très diplômée et issue d'un milieu bourgeois chrétien conservateur est la première dans le déroulement du récit à vouloir reprendre les rênes de son existence. C'est par un ensemble de métaphores filées savamment orchestrées autour de ses qualités de chimiste rompue que l'écriture va opérer afin de dissoudre les constantes qui ont maintenu Margareth à la marge de son existence : « Pendant des années, j'ai été figée à l'état solide. Sous cette forme, ma capacité à agir restait limitée (CPD, 160). Je devins ce qu'il voulais faire de moi : […] le solvent universel (CPD, 193).

La technique narrative développée par Nair s'apparente à un entrelacement de lignes qui se répondent mutuellement tel un écho à travers les chapitres. Ainsi l'écriture n'est pas lissée, elle ne suit pas un ordre chronologique mais reflète davantage un flot de pensées spontanées et désorganisées qui habitent un individu dans le chaos de son existence. Ces pensées s'entrecroisent avec des actes engagés qui tranchent avec la représentation de la femme Indienne soumise. Ainsi s'ouvre le chapitre de vie de Margareth : « Ce n'est pas Dieu qui a fait d'Ebenezer Paulraj un homme gros. C'est moi (CPD, 159). Si cette affirmation pourrait laisser apparaître un trait d'humour, elle positionne avant tout un « moi » qui recompose une nouvelle sainte trinité, faite du père, du fils et de Margareth, sujet féminin agissant. Ce renversement idéologique est signe d'un agir conscient, mais également signe d'une revanche contre un système asphyxiant symbolisé par son époux Ebenezer Paulraj. De

[107] Nous entendons par agentivité extratextuelle l'ensemble des actes qui ont mené les auteures à pouvoir s'engager pour que leurs œuvres voient le jour. Il s'agit donc tant de la pré-production et la nécessité de trouver des partenaires financiers, que du choix des acteurs que la négociation d'espace de diffusion ou de publication (choix d'un éditeur) de l'oeuvre finalisée.

plus, l'affirmation : « Ce n'est pas Dieu […] C'est moi », permet à Margareth d'affirmer au lecteur, donc au monde, sa capacité à agir, à déconstruire et à reposséder la totalité de son être. Dieu n'est plus représenté en tant que Deus, voluntatem (volonté de Dieu) être tout puissant, mais en tant que témoin de la renaissance de Margareth qui redevient sujet parlant et agissant. Habiter les lieux de la parole est donc un engagement qui lie auteur, narrateur et protagoniste par le jeu de l'écriture. Le « moi » révélé par Margareth représente cet agent chimique provocateur qui a la capacité à transformer le désir existentiel :

> Parmi les cinq éléments dont la vie est composée, c'est à l'eau que je m'identifie. L'eau qui mouille. Qui soigne. Qui efface. Qui accepte. L'eau qui coule sans relâche. Mais qui détruit aussi. Car cette capacité à dissoudre et à détruire est une qualité intrinsèque de l'eau, au même titre que son caractère liquide. Dans l'univers des substances chimiques, l'eau est le solvent universel. Elle dissout la nature de tout ce à quoi elle se mélange. Le fait d'être un élément familier ne me rend pas pour autant anodine. C'est l'erreur qu' Ebe a faite (CPD 159). Il existe un terme pour désigner cette eau que j'étais devenue. L'eau supercritique. Capable de dissoudre tout ce à quoi elle n'aurait jamais osé s'attaquer si elle était restée un simple liquide. (cpd 160)

Margareth évoque la transformation des fluides du corps et leur capacité de transfert d'un corps à un autre. L'auteure opère ici à un double changement. Tout d'abord celui qui permet à l'héroïne de s'extirper de son propre corps léthargique afin d'intégrer un corps dynamique dans lequel elle retrouve l'ensemble de son potentiel biologique. Ensuite, elle agit sur le corps répressif, celui de son époux Ebenezer Paulraj, qui réprime, enferme et marque l'imposition sociale. Nair marque ainsi la différence à travers une narration accentuée par des renversements de situation dans le but de souligner la dimension contestable du pouvoir. Le caractère altérable du pouvoir a été analysé par Michel Foucault dans *Surveiller et Punir*. Foucault affirme que les relations de pouvoir « [...] ne sont pas univoques; elles définissent des points innombrables d'affrontement, les foyers d'instabilité dont chacun comporte ses risques de conflit, de luttes, et d'inversion au moins transitoire des rapports de forces. Le renversement de ces « micropouvoirs » n'obéit donc pas à la loi du tout ou rien; il n'est pas acquis une fois pour toutes […] (Foucault, 1975, 32)

Dans sa volonté de recouvrer la totalité de son corps, psychique, physique, sexuel et social, Nair engage son héroïne dans une reconquête de soi, un acte de reterritorialisation qui passe par un délicat mélange dans lequel l'expertise en chimie de Margareth va agir sur la plus grande faiblesse de son mari, la nourriture.

> Il fallait que je persuade Ebe de baisser la garde. De m'ouvrir ses sens et ses papilles. […] Le matin je me levai à l'aube et me précipitais dans la cuisine. « A partir de maintenant, ça va être ta fête, Ebe » […]. Ebe resta médusé devant l'éventail de plats posés devant lui […]. Tu es un homme costaud qui a besoin d'un repas solide. […] Ebe était un homme sensible à la flatterie. Il n'en discernait jamais la fausseté. […] Ebe mangea. Petit déjeuners. Déjeuners. Dîners. […] Il fallut presque un an pour que la graisse s'installe. Pour qu'elle passe de moi à lui. Ebe devint progressivement un homme gros. Un homme calme. Un homme arrangeant. […] Car tant qu'il restait gros, il n'y avait ni poussées d'adrénaline, ni lutte pour le pouvoir. (cpd 216)

L'aisance qu'affiche Nair à manipuler la syntaxe lui permet de créer des espaces qui marquent la différence. Ces lieux sont ceux où s'affirment la résistance et la prise de pouvoir. Nair offre à son héroïne des lieux d'expression dans lesquels elle libère toute son agentivitié linguistique au potentiel destructeur mais réparateur. Sa capacité de destitution lui donne un pouvoir de « fécondité » destiné à faire renaître un autre dépouillé de ses complexes de supériorité. Cette lutte pour la repossession du corps est aussi une quête pour reconquérir un couple miné par les pulsions masculines de domination. Bien que dit à demi-mots, la transformation du corps d'Ebenezer renvoie aux contraintes imposées par le corps politique. Foucault voit dans cette conception du pouvoir répressif un : « corps politique » comme ensemble des éléments matériels et des techniques qui servent d'armes, de relais, de voies de communication et de points d'appui aux relations de pouvoir et de savoir qui investissent les corps humains et les assujettissent en faisant des objets de savoir. (Foucault, 1975, 33)

Ce point de vue permet de poser un regard sur le mode de reproduction et de diffusion des micro pouvoirs au sein des foyers et de se demander si l'exercice du pouvoir lié à la masculinité hégémonique ne trouve pas son corollaire au sein même de sa conception. En effet, si Ebenezer apparaît comme le prolongement des paradigmes dominants, l'application

des paradigmes suscite chez celui qui se les approprie une transformation qui annihile la nature première de son être. Ainsi, si Ebenezer était un être charmeur et ambitieux, il est devenu par le jeu des constructions sociales un objet de pouvoir. Ebenezer est dans une lutte constante pour le maintien de l'exercice du pouvoir qui nécessite de ne jamais baisser la garde sous peine de voir son statut social « négativé ». Le maintien de la masculinité hégémonique entraîne Ebenezer dans un ensemble de stratégies destinées à confirmer la représentation d'un homme viril et dominant. Ce tiraillement qui anime le désir ou la contrainte de domination chez Ebenezer a rarement souffert d'analyses, voire d'études qui tenteraient d'interroger la construction de ce « complexe de supériorité ». Ce n'est que dans les années 1990, après la parution de l'ouvrage *Masculinities* de Reawyn Connell et de son concept de masculinité hégémonique, que certains chercheurs ont créé les Masculinity studies[108]. Basé sur les théories hégémoniques d'Antonio Gramsci, le concept de masculinité hégémonique répond à une problématique contemporaine de nos sociétés et étudie les pratiques qui construisent la masculinité. Connel aborde son concept comme suit : « To speak of masculinities is to speak about gender relations. Masculinities are not equivalent to men; they concern the *position* of men in a gender order. They can be defined as the patterns of practice by which people (both men and women, though predominantly men) engage that position.[109] »

Les travaux de Connel bien que réalisés dans les années 1980 ont longtemps été ignorés par le milieu de la recherche et ce n'est qu'en 1995, lors de la publication de son ouvrage phare *Masculinities*, que le concept de masculinité hégémonique est devenu une référence dans les études du genre. En france, son étude est très récente comme en témoigne la traduction de l'ouvrage en 2014, intitulé : *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*. Le livre ne reprend que certains chapitres de l'ouvrage initial. Cet intérêt tardif souligne certes un manque d'engouement des chercheurs et chercheuses en France pour les Men's studies mais également une rigidité à aborder des thématiques qui relèvent des sphères anglophones telles que les cultural studies ou les post-colonial studies. L'approche de Connel considère que : « le monde formé par ces pratiques, pour les hommes comme pour les femmes, est du domaine du politique, et à considérer la politique du genre comme une politique sociale incarnée. »

---

[108] Les Masculinity studies souvent appelées Men's studies représentent des champs d'études interdisciplinaires récents qui interrogent les constructions du masculin dans les sociétés contemporaines.

[109] http://www.raewynconnell.net/p/masculinities_20.html

(Moraldo, 5)

Dans cette perspective de relation de pouvoir, Margareth, héroïne chez Nair, joue un rôle disruptif de premier ordre qui lui permet de révéler la face cachée de l'hégémonie de la masculinité en décodant les procédés que son époux est contraint de mettre en place pour conserver son statut dominant. En effet Ebenezer est constamment « assujéti » par la pression sociale représentée par son groupe de professeurs dédiés à sa cause. Elbenezer doit affirmer en permanence sa virilité sociale en jugulant les tensions qui s'exercent entre le corps politique et le corps biologique. Nair démontre que malgré ses nombreuses démonstrations hégémoniques, l'homme en tant qu'individu est sous l'emprise d'une construction politique, sociale et culturelle qui s'impose à lui même pour devenir le prolongement d'un pouvoir descendant. Il n'en demeure pas moins contraint à un exercice qui ne lui autorise pas la renégociation de son autorité. Nous pouvons donc reprendre la citation de Foucault qui disait : « le corps, selon cette pénalité, est pris dans un système de contrainte et de privation, d'obligations et d'interdits » (Foucault, 1975, 16). Dans ce corps à corps dans lequel se livre Margareth, Foucault évoque l'échelle de contrôle :

> L'échelle, d'abord, du contrôle : il ne s'agit pas de traiter le corps, par masse, en gros,comme s'il était une unité indissociable, mais de le travailler dans le détail; d'exercer sur lui une coercition tenue, d'assurer des prises au niveau même de la mécanique - mouvements, gestes, attitudes, rapidité : pouvoir infinitésimal sur le corps actif. […] Ces méthodes qui permettent le contrôle minutieux des opérations du corps, qui assurent l'assujettissement constant de ses forces et leur imposent un rapport de docilité- utilité […]. (Foucault, 1975, 138)

### 3.2 Ré-écriture d'une genèse au féminin, la renaissance du corps

Cette dynamique de reconquête de soi est également présente chez un autre personnage, Prahba Devi, femme au foyer dont l'existence insipide contraste avec la vie de son époux, homme d'affaires accompli. Si pour Margareth, l'eau est un agent aux propriétés chimiques de destruction implacable, chez Prabha Devi, l'élément liquide est un élément de reconstruction ayant pour effet de raviver la flamme du désir : « Prabha Devi se sentit

submergée d'une grande vague de désir. Elle n'avait jamais rien ressenti de pareil auparavant. Elle allait, décida-t-elle apprendre à nager. [...] Pour la première fois depuis des années tu as fait ce que tu as choisi. [...] Prabha Devi décida qu'elle allait apprendre à nager toute seule.» (cpd 304)

Ce tissage, cette matrice mise en place par Nair témoigne que son agentivité textuelle se propage dans chaque espace du texte. Sa composition est une alternance d'actes de déterritorialisation et de reterritorialisation. A ce sujet, G.Deleuze et F. Guattari affirmaient dans *L'Anti-OEdipe* : « Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis » (162). En effet, intégrer le *Compartiment pour dames* constitue le premier pas vers la déterritorialisation et toutes les étapes du cheminement intérieur vont permettre aux héroïnes de reprendre le dessous, donc de se reterritorialiser. Adapté au texte de Nair, c'est le coefficient de déterritorialisation qui révèle la notion d'agentivité. Nous nous approprions ainsi la citation de Deleuze et Guattari en la détournant de son propos initial. Ce que nous entendons par « fort coefficient de déterritorialisation » est cette capacité à sortir les héroïnes de la norme qui leur était assignée et de les inscrire dans des espaces nouveaux. Ces inscriptions sont signe de capacité créatrice. Chez Nair la déterritorialisation pousse à l'agentivité. L'agentivité textuelle mise en place par Nair explore l'idée selon laquelle les textes ont une capacité d'agir et de faire agir. Le texte littéraire devient un un espace de contestation et de prises de positions. La capacité créatrice de Nair s'exprime aussi par son habileté à lier les textes entre eux, à superposer la macro histoire et la micro histoire, l'anonyme et le sacré. Cette pratique devient féconde car elle permet de redonner vie à ses héroïnes et notamment à Prabha Devi dont la stratégie de reconstruction nous replonge dans la genèse du monde selon la bible :

> Pendant les trois jours qui suivirent, elle ne fit rien d'autre que battre les jambes dans l'eau [...]. Le quatrième jour, Prabha Devi découvrit qu'elle n'avait plus besoin des'accrocher à la barre. [...] Le cinquième jour, Prabha Devi décida qu'il était temps qu'elle perde l'habitude se tenir à la barre métallique. [...] Le sixième jour, Prabha Devi décida d'explorer la largeur de la piscine du côté où elle avait pied. [...] Le septième , Prabha Devi se reposa. Cette nuit-là, elle sentit se défaire un minuscule noeud de

désir. Un épanouissement des sens. Une éclosion des sensations. (cpd 312,314)

Cette réécriture très personnelle de la genèse met en évidence la capacité de l'auteure à adapter à un contexte très individuel et féminin l'un des textes fondateurs de la création universelle. Ce renversement des idéologies conservatrices s'inscrit en résonance avec l'affirmation de Margareth qui recomposait le dogme de la création : « ce n'est pas Dieu qui a fait d'Ebenezer Paulraj un homme gros. C'est moi » (cpd 159). L'un des objectifs de l'auteur est de briser les codes de la tradition de l'enfermement. L'engagement est permanent, il se lit dans chaque sème, il est présent à chaque retour à la ligne. Sa capacité à transformer les notions telles que le mineur et le majeur, l'accessoire et le fondamental, le marginal et le prééminent. C'est pourquoi les littératures post-coloniales sont ancrées dans un processus de réécriture complexe car leur dimension rhizomique crée constamment des liens entre l'individu et les espaces de pouvoir :

> Le second caractère des littératures mineures, c'est que tout y est politique. Dans les « grandes » littératures au contraire, *l'affaire individuelle* (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond […] La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. […] Le champ politique a contaminé tout énoncé. […] C'est la littérature qui produit une solidarité active. (Deleuze, 1975, 30)

Cette prise de position confirme que la littérature en territoire post-colonial est souvent un mouvement de réappropriation de l'histoire qui se réalise par la réécriture. On ne compte plus les oeuvres rendues célèbres par leur capacité à mêler la petite histoire à la grande histoire par des liens d'intertextualité. Aimé Césaire dans *Tempête* avait revisité la célèbre oeuvre de Shakespeare pour tenter de faire vivre son personnage Caliban. *Omeros* de Derek Walcott, adaptation de *L'Iliade* de Homère est une autre illustration du besoin de révéler sa présence au monde en jouant de l'intertextualité. Ainsi, combiner les canons européens à l'écriture post-coloniale faite d'emprunts et de ruptures offre aux auteures la possibilité de s'approprier ce qui a été imposé pour mieux inscrire leurs différences. C'est sur ce principe que Gita Hariharan (mvn) revisite de nombreux mythes oubliés de l'histoire et dans lesquels la femme est au centre des récits. Elle réaffirme un pouvoir, une capacité à se déterminer qui se place au

dessus des luttes hiérarchiques. Elle réalise ainsi sa propre interprétation de l'épopée guerrière de Durga en soulignant l'harmonie qui unit cette femme endurcie et intraitable à son mari, loyal chevalier : « Je vécus ma propre vie secrète : je devins une femme guerrière, une héroïne. J'étais Devi. Je chevauchais un tigre et décapitais les têtes des démons maléfiques .[...] Mon mari était un chevalier loyal. Compagnons parfaits, nous parcourions les ravins chaque jour, l'épaule de l'un prête à recevoir le fardeau de l'autre. » (mvn 77, 82) L'enjeu de la réécriture est donc clairement la repossession de son être, de son corps, soit une lutte de pouvoir que Foucault appelle le biopouvoir[110], autrement dit, une confrontation qui entretient un certain rapport entre le pouvoir et la vie.

> La souveraineté ne porte pas selon Foucault sur des sujets de droits, mais de manière cachée sur une « vie nue » qu'elle prélève à partir des formes de vie auxquelles elle se rattache normalement. La vie se trouve exposée à la violence et à la puissance de mort du pouvoir souverain. Elle fait l'objet d'une décision souveraine qui la qualifie et en détermine la valeur. La vie, prise dans cette logique d'«exception », alimente le fonctionnement du pouvoir souverain, qui s'institue et se maintient en produisant le « corps biopolitique » sur lequel il s'exerce. (Genel, 1)

### 3.3 La rhétorique de la résistance dans *Fire* et *Water*

L'histoire a montré que le corps devenu vulnérable fait l'objet d'une exploitation économique qui le consacre tantôt sujet, tantôt objet. Cette variation souligne l'instrumentalisation de l'être physique qui devient lieu de déviance et de construction de la marginalité. Cette double problématique met en évidence deux états qualifiés par la psychothérapie d'état agent et d'état patient, soit la résultante de celui qui agit sur celui qui subit. Partant du principe que la résultante n'est jamais définitive puisqu'elle conserve toujours un potentiel de réversibilité ou d'instabilité, le processus de passage de l'état patient à l'état agent est alors envisageable. Dans *Surveiller et punir* Foucault démontre que les relations de pouvoir sont mobiles et réversibles (1975). C'est cette démonstration qui est exploitée par Deepa Mehta de façon détournée dans ses deux films *Fire* et *Wate*r. Mehta

---

[110] Selon Michel Foucault il existe une nouvelle forme de pouvoir destinée à contrôler les individus à l'aide d'outils juridiques et politiques. Foucault, M., Histoire de la sexualité: 1. Paris: Gallimard, 1976

ménage avec élégance deux représentations de l'Inde, le traditionnel et le moderne, qui alimentent un débat incessant dans les milieux politiques et universitaires. Sa stratégie est axée sur un positionnement qu'il la situe au dessus des paradigmes binaires issus du colonialisme et entretenus par le post-colonialisme. La dimension diasporique de la production lui permet de conserver un regard distancié nécessaire pour mettre en scène l'existence de pratiques ancestrales afin de mieux les dénoncer. En mobilisant les courants dominants portés par le libéralisme et le féminisme, Mehta interroge ses contemporains sur la validité des idéologies qui maintiennent la femme à l'écart des évolutions possibles. De plus, la complexification de ses mises en scène intervient afin d'aborder ces problématiques dans un contexte local bourgeois propice aux influences occidentales. Elle soulève ainsi les questions de la légitimité de certaines pratiques héritées de l'occident et le refus d'affranchir d'autres pratiques au bénéfice du pouvoir dominant. « Fire illuminates how contemporary and transnational cultural discourses articulate racialized, classed, sexualized, religious, and gendered forms of social regulation and normalization. » (Desai, 162) Dans ce contexte où se mêle avec talent discours hégémoniques, influence diasporique ainsi que les courants féministes globalisants, Mehta expose certaines pratiques sociales au sein d'une famille hindoue qui lie trois générations et nous laisse le soin d'observer les tensions et leurs conséquences sur ces individus. Ainsi, la relation qui va se construire entre deux femmes, Radha et Sita, trouve son origine dans une pratique sociale domestique traditionnelle stigmatisante :

> The film, while employing the tradition-modernity binary, also mobilizes tradition in complex ways so that the same-sex relationship between the women is not configured in the name of modern and Western homosexuality or lesbianism but rather through homosocial practises of everyday domestic life. For example, it is Radha (instead of Jatin) who feeds and blesses Sita after her fast on karva chauth. And when Rhada oils Sita's hair and Sita massages Radha's feet, the film takes familiar homosocial intimicies of the middle-class joint family and eroticizes them differently. (Desai, 162)

Les questionnements posés par Mehta interrogent indirectement les discours hégémoniques qui autorisent certaines pratiques et en censurent d'autres. La question de la censure est centrale dans les oeuvres de Mehta. Le film devient alors un espace de prise de parole et de positionnement. Cependant le « conflit » qui transparaît tout au long du film entre

la tradition et son actualisation dans la société contemporaine ne se limite pas une opposition de genres. Mehta met ainsi en interaction un conflit de génération en confrontant également Ashok, le père conservateur et symbole d'une certaine tradition et son fils Jatin très enclin aux pratiques du consumérisme hégémonique. La position ambivalente de Jatin démontre qu'une réelle «fissure » , un désir de changement prend place au sein des foyers de la classe émergente. Par le biais de ce personnage, Jatin, Mehta envoie un message fort lié aux nationalistes qui associent l'aspect matériel au masculin et le spirituel au féminin. Jatin aspire à sortir de ces discours qui contribuent à son enfermement. Son désir de consommation et de conquête trouve son paroxysme en la personne de Julie, figure emblématique d'une Inde multiculturelle et ambitieuse.

> The role of Julie in the film is fascinating, because she provides an example of female desire that is not circumscribed by the institution of marriage and family. Julie's sexuality, however, is clearly linked to capitalism and consumption, not only by her profession but also by her desire to speak an American-accented English (the accent of capital) and desire to travel to Hong-Kong. Their relationship is deviant not only because it is interethnic but also because Julie does not desire marriage as the culmination of the relationship. (Desai 166)

Julie est une jeune esthéticienne Chino-Indienne très ambitieuse, très indépendante professionnellement. Son amant, Jatin, perd tout pouvoir en sa présence. Elle occupe une place où les notions de caste et de rang social perdent leur pouvoir au détriment du pouvoir économique. Dans ces espaces intimes, Mehta montre que les relations de pouvoir sont très instables et que si Jatin, est épris de Julie et de son mode de vie très libérale, il ne peut éviter le conflit de génération avec son père Ashok qui le contraint à un mariage arrangé avec Sita dans lequel il exerce une position dominante : « here is an anticolonial and postcolonial critique of middle-class masculinity and male sexuality in the film : anti-colonial masculinity is embodied in Gandhian nationalism in Ashok and the more modern cosmopolitan masculinity of the new bourgeois man is embodied in Jatin. » (Desai, 165)

Cependant, dans sa relation avec Julie, Jatin est incapable d'affirmer cette position dominante, de plus, il ne peut abandonner les schémas tracés par son père. La position ultra libérale de Julie réaffirme le double enfermement de Jatin : « You know Jatin, if you're a good

boy, you could come with me as my personal manager » (39.19). Si le désir sexuel domine leur relation, l'ambition de Julie surpasse celle de Jatin. Julie représente l'Inde multiculturelle, l'Inde ambitieuse qui ne s'inscrit pas dans la lignée d'un héritage culturel contraignant. Par cette représentation Mehta tente de renverser l'un des symboles fort d'une société dite conservatrice, le patriarcat. Le pouvoir hégémonique est ainsi renversé et Jatin est celui qui ne peut que constater son emprisonnement : « Jatin must get married, Jatin must have children. […] Do I have the choice ?. » (22). Son impuissance interroge les fonctions normatives paternelles et les limites de la transmission d'une autorité qui s'impose d'elle-même. L'ingéniosité du scénario mis en place par Mehta autorise un renversement des codes normatifs. Si le mariage de Jatin et Sita correspond à l'aspect normatif de la tradition, leur positionnement souligne des dissonances qui remettent en question certains idéaux nationaux pris en étaux entre un discours national conservateur et un certain désir d'émancipation lié à l'influence du capitalisme mondial. Le discours tenu par Sita est un témoignage du vent du libéralisme qui touche l'Inde : « isn't it amazing? We're so bound by customs and rituals. Somebody just has to press my button, this button marked tradition and I start responding like a trained monkey. I am so sick of all this devotion, we can find choices. »

Les questionnements et interrogations de Sita s'inscrivent dans une rhétorique de résistance au sujet de pratiques culturelles qu'elle estime obsolètes. La résistance chez Sita s'affirme sous la forme d'un contre-discours qui interroge la légitimité de certaines pratiques. L'engagement de Sita permet d'affirmer sa prise de position : « we can find choices ». La question que soulève Sita contraste avec l'impuissance de Jatin : « Do I have the choice ? ». Le discours de Sita est résolument militant dans la mesure où elle s'engage au nom des femmes dans « we » fédérateur. Ce personnage symbolise l'émergence d'un mouvement qui se répand dans de nombreux foyers issus de la classe urbaine émergente. Sita interroge, dénonce et renverse l'image traditionnelle de la déesse éponyme honorée pour sa dévotion et sa soumission. Lors d'une interview accordée en 1996 à Ingrid Randoja pour le magazine *Nowtoronto* Mehta affiimait : « Sita is modern India, desiring independence over tradition (Randoja). Pour sa part, Jigna Desai propose un autre angle de vue qui permet de souligner les changements qui agitent l'Inde depuis quelques années :

> Economic « liberalization » and globalization have affected the institutions of family at various class levels, but in particular the new middle class. This is the site where

> woman as wife must be configured as traditional and modern in a balance that allows for the modernization of India (through her labor and consumption) but that maintains national identity, which is located within the family. (Desai, 171)

Le pouvoir économique intervient en tant qu'élément perturbateur et l'un des domaines d'influence privilégié est le foyer. L'échange suivant entre Radha et Sita témoigne également du changement dans le processus de transmission intergénérationnel. Si Radha transmet la connaissance traditionnelle, Sita la rejette et la conteste :

> Radha: So now you know why we fast?
> To prove how loyal and devoted we are to our husbands.
> Sita: What a wimp! I mean the queen. And as for the king, I think he's a real jerk.

Le même désir disruptif se retrouve chez une autre héroïne de Nair, à savoir Prahba Devi qui fort d'avoir recouvré sa capacité à agir, brise la chaîne traditionnelle de la transmission en préparant sa fille à devenir une femme indépendante :« Un jour il faudra que j'en parle à ma fille. Que je lui dise comment, dans un mariage, ce sont les femmes qui donnent le ton. […] Ma fille si tu lui montres que tu es incapable de te débrouiller en dehors du foyer, il dirigera ta vie. (cpd 305)

Cette assertion se retrouve également dans le roman de Gita Hariharan où Devi prend conscience de sa capacité à prendre ses propres décisions (mvn, 162) : « Oui je dois décider,

je dois reprendre les rênes de ma vie en mains. » Ainsi le lien entre maintien de la tradition et désir d'émancipation est bien plus complexe qu'une opposition binaire. Tradition et émancipation sont positionnées dans une relation où classe, caste et genre sont en tension permanente dans la construction de l'individu et de son identité individuelle, locale et nationale.

### 3.4 Karpagam, agent provocatrice

C'est dans une dynamique similaire, fortement ancrée dans des choix qui manifestent la volonté de reprendre en main chaque aspect de sa vie qu'apparaît le personnage de

Karpagam chez Anita Nair (cpd). Amie d'enfance d'Akhila, Karpagam qui est un personnage secondaire dans le roman n'en est pas moins l'anti-thèse de tout ce qui avait été inculqué à Akhila. Elle est également celle qui va réveiller les désirs les plus intimes d'Akhila. Karpagam devient la figure rebelle qui va déverser un flot de paroles virulentes qui fera éclater au grand jour des prises de positions réfléchies et tranchées destinées à déconstruire toutes les fabriques de l'enfermement identitaire. Karpagam, jeune veuve et divorcée, est non conventionnelle et résolument déterminée à prendre la vie à bras le corps :

> J'étais mariée, mon mari est mort il y a quelques années de cela. Tu préférerais que je m'habille de blanc et que je ressemble à un cadavre ambulant, prête pour le bûcher funéraire ? Et j'ai autant de droit que les autres de vivre à ma guise. Qui a décidé de es lois ? Un homme qui ne supportait pas l'idée que s'il mourait, sa femme continuerait de plaire à d'autres hommes. Je vis seule. Je me moque de ce que peut penser ma famille, ou quiconque d'ailleurs. Je suis comme je suis. Cela fait des années maintenant. Ma fille, qui a vingt-trois ans, en fait de même. Nous sommes fortes, Akhi. Nous sommes fortes à condition de le vouloir. Construis-toi une vie où tes besoins ont la priorité. (cpd 328)

Si l'image traditionnelle véhiculée autour de la veuve est celle de l'exclusion et de la réclusion[111], Nair par son personnage Karpagam renverse les codes de la tradition et présente une veuve alerte, fort de ses choix Le discours qu'elle se charge de transmettre rappelle la nécessité d'une démarche solidaire animée de postulats nouveaux qui place l'intérêt de la femme avant celui du groupe. « Ma fille en fait de même » annonce un mode de transmission actualisé enrichi par l'apport des différentes vagues féministes. De plus, en déclarant « Qui a décidé de cela ? un homme qui [...] » , elle destitue Manu, personnage mythologique fondateur de la pensée brahmanique au rang de simple mortel anonyme et phallocrate.

> Elle irradiait de bonheur. Tout en elle le proclamait, les bourrelets de chair autour de sa taille, l'ébauche d'un double menton, le capiton de graisse autour de ses poignets. Les couleurs qu'elle portait : le jaune chromé de son corsage, le jaune et le vert de son sari du Bengale, l'or de ses bijoux, l'ardent grenat de son kumkum. Ses yeux étincelants.[...] Tout témoignait de son épanouissement. (cpd 323)

---

[111] Deepa Mehta dans son film *Water* insiste sur l'enfermement et le démembrement identitaire dont sont victimes les veuves.

Si les veuves portent le sari blanc dépouillé de tout symbole de mariage, Karpagam arbore un sari aux couleurs chatoyantes chargé de ses plus beaux bijoux. Ce renversement orchestré par Nair fustige le « démembrement » identitaire imposé aux veuves. En effet, dans la caste brahmane, la veuve perd une partie de son identité sociale en portant un sari blanc et elle ne doit porter aucun bijou et finit souvent ses jours dans un ashram, c'est ce que nous appelons le démembrement identitaire. Sa prise de position est le prolongement d'un ensemble de revendications qui trouve en Karpagam sa meilleure ambassadrice. Cette héroïne affirme haut et fort avoir repris possession de son être, de son corps et s'engage dans un discours militant destiné à se propager à travers le roman. Cette volonté de prendre à bras le corps son existence se caractérise par un discours virulent qui ébranle principalement la sphère domestique : « Alors, pourquoi tu ne t'installes pas seule ? Ta soeur est assez grande pour se prendre en charge. Et puis, elle a un mari et une famille. […] Akhi, tu es éduquée, tu as emploi. Vis ta vie ! […] Aki, demande à ta soeur de partir de chez toi. C'est la première chose à faire. Regarde-moi ! Si je peux, pourquoi pas toi ? Envoie balader ta famille. (cpd 326)

Le vent de la révolte soulevé par Karpagam est d'une part un écho à une influence féministe qui trouve de plus en plus sa place au sein des familles de l'Inde contemporaine urbaine, d'autre part, cette révolte est un signe annonciateur du déclin du statut de la famille étendue qui laisse place à la famille nucléaire, voire mono-parentale. Ces changements soulignent une fragmentation de certaines valeurs mais également la recherche d'un mode de vie nouveau qui touche la classe moyenne et la classe aisée urbaine. En introduisant des personnages au parcours nourri d'études supérieures accomplies, Nair insiste sur le fait qu'il existe un lien incontestable entre la capacité de ses héroïnes à prendre des décisions tranchées voire déviantes[112] et les progrès indéniables qui ont été réalisés ces dernières années en matière d'éducation[113]. Ces progrès ont permi à de nombreuses femmes d'assimiler les

[112] Au regard du fonctionnement de la société indienne conservatrice et particulièrement de la caste brahmane.

[113] Anita Nair et Gita Hariharan sont du sud de l'Inde, du Kerala et du Tamoul Nadu. Ces deux états possèdent un pourcentage élevé de jeunes filles lettrées. Le pourcentage de femmes lettrées en de 92% au Kerala. Cet état est également connu pour son mode de fonctionnement matriarcal ancestral. Dans l'état du Tamoul Nadu, le pourcentage de femmes lettrées est de 73%. Ces deux états se distinguent par une réussite très largement supérieure à la moyenne nationale qui est de 65 %.

combats féministes récents et de modifier leur comportement. Ainsi, la teneur du discours de Karpagam va également s'attaquer à l'un des fondements du maintien du système patriarcal, à savoir, le principe de la transmission inter-générationnelle[114]. Façonnée par l'état nation comme la gardienne de la tradition, la femme en Inde est « contenue » dans une représentation idéalisée. « This is a vision of India that had strong roots within the nationalist imaginary » (Chaudhuri, 19). Cette représentation prend une toute autre tournure dans le discours sans retenue de Karpagam. En effet, si la mère est souvent considérée comme la reproductrice dans la transmission patriarcale, Karpagam, mère et veuve, se détourne de la fabrique traditionnelle et affirme un mode « nouveau » dans lequel la mère prépare sa fille à l'autonomie, à l'indépendance : « Je vis seule. Cela fait des années maintenant. Ma fille qui a vingt trois ans en fait de même. Nous sommes fortes, Akhi. Nous sommes fortes à condition de le vouloir. » (cpd 328) Ce maillon fort de la tradition patriarcale est abandonné au bénéfice d'une relation mère fille nommée par Mohanty « feminist solidarity » (Mohanty, 333). En se montrant ouvertement déviante, les valeurs habituellement associées à la femme, telles que, la dévotion, le respect de la tradition, la retenue ou l'effacement n'ont plus de place dans le militantisme de Karpagam. Elle ne brise pas les non-dits, elle les fait voler en éclats. Son tempérament hardi fait écho au comportement subversif de Katherine Weber, anglo-indienne, collègue proche d'Akhila et qui plus tôt dans le roman condamnait les moeurs contradictoires de la caste brahmane :

> Bien des années plus tard, Akhila confia à une collègue, pour ainsi dire sa seule véritable amie, que sa mère était également la nièce de son père. Katherine Weber la dévisagea, choquée. « Mais comment peut-on épouser son oncle ? C'est un inceste ! » s'écria-t-elle, bouche bée. […] je ne comprends pas ta religion ! S'exclama Katherine en secouant la tête. Manger un œuf est un péché, mais vous ne voyez pas de mal à épouser votre oncle ! (cpd 31)

Katherine Weber, de part ses origines anglo-indiennes, émet un point de vue critique sur certaines pratiques brahmanes qu'elle considère comme déviantes mais qui font l'objet de non-dits au sein de la caste. Les nombreux renversements idéologiques portés par ces deux

---

http://www.census2011.co.in/census/state/tamil+nadu.html

[114] Nous avons consacré un chapitre dans la première partie de la thèse consacré à la transmission inter-générationnelle.

personnages singuliers participent à une contestation plus large qui interroge l'existence d'idéologies qui ont longtemps fractionnées, opposées le moderne et le traditionnel, le public et le privé, le masculin et le féminin. Les idéaux portés par ces héroïnes tentent d'effacer les frontières opaques qui sont maintenues par ces constructions dichotomiques. De plus, les nombreuses contestations portées par les voix de ces personnages mettent en évidence un désir de réappropriation du corps par une narration de la résistance ainsi que le désir de construire un modèle social nouveau soustrait des insuffisances patriarcales.

### 3.5 Marikholantu ou le corps meurtri

L'une des victimes de ce système phallocentrique très contesté se nomme Marikholantu. Elle symbolise les individus de classe inférieure dont l'existence sociale est malmenée, d'une part, par l'absence totale de ressources financières, d'autre part, par un certain mépris véhiculé par le système de castes. Marikholantu est en l'archétype. Ce personnage issu d'une classe sociale inférieure qui va découvrir différentes expériences charnelles, sera qualifiée au grès de ces épreuves malheureuses de succédané ou d'ersatz, deux synonymes qui la déshumanisent et la relèguent au rang de produit de substitution. Le viol dont elle sera victime va exposer toute la violence qui se cache, tout d'abord dans l'acte en lui-même, puis dans le long processus de reconstruction de la victime. Nair pousse son héroïne dans ses derniers retranchements au point d'élaborer une stratégie quelque peu macabre pour obtenir réparation puis la réappropriation de son corps. Ce personnage nourri par le malheur et le chaos de l'existence a développé au plus profond de son être une haine tenace pour son bourreau et un désir intense de vengeance qui passera par une répulsion totale de son corps et de sa chair. Son bourreau, nommé Murugesan, lui rappelle clairement que son statut et son rang le place au dessus de tout soupçon : « Marikolanthu : Je dirai à tout le monde que vous m'avez violé. […] Murugesan : Personne ne te croira. Je suis le neveu du Chettiar, tu n'es que la fille de la cuisinière. […] Personne n'osera mettre ma parole en doute ». cpd (387)

Cet extrait indique tout d'abord qu'être homme s'accompagne de nombreux privilèges, ensuite que l'échelle de l'existence est très sévèrement sanctionnée par un pouvoir

qui trouve sa force dans les non-dits. Si le sentiment de domination ne fait aucun doute au regard des mots de Murugesan, dans l'espace familial de la victime, c'est la culpabilité de Marikolanthu qui est mis en avant car elle apporte la honte et le déshonneur. En effet, la victime est également la personne par qui le scandale arrive : « On t'a violée et tu ne dis rien ? Un homme te prend ta virginité et tu te dis que rien ne va changer … Et tu crois que je vais avaler ça ? […] Dis-moi, dis-moi traînée ! […] Tu me crois assez bête pour avaler que Murugesan serait capable de faire une chose pareille ? » (cpd 394) De plus, le statut dont bénéficie l'agresseur le décharge de toute dette envers une société où l'homme se trouve régulièrement placé en position de force : « Personne ne te croira. […] Je suis le neveu du Chettiar[115] […] et tu n'es que la fille de la cuisinière. »(cpd 387)

Les propos tenus par Murugesan illustrent bien l'existence de codes oppressants qui imposent un ordre des choses qui maintient les victimes à l'état de silence. Le silence est donc d'abord imposé par le bourreau, puis par le rang social que chacun occupe : « Being a woman in a lower caste does not give her the same privileges received by other women from the higher class. She is always regarded as a property or a voiceless commodity that can be exploited by men. » (Masitah, 428) La non prise en compte de la parole de Marikolanthu ou sa mise sous silence renforce le paradigme du corps dominant qui s'arroge de plein droit un principe de possession des corps dominés. Seule face au chaos de son existence, Marikolanthu va éprouver une haine obsessionnelle qui la poussera à souhaiter avec ardeur la mort de cet enfant né du viol : « meurs, meurs, priai-je. » (401) « Tords lui le cou, tue le ! »(402). Ce transfert de haine envers cet enfant non désiré symbole d'un corps meurtri est révélateur du profond traumatisme qui hante l'héroïne. Dévorée peu à peu par une tumeur utérine, Marikolanthu va s'engager dans une démarche réparatrice qui la poussera à haïr cette partie du corps qui est souillée, bafouée et désormais impure. Loin de rester au rang des victimes, elle élabore sa propre vengeance. Elle décide que le temps est venu pour son propre fils et le père violeur de payer :

> [...] je pris une décision. Il était temps que l'enfant rembourse ses dettes. Il était temps que Murugesan paie pour ce qu'il m'a fait subir. (425) J'hypothéquais donc l'enfant

[115] Voir lexique

> auprès des ateliers de Murugesan pour les deux ans à venir. […] Je me sentis inondée d'une satisfaction perverse. Murugesan ne le savait peut-être pas mais je lui avais vendu son propre fils. J'avais finalement récupéré le loyer des neufs mois où j'avais abrité l'enfant. Avec le revenu gagné à la sueur de son front, je détruirais l'utérus où il avait trouvé refuge et le lien qui unissait encore nos vies. (426)

La prise de décision de la victime montre que Nair fait le choix délibéré de renverser l'histoire mainte fois entendue de la victime réduite au silence. Elle décide d'inscrire son héroïne en tant que vengeresse, là ou l'agentivité littéraire joue son rôle de contre-pouvoir. En effet, Nair va permettre à son personnage de se reconstruire à travers un désir obsessionnel. Cette obsession se caractérise par une auto-mutilation délibérée et un dégoût envers son propre corps. Marikolanthu affiche alors une agressivité permanente envers un corps qui représente une blessure profonde. D'un point de vue psychothérapeutique, il est intéressant d'observer comment la victime se prend en charge dans le processus de guérison post-traumatique en affichant une volonté farouche de ne plus se voir uniquement en tant que victime. En ayant recours à un processus de « mutilation » du corps devenu un lieu d'aliénation, en voulant se défaire des points de subjectivation qui la fixent dans une réalité dégradante, Marokolanthu laisse parler son être meurtri et s'engage dans une démarche qui va révéler un potentiel subversif puissant mais réparateur.

### 3.6 La solidarité narrative

Gilles Deleuze disait : « C'est la littérature qui produit une solidarité active » (1975 30). Cette citation de Deleuze reprend partiellement notre conception de solidarité narrative. En effet, les mots clés « solidarité » et « active » prennent toute leur importance dans les romans de Anita Nair et de Gita Hariharan. L'idée de solidarité narrative met en avant le fait d'établir des liens d'entraide entre différents personnages devenus témoins agissants de l'histoire et appartenant à des espaces temps éloignés. Le principe de solidarité est également intertextuel dans la mesure où il unit différents auteures qui travaillent dans des genres différents : le roman et le cinéma. Le concept est fortement ancré dans les récits et son importance en milieu postcolonial a été soutenu par Chandra Mohanty dans son essai *Under Western Eyes Revisited: Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggles.* Elle ajoute : «

L'appartenance à un genre n'entraîne pas forcément la solidarité ; cette dernière doit se former dans la pratique et l'analyse historiques et politiques ». Ici le genre peut être celui qui provient des constructions biologiques tout comme celui qui distingue l'écriture romanesque de l'écriture cinématographique. Le principe d'écriture solidaire prend toute son importance quand le récit se focalise sur ceux et celles qu'on ne peut entendre ou qu'on ne veut entendre et non plus sur un genre. Notre concept s'appuie donc également sur les richesses des travaux élaborés par Gayatri Spivak. Ainsi, les expériences singulières qui apparaissent dans ces récits appartiennent à la fois au domaine individuel, au domaine collectif et au domaine historique. La narration solidaire retrace le lien manquant qui tient à distance le subalterne de la grande histoire. Le travail mis en place par les auteures et les réalisatrices offre la possibilité de partager les expériences et d'élargir les zones d'existence des héroïnes, qu'elles soient des personnages de fiction, des lectrices ou des spectatrices. Sortir les subalternes de la marge en opérant un recentrement est l'un des grands challenges qui transparaît dans l'écriture. Le maillage qui se met en place par la solidarité narrative crée une dynamique nouvelle d'agir ensemble qui a pour objectif de lutter contre les formes de pouvoirs hégémoniques qui maintiennent la femme à la marge. Ce concept offre la possibilité de développer la solidarité autour de causes communes où romancières, réalisatrices personnages et lecteurs se rencontrent dans des lieux où s'inscrivent un vécu semblable. La troisième partie de la thèse propose un autre exemple de solidarité narrative lorsque romanciers et réalisatrices collaborent pour un travail d'adaptation.

Les figures rebelles que sont Katherine Weber, Karpagam et Marikolanthu contribuent ainsi, par leur franc parlé et leurs propos transgressifs, à un renversement de certaines valeurs figées dans un patrimoine traditionnel immuable. Leurs propos insufflent un renouveau qui incite à l'action et insiste sur la nécessité de se construire une vie propre. Si Karpagam est la voix de la libération et de la réhabilitation, elle rappelle également que chaque individu a la capacité intrinsèque de faire ses propres choix de vie, déconstruisant ainsi l'idéologie de la supériorité biologique masculine qui exclut l'idée d'une puissance féminine. Le texte de Nair interroge et bouscule par sa fiction narrative les fondements établis par l'histoire. L'usage de la polyphonie lui permet de réaliser des contre-visites du passé en s'appuyant sur des expériences de vie variées, offrant ainsi un panel de points de vue qui représente une variété de stratégies de résistance. La narration en mouvement de l'auteur construite sur des mutations textuelles

répétitives (paroles soumises, doutes, paroles déstabilisantes, transgression) ouvre la voix/voie à un contre discours dont la particularité est de s'opposer à la logique binaire par son caractère disséminé. Le vent de la contestation chez les héroïnes de Nair se lève dans l'intimité du regroupement. Nair procède par rassemblements d'opinions éparses qui contribuent à la reconstruction de l'héroïne principale Akhila. Les foyers de résistance chez l'auteur se manifestent dans la confidence des rencontres. Ces dernières sont marquées par un fort potentiel émotionnel destiné à placer le lecteur en tant que témoin solidaire des héroïnes. En construisant ces héroïnes comme des *parlêtres*[116],(Lacan 56) Nair dénoue les multiples possibilités contenues dans l'acoustique des mots « voix/voie » dont les signifiés renvoient à des images chargées d'un fort coefficient libérateur. L'hybridité contamine le texte de Nair, elle tisse une nouvelle matrice féconde, un ultime refuge qui déjoue les cycles de reproduction par une expression solidaire capable de déstabiliser un pouvoir dominant asservissant.

Les différents personnages féminins mis en scène par Mehta, Nair ou Hariharan symbolisent le vent du renouveau qui a gagné l'Inde depuis les années 1980. Les nombreuses occurrences d'agentivité que l'on retrouvent dans les oeuvres dont les parutions vont des années 1990 au début des années 2000 témoignent de l'importance de ce concept et de son appropriation. Cette appropriation de l'agir permet d'une part, de déstabiliser l'emprise patriarcale et de dénoncer ses dérives, d'autre part, de proposer de nouveaux paradigmes susceptibles de donner davantage de poids aux revendications des femmes dont la voix est encore largement ignorée, voire étouffée. Les influences féministes mobilisent les capacités des héroïnes à se prendre en charge. Les problématiques sont abordées sans retenue afin de susciter des réactions et de semer le trouble dans nos visions normatives. Les récits ne cessent d'interroger l'histoire et la légitimité de paradigmes largement défavorables aux femmes. Les auteures insistent sur l'importance du langage et sur la dynamique de pouvoir qu'il procure. Les mots sont ainsi virulents et déviants. Les actes de déterritorialisation linguistiques[117] sont multiples et confèrent aux héroïnes la réappropriation de leur être et la repossession de leur corps. En effet, dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari affirme que : « Un organisme déterritorialisé par rapport à l'extérieur se reterritorialise nécessairement sur ses milieux

[116] Nous empruntons et détournons un terme employé par Lacan dans Joyce. Dans notre étude le parlêtre est vu comme l'individu dont la parole est retrouvée et entendue.

[117] Nous appelons déterritorialisation linguistique le fait de se réapproprier le langage dans des espaces qui n'étaient pas accessibles auparavant.

intérieurs. » De plus, ils ajoutent : « Il faut penser la déterritorialisation comme une puissance parfaitement positive [...] » (71). Rapporté au contexte de notre thèse, la déterritorialisation représente l'étape initiale permettant la réappropriation du corps physique et psychique. Mehta, Nair et Hariharan expriment également le refus solidaire d'une seule version de l'histoire, celle qui déshumanise et infériorise. C'est ainsi que le concept d'agentivité narrative prend tout son sens en devenant un puissant outil de reconquête des espaces interdits. L'agentivité oeuvre pour une reconstruction du tissu social, elle contient un pouvoir réparateur et libérateur important qui contribue à la construction de représentations nouvelles. Si nous nous interrogions quant à la manifestation et à la visibilité de la résistance dans ce vent du renouveau qui touche l'inde urbaine de classe moyenne et aisée, les auteures nous révèlent que les espaces privés et intimes sont les premiers lieux de résistance et peuvent prendre des formes très diverses par le biais d'une écriture dynamique et subversive.

## Chapitre 4 : Quelle est la place de la femme dans les théories féministes post-coloniales ?

Ce chapitre propose d'établir un lien entre la pensée post-coloniale et l'apparition du féminisme afin d'étudier d'une part, l'influence de ces mouvements intellectuels sur la littérature et le cinéma indien contemporain, d'autre part, d'observer la place ds femmes dites de la marge au sein de ce deux courants de pensées majeurs. Il se décline en trois sous-ensemble, qui abordent tout d'abord le développement de la pensée post-coloniale en relation avec la notion de subalterne, puis la difficile cohabitation entre le courant féministe dominant et les mouvements féminins dits « de la marge » qui ont du du mal à se faire entendre. Nous consacrons la fin de ce chapitre à l'analyse de l'influence de ces diverses mouvements sur les productions littéraires et cinématographiques d'Anita Nair et de Deepa Mehta.

Les études post-coloniales appartiennent à un mouvement qui voit le jour au début des années 1980 avec la parution d'écrits majeurs tels que *Orientalism* d'Edward Said, *The location of Culture* de Homi Bhabha ou encore *Can the subaltern speak* ? de Gayatri Spivak. Ce courant de pensée issu de la diaspora se concentre sur l'analyse des relations entre colons et colonisés en contexte colonial ainsi que sur les conséquences de la colonisation et de la décolonisation sur les sociétés post-coloniales. Il couvre « toute culture affectée par le processus impérial depuis le moment de la colonisation jusqu'à nos jours » (Ashcroft, 2012, 14). Ce courant de pensée dénonce les innombrables pratiques discursives représentant une véritable violence idéologique que Aimé Césaire avait exposé dans le *Discours sur le colonialisme*, Aimé Césaire disait : « Je parle de millions d'hommes à qui on a inculqué savamment la peur, le complexe d'infériorité, le tremblement, l'agenouillement, le désespoir, le larbinisme » (Césaire 23). Quelques trente années après l'émergence de ce mouvement, la multiplication des ouvrages et des études qui y sont consacrés témoignent de l'ampleur de cette pensée critique. Les nombreuses revues et colloques qui abordent la thématique post-coloniale soulignent également les multiples traumas qui habitent encore les peuples décolonisés et les difficultés qu'ils éprouvent à s'en défaire. En effet, la littérature post-coloniale regorge de personnages acculturés, habités de blessures et de traumas qui

trouvent leur origine dans des constructions identitaires souvent douloureuses et inachevées. D'un point de vue chronologique, nous citerons les troubles identitaires de Done chez Wilson Harris[118], la folie chez Antoinette dans *Wide Sargaso Sea* de Jean Rhys, la souffrance de Caliban chez Aimé Césaire,[119]l'arrachement de Tituba chez Maryse Condé[120] , la schizophrénie de Mala chez Shani Mootoo[121] ou encore la blessure traumatique dénoncée par Patricia Donatien[122], soit autant d'exemples qui soulignent l'existence traumatisante de personnages ordinaires portés par la littérature post-coloniale au rang de héros tragiques. L'écrivain s'inscrit alors en tant que gardien chargé de reconstituer la mémoire. Il transmet par le biais de ses personnages des émotions qui entraînent souvent le lecteur dans le chaos de l'existence. Ce chaos a également mis en évidence en sociologie par Franz Fanon qui porte un regard sévère sur les conséquences identitaires de la colonisation et de l'après colonisation sur l'homme noir. On serait tenté de croire à la lecture de ces romans et essais que ce mouvement ne cesse d'entretenir un mal être passé en malaise présent et ne parvient pas à soigner ses profondes blessures. Le mouvement post-colonial, au regard de sa littérature, éprouverait-il alors des difficultés à s'extirper de ses propres concepts (aliénation, identité, hybridité, résistance …) au point de rester tenaillé entre les deux sèmes qui composent l'unité lexicale post-coloniale ? Au regard des nombreuses études qui déterminent la rupture dans la relation centre périphérie comme paradigme majeur de la pensée post-coloniale, il est encore difficile d'y déceler clairement la trace de quelques pistes nouvelles qui permettraient aux populations post-coloniales de sortir du trauma de la relation dichotomique dominant dominé. Le colonisé, autrefois rétrogradé au rang de subalterne, est-il parvenu à s'extirper du prisme dégradant du colonialisme ? Cette interrogation permet de s'éloigner quelques instants de la rigidité traumatique de la relation centre périphérie et de recentrer le débat au sein même des sociétés post-coloniales, plus précisément dans les relations qui se sont établies entre les diverses composantes des populations post-coloniales, espaces de reconduction de la pensée coloniale, là où réside encore le subalterne sous diverses déclinaisons dégradantes. Cette présence si marquée du subalterne dans les territoires post-coloniaux nous amène à interroger la portée du discours post-colonial qui semble s'être approprié la notion de marginalité au point d'en faire

---

[118] Harris W., Palace of the Peacock, Faber and Faber, 1960
[119] Césaire, C., Une tempête, Paris, Le Seuil, 1969
[120] Condé, M., *Moi, Tituba sorcière*, Editions du Mercure de France, 1986
[121] Mootoo S., *Cereus blooms at night*, Toronto,McClelland and Steward Inc., 1998
[122] Donatien, P, *L'exorcisme de la Blès*, Editions le Manuscrit, 2006

le symbole d'un passé traumatisant ancré dans un présent torturé. Le subalterne, est-il l'une des manifestations de la relation tumultueuse dominant dominé ? Cette interrogation s'impose tant sa présence semble se répandre comme une fatalité dans toutes les couches sociétales et s'impose au rang de figure mythique de la littérature et du cinéma post-colonial. Ce constat peut être également observable dans d'autres champs de recherche tels que l'art, la sociologie, ou la psychologie. Autrement dit, les théories post-coloniales entretiendraient-elles à travers leurs discours, leurs champs d'études et leurs domaines d'influences, le maintien du sujet dans la marginalité ? C'est en partie ce que dénonce Gayatri Spivak dans son célèbre essai *Can the subaltern speak* ? D'un point de vue sociologique récent[123], la notion de subalterne relève des Subaltern Studies dont l'originalité a été de retracer l'historicité des nations par le bas appelée également « history from below[124] », soit une réminiscence marxiste qui s'appuie sur la symbolique du peuple. Figure emblématique des Subaltern Studies, Spivak a fait des études subalternes son étendard et ses écrits trente années après leurs premières publications continuent de susciter l'enthousiasme de nombreux chercheurs. L'une des forces de Spivak est son approche marxiste dans l'analyse de la situation des subalternes. Elle pointe du doigt l'absence d'existence sociale des individus des classes inférieures en contexte post-colonial. Le titre accrocheur « Can the subaltern speak ? » résonne tel un cri d'alarme à l'encontre des bénéficiaires des sociétés post-coloniales qui ignorent le combat des subalternes. Ce constat est ici fondamental, et pose la problématique de l'héritage socio-politique et économique des élites et de leur emprise sur le fonctionnement des territoires post-coloniaux. Le positionnement, de Spivak va ajouter aux problématiques post-colonialisme la question du genre, longtemps ignoré dans le champ des études post-coloniales. En effet, il semble que les nombreux ouvrages et discours qui ont contribué à faire la grandeur et la renommée du mouvement post-colonial ne se perdent dans des luttes acharnées de pouvoir qui relèguent au second plan les véritables préoccupations des populations. Spivak pose ainsi la question :

> in seeking to learn to speak to (rather than listen to or speak for) the historically muted subject of‘ the subaltern woman, the postcolonial intellectual systematically ‘unlearns' female privilege. This systematic unlearning involves learning to critique postcolonial

[123] Le terme subalterne a été utilisé initialement par Antonio Gramsci dans les années 1930 puis repris ultérieurement dans le cadre des études post-coloniales par un groupe d'historiens indiens qui créèrent les études subalternes en 1982.

[124] Ce terme a été rendu célèbre par E.P.Thomson dans son essai intitulé *History from Below* publié dans *The Times Literary Supplement* en 1966. Les Subaltern Studies ou la critique postcoloniale de la modernité Jacques Pouchepadass http://lhomme.revues.org/75?file=1

> discourse with the best tools it can provide and not simply substituting the lost figure of the colonized.(91)

Aujourd'hui la problématique de la « subalternité » reste entièrement posée et semble avoir franchi un nouveau cap : si autrefois étaient considérées comme subalternes, ceux et celles qui grossissaient le rang des classes sociales inférieures, aujourd'hui s'ajoute à cette catégorie de la population des individus de toute classe sociale, souvent hautement qualifiés mais qui continuent de subir l'exclusion, la mise à la marge, tant par le discours que la pression économique, politique ou sociale. Il en résulte aujourd'hui une nouvelle « catégorisation », un nouveau déploiement de la notion de subalterne qui affecte toutes les sphères sociales et qui se caractérise dans le milieu de la recherche par la question du centre et de la marge. Si cette nouvelle répartition n'est pas spécifique aux sociétés post-coloniales, elle demeure néanmoins considérablement marquée dans ces territoires où les populations ont été éduquées par l'assimilation de savoirs issus de la colonie et par l'appropriation d'une culture identitaire conflictuelle voire ambiguë. Il ressort de ce constat que le mouvement post-colonial ne parvient pas à se dépasser et semble contribuer involontairement ou non au maintien d'une certaine oppression véhiculée par les sociétés impérialistes. Inévitablement apparaît le dilemme suivant : d'une part, comment s'émanciper de la pensée coloniale « tout en se servant de ses outils, de son langage » , (Haase, Maneesha, 32) et d'autre part, comment s'assurer de ne pas reproduire les mécanismes pernicieux hérités de la colonisation ? Autrement dit, quelles stratégies élaborer pour construire de nouvelles voies/voix détachées de ce lourd héritage ? Ces interrogations soulignent à elles seules l'ampleur de la difficulté à laquelle doivent faire face les élites des territoires décolonisés qui se trouvent :

- tiraillées dans des espaces où le local se perd dans la pression de la mondialisation,
- empêtrés entre un passé qui les a construits et aliénés, et un présent dans lequel s'affrontent déconstruction et reconstruction identitaire.

Ainsi, l'œuvre de Spivak, trouve encore de nos jours, une résonance pertinente tant la difficulté de se faire entendre et reconnaître, pour les élites et les subalternes, constitue une problématique de premier ordre dans les espaces qui ont subi la décolonisation de l'après guerre. En effet, de nombreux territoires qui ont subi la colonisation (la Caraïbe, l'Afrique ou

l'Inde) sont encore considérés par la majorité des communautés scientifiques comme périphériques. De plus, le mouvement décolonial / post-colonial a lui-même reproduit, sous le poids de l'impérialisme, de nombreux paradigmes d'exclusion. Si l'histoire à travers la recherche scientifique a montré qu'il existait une forte volonté des peuples colonisés, unis dans toutes leurs différences de classes sociales, de se défaire d'une présence coloniale oppressante et aliénante afin de reconstruire une société libérée de toute oppression, ces territoires ne semblent pas être parvenus à établir un idéal « national » dépouillé de ses vieux démons. Dans ce lot de misère porté par le paradigme de la relation dominant dominé, notre attention se porte en particulier sur la difficulté de se défaire d'une pensée androcentrique qui entretient le postulat du « male dominant». Ainsi, si le colonisé est aujourd'hui partiellement sorti de l'emprisonnement physique, culturel, social et mental imposé par le colon, il semble que la colonisée, bien que très active dans les mouvements en faveur de l'indépendance, n'ai pas eu sa place dans ce vaste mouvement de reconstruction. Sur le plan linguistique et historique, le sème « colonisée » n'apparaît que très rarement dans les nombreux ouvrages consacrés aux études post-coloniales. Il ne fait aucun doute que la position de subalterne lui est majoritairement « attribuée » et que sa non visibilité dans l'espace social va de paire avec sa mise à la marge. Doit-on pour autant considérer le mouvement post-colonial comme porteur d'une pensée genrée ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire d'interroger cette pensée et de se demander si les différents mouvements de types féministes contemporains qui s'y rapportent n'apparaissent pas comme l'une des conséquences des insuffisances du mouvement post-colonial dans sa globalité. En effet, d'un point de vue spatio-temporel, l'émergence de cette pensée coïncide avec la montée en puissance de nombreux mouvements dits féministes dans les territoires post-coloniaux, notamment en Afrique, dans la Caraïbe et en Inde, ce dernier espace retenant particulièrement notre attention.

Si le processus de désengagement vis à vis du colonialisme est clair, les efforts d'engagement dans un processus de relations nouvelles et libératrices restent peu visibles, comme le souligne Stuart Hall :

> Le post-colonial […] est politiquement ambivalent parce qu'il brouille la distinction claire entre le colonisé et le colonisateur, jusque là associée aux paradigmes du

> « colonialisme », du « néocolonialisme » et du « tiers-mondisme » qu'il cherche à supplanter. Le post-colonial affaiblirait ainsi la politique de résistance en ne « postulant pas de nette domination et en n'appelant pas à une nette opposition. (352)

Ainsi, la portée du discours post-colonial ne parvient pas se propager au sein des populations parce que ses modalités de résistance au passé colonial restent ambiguës et ne répondent pas aux attentes d'une population reléguée au rang de subalterne par une élite locale peu enclin à s'engager dans une transformation sociétale par le bas. Afin de bien appréhender la position de subalterne, en Inde, en période post-coloniale et l'émergence de mouvements féministes contemporains, il est nécessaire de revenir brièvement sur les effets pervers de la colonisation, période pendant laquelle le colon s'est efforcé de déconstruire des modes de vies matriarcales ou patriarcales très différents les uns des autres et qui se démarquaient par la souplesse de leurs modes de fonctionnements. En période pré-coloniale, les relations hommes femmes reposaient souvent sur un principe de répartition de tâches à accomplir afin de répondre aux besoins de la famille, de la communauté ou de la caste. La distribution des rôles n'étaient pas en lien avec une identité genrée. Ce que le système colonial a mis en place est l'uniformisation d'une seule et unique forme de structure patriarcale permettant au colon de maintenir les individus dans un système pyramidal infériorisant, soit une reproduction orientaliste d'un idéal patriarcal en vigueur au dix huitième siècle dans les milieux aisés en Angleterre. Ce déploiement d'un moule patriarcal unique sur l'ensemble du sous-continent a eu pour conséquence de faire disparaître des modes de fonctionnements communautaires différents synonymes de points de résistance pour le colon britannique. Il apparaît donc aujourd'hui légitime de considérer l'Inde comme un pays où persiste une pratique patriarcale archaïque décriée de manière ironique par ceux qui l'ont imposée et en particulier les premiers mouvements féministes britanniques. En effet, pendant longtemps, les traces des premiers mouvements féministes consignées par l'histoire en Inde relèvent de la période coloniale, période pendant laquelle l'activité féministe était quasi-exclusivement liée à la pratique des épouses blanches de la colonie britannique. Ces espaces coloniaux leur ont permis de poursuivre par des actes de décentrement, les luttes initiées au Royaume-Uni. En faisant pression sur le pouvoir judiciaire en place dans les colonies, elles ont bénéficié de nouveaux droits qui n'ont eu que peu d'effets sur les conditions de vie des Indiennes, ignorant ainsi le combat de ces dernières pour lutter contre le colon et la réduction de leurs champs d'actions

(Maneesha, 169) . Les féministes britanniques vont ainsi, par leur détermination, véhiculer un idéal féminin à propager dans tous les foyers. Lal Maneesha, cite les travaux d'Antoinette Burton dans lesquels :

> elle montre comment les féministes britanniques se sont appropriées l'idéologie et la rhétorique nationale et impériale pour justifier leur propre droit à l'égalité (Burton 1994). [...] Les féministes britanniques utilisaient des images orientalistes pour évoquer les femmes indiennes, les représentant comme primitives et soumises, ayant besoin d'être libérées par leurs « sœurs » britanniques émancipées. Cette acceptation du statut impérial de la Grande-Bretagne et de la supériorité raciale anglo-saxonne a créé des idéologies féministes impériales que les féministes contemporaines doivent reconnaître et comprendre, dit Burton. […] Les féministes des ères victorienne et edwardienne croyaient que les femmes indiennes constituaient pour elles un « white woman's burden » (fardeau pour les femmes blanches). (Maneesha, 13)

Ce que les mouvements féministes britanniques ont initié, a inscrit durablement la femme indienne en tant que *The Angel in the House*[125] pendant la période coloniale et bien plus tard,lors des premières manifestations d'envergures en faveur de la décolonisation, les leaders des mouvements nationalistes l'ont érigée au rang de gardienne de la tradition. Au delà de ces représentations plus que symboliques, la subalterne demeure encore aujourd'hui dans un double enfermement que Kirsten Holst Petersen et Anna Rutherford ont conceptualisé au milieu des années 1980 sous le terme de « double colonisation » . Cette date récente met en évidence l'écart conséquent qui existe entre les premières publications[126] en faveur de la décolonisation, et l'intérêt très tardif que les scientifiques ont accordé au sujet féminin dans le processus de décolonisation. Il a donc fallu attendre près de quarante années[127] pour que l'on daigne accorder de l'intérêt aux conséquences de la colonisation ainsi que leurs répercussions sur les sociétés post-coloniales dans la construction du sujet féminin. Il est également intéressant de noter que le concept de « double colonisation » a fait l'objet d'un référencement tardif dans un des ouvrages majeurs sur les théories post-coloniales. En effet, le concept ne figurait pas dans la première édition dédiée aux *Key concepts in post-colonial studies* de 1998. Ce n'est que lors de la seconde édition de 2007 que ce concept a fait son apparition, soit

---

[125] Cette phrase "Angel in the House » est tirée du célèbre poème du Britannique Coventry Patmore (1854), qui fait l'éloge de l'épouse idéale entièrement dévouée à son époux.

[126] Nous retenons particulièrement Frantz Fanon ou Aimé Césaire dont les écrits dans les 1950 serviront de déclencheurs de la pensée post-coloniale.

[127] Nous prenons comme point de départ, 1947, année qui marque l'indépendance de l'Inde.

dix sept ans après sa création. La troisième édition, publiée en 2013 n'apporte aucun élément nouveau sur l'évolution de ce concept, ce qui laisse à penser que les problématiques liées au sujet féminin dans le champs post-colonial ne trouvent que peu d'échos favorables auprès des chercheurs. On remarquera d'ailleurs que les quelques lignes consacrées à ce concept semblent lui offrir une présence presque symbolique. D'une façon plus générale, dans cet ouvrage, considéré comme une référence pour tout chercheur désireux d'accroître ses connaissances sur les études post-coloniales, la femme ne semble avoir sa place qu'à travers le concept de féminisme, ce qui démontre que son existence en tant que sujet ne semble avoir de l'intérêt qu'au regard d'une construction du féminisme dominant. Ce n'est qu'à la parution de l'essai de Spivak *Can The Subaltern Speak* ? qu'un changement notable de perspective permettra de mettre en valeur les travaux de recherches sur le sujet féminin de chercheurs ou chercheuses n'appartenant pas à la sphère « mainstream ». En effet, le travail de Spivak permettra de déclencher un renouveau dans les champs d'études post-coloniales. Sa prise de position en faveur de celles qui ne sont pas entendues propulsera au devant de la scène les travaux de chercheuses qui marquent un intérêt pour la question du genre. On peut lire dès les premières lignes de son essai : « Some of the most radical criticism coming out of the West today is the result of an interested desire to conserve the subject of the West, or the West as Subject. »[128] Ces propos résument parfaitement la volonté de Spivak de repositionner le débat et de l'inscrire hors du champ hégémonique porté par la voix de l'occident. Ainsi, la pensée critique de Gayatri Spivak soulève également des questions autour de la visibilité et de la légitimité du pouvoir. Ces deux notions seront utilisées dans notre thèse afin de déconstruire les nombreux « mythes » érigés autour de la femme et de réécrire l'histoire à partir de recherches scientifiques qui rétablissent « la vérité » dans les contextes socio-historiques. Comme le souligne Maneesha Lal dans son essai : « En fait, parmi les trois critiques[129] les plus fréquemment cités dans le milieu des études post-coloniales, c'est Gayatri Spivak qui occupe la place la plus importante par rapport aux analyses du genre. » (Maneesha, 149) Spivak critiquera également sévèrement Foucault et Deleuze pour leur manque d'engagement contre le pouvoir impérialiste agissant dans les colonies. On retrouve ce même constat chez Seloua Luste Boulbina :

---

[128] http://jan.ucc.nau.edu/~sj6/Spivak%20CanTheSubalternSpeak.pdf
[129] Les autres critiques non mentionnés sont Edward Said et Homi Bhabha.

> Les grands penseurs français des années soixante ont largement ignoré, dans leurs analyses théoriques, les luttes anti-coloniales et anti-colonialistes, à l'exception notable de Jean-François Lyotard. […] Jacques Derrida, par exemple, ne manifestera jamais, sur le plan théorique, d'intérêt spécifique pour les questions coloniales alors qu'il était né en Algérie et avait passé son enfance à Alger, et, peut-être, précisément parce qu'il y avait vécu. Said, qui est de la même génération, revient donc sur la différence fondamentale entre Fanon et Foucault en soulignant le fait que « le sens de l'engagement actif » est absent des premiers travaux de Foucault mais présent dans ceux de Fanon.(Boulbina, 19)

Ces multiples observations mettent en évidence le mode opératoire qui a conduit à ignorer en France, le débat autour des questions coloniales et post-coloniales. Dans un tel contexte de mise à la marge de l'histoire, Il ne fait aucun doute que les doctrines en place ont refoulé toute présence de la femme hors du débat. Il serait pourtant hasardeux d'en conclure que bien qu'exclues, elles sont demeurées passives. Consigné à occuper une place en marge de la grande histoire, leur activisme n'a jamais cessé bien que ne référencé dans l'histoire. Aujourd'hui, les nombreuses études consacrées à la femme ou aux subalternes permettent de retracer leur engagement jusqu'au XVIIIe siècle. C'est par l'apport de ces nouvelles études qu'il est possible aujourd'hui de retracer l'origine des premiers mouvements de contestation en Inde au début du XXe siècle comme l'indique Stéphanie Tawa Lama-Rewal :

> Dès la fin du dix-neuvième siècle sont créées, dans le milieu des réformateurs sociaux, plusieurs associations féminines, c'est-à-dire animées par des femmes et ayant pour objectif l'amélioration de la condition féminine, notamment à travers la promotion de l'éducation des filles. Le moment fondateur de cette première vague est 1917, date de la création, à Madras, de la Women's Indian Association (WIA) qui entend fédérer plusieurs organisations féminines locales en un réseau national.(Lama-Rewal, 411)

## 4.1 Déconstruire les frontières du féminisme

Les travaux réalisées par les chercheuses relevant de différents mouvements, « women's studies », « études féministes », « black feminists », « third world feminists » viennent ainsi combler une grande partie de l'histoire qui avait été passée sous silence. De plus, la divergence des points de vues au sein des mouvements féministes a permis de

dissoudre certaines constantes qui présentaient pendant de nombreuses années les féministes blanches comme référent principal de l'histoire. C'est ce que souligne Danielle Haase-Dubosc : « Le féminisme majoritaire euro-américain, aspirant à être seul légitime alors qu'il est «irréfléchi et impérial», est à présent mis à mal dans tout un courant plus visible de la pensée féministe qui s'ajoute aux courants d'en bas des féministes minoritaires. » (40) Ce propos est corroboré par Eléonore Lépinard :

> La prise en compte de la multiplicité des relations de pouvoir qui traversent le groupe des femmes et font voler en éclat son homogénéité, souvent supposée par les courants féministes de la seconde vague, est principalement venue de deux côtés : celui des féministes noires et celui de la critique post-coloniale. Le black feminism américain ([130]hooks 1981, [131]1984 ; [132]Hull 1982), mais aussi anglais ([133] Amos, Parmar 1984 ; [134] Mirza 1997) a ainsi participé à remettre en cause non seulement les pratiques féministes dominantes — dénoncées comme racistes ou impérialistes —, l'idée d'une sororité universelle, mais aussi les théories féministes dominantes. (107)

Ainsi, le mouvement féministe noir a dénoncé des pratiques racistes qui excluent les femmes noires des revendications mises en place par le courant dominant qui a élaboré des théories qui occultent la « race » dans le pouvoir structurant les rapports de genre et l'oppression patriarcale.

> Cette occultation induit non seulement une vision biaisée du monde qui ignore le vécu de l'oppression des femmes non blanches, mais aussi une appropriation, par les féministes blanches du « nous » collectif, puisque celles-ci prétendent parler au nom de toutes les femmes alors qu'elles expriment en réalité des revendications qui leur sont propres. (Lépinard 107)

Ces mouvements contestataires ne sont pas sans rappeler la ligne de pensée qui animait les études subalternes à leurs débuts. Ces différents courants ont généré un renouveau qui a dynamisé les pensées féministes. Ils se distinguent par des discours qui non seulement

---

[130] Hooks B., *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism*. Boston, ma, South End Press, 1981

[131] Hooks, B., *Feminist Theory. From Margin to Center*. Cambridge, ma, South End Press, 1984

[132] Hull G., Scott P., Smith B., *All the Women are White, All the Blacks are Men, but Some of Us are Brave: Black Women's Studies*. Old Westbury, N.Y., Feminist Press, 1982

[133] Amos V., Parmar P.,« Challenging Imperial Feminism ». *Feminist Review*, n° 17, 1984

[134] Mirza H., *Black British Feminism: A Reader*. London & New York, Routledge, 1997

dénoncent un certain impérialisme dominant mais proposent également des chemins nouveaux permettant la prise en compte d'une plus grande diversité de mouvements se réclamant d'un droit d'existence aussi légitime que celui institué par la première vague. C'est ainsi que de nombreux courants dits « en marge » du mouvement principal vont réclamer un espace social dans lequel ils pourront s'exprimer et se faire entendre. Parmi ces mouvements on retrouve les black féministes, chicana féministes, African féministes, Third-world féministes, soit autant de courants de pensées qui placent la femme au centre des préoccupations mais qui se démarquent d'un mouvement fédérateur occidental. Dans son essai, Chandra Mohanty remet en cause le principe de leadership auto-institué par une élite féministe intellectuelle majoritairement occidentale :

> I would like to suggest that the feminist writings I analyze here discursively colonize the material and historical heterogeneities of the lives of women in the third world, thereby producing/re-presenting a composite, singular « Third World Woman »—an image which appears arbitrarily constructed, but nevertheless carries with it the authorizing signature of Western humanist discourse. (333)

Mohanty dénonce la main mise d'une pensée globalisante qui persiste à maintenir l'autre, la femme du tiers-monde, dans un statut inférieur, ce qui n'est sans rappeler certains principes profondément ancrés dans les relations entre colons et colonisés :

> Discourses of representation are confused with material realities, and the distinction between « Woman » and « women » is lost. Feminist work on women in the third world which blurs this distinction (which is present in certain Western feminists' self-representation) eventually ends up constructing monolithic images of « Third World Women » as women who can only be defined as material subjects, not through the relation of their materiality to their representations. (340)

Ainsi, l'apparition dans les années 1980 du terme féministe « du tiers-monde » semble porteur d'une certaine dissonance dont l'objectif serait de marginaliser chercheurs et activistes issus de cette sphère. « [...] Kelly Coogan-Gehr(2011) suggère que l'émergence des catégories « femmes du tiers monde ›› et « femmes de couleur ›› dans les années 1980 a déplacé et marginalisé la recherche des femmes afro-américaines, marquant ainsi un seuil de disparition dans la recherche féministe. (Coogan, 83)

Les propos tenus par Mohanty apparaissent comme une mise en garde contre la construction et la représentation monolithique qui est faite des « Third World Women ». Tout d'abord parce que l'image qui est véhiculée fait l'impasse sur les réalités socio-économiques auxquelles sont confrontées ces femmes, ensuite parce que les réalités culturelles et historiques qui les ont affectées et qui continuent de les affecter ne correspondent pas à la norme imposée par le courant dominant. Ainsi la construction globalisante qui est produite par les mouvements féministes « mainstream » tend à soustraire toutes ces différences : « by ignoring the complex and mobile relationships between their historical materiality on the level of specific oppressions and political choices on the one hand and their general discursive representations on the other. (Mohanty, 211)

Dans sa critique, Mohanty prend également ses distances avec un autre concept globalisant, celui de « global sisterhood »[135] proposé par Robin Morgan[136]. L'oeuvre de Robin ne propose pas de définition précise du concept de « globale sisterhood » mais propose une étude très étendue ayant pour objectifs de fédérer les défenseurs de la cause féministe autour d'une vision globale des actions à mener pour défendre le droit de femmes. Cependant, ce point de vue globalisant est critiqué par de nombreuses activistes qui ne se retrouvent pas dans la vision proposée par Morgan. Karla Hackstaff et Jennifer Pierce dans leur analyse intitulée « Is sisterhood global ? » (Hackstaff, Pierce, 30) soulignent les limites de l'imposante étude menée par Morgan et son équipe. Tout d'abord, en termes de collaboration, Hackstaff et Pierce mettent en évidence le caractère très tendancieux des chercheuses qui défendent les valeurs du mouvement féministe « mainstream » occidental. A savoir, une lutte pour l'égalité des droits, l'instauration d'un principe de compétition très prononcé afin de s'afficher l'égale de l'homme et une quête individuelle permanente pour l'indépendance. Soit autant de valeurs que ne partagent pas toutes celles qui se sont engagées pour améliorer les conditions d'existence de la femme.

---

[135] Apparaît ici l'idée d'une sororité universelle

[136] En 1984 Robin Morgan a publié un imposant ouvrage de plus de 800 pages intitulé Sisterhood is Global: The International Women's Movement Anthology. Ce recueil d'articles et de témoignages est considéré par de nombreux chercheurs comme l'une des références majeures dans les études féministes. Morgan avait publié également en 1970 un autre ouvrage référent intitulé Sisterhood is powerful.

> Similarly, the Western notion of individual rights does not make sense in the cultural context of many Third World women's lives. It often comes into conflict with the cultural or religious frame works within many countries. For example, the Hindu caste system assumes that one is born into castes of unequal status. Although there are reciprocal obligations between members of different castes, certain castes clearly have more privileges and status than others. Individual rights in the classic Lockean sense do not « fit » into such a religious belief system. (Hackstaff, Pierce, 189)

Autres points de désaccords et non des moindres, ce que Hackstaff et Pierce nomment dans leur essai des « significant omissions » (194), tel que le fait d'avoir réuni dans une catégorie unique appelée « indigenous feminist » (195) toutes celles qui sont situées géographiquement hors des territoires occidentaux. Derrière cette appellation se cache d'une part, la volonté d'imposer le terme « féministe » à toutes les personnes qui soulèvent des problématiques liées à la femme, et d'autre part, une mise à l'écart de toutes les différences possibles qui doivent être contenues dans une terminologie de l'exclusion :

> Morgan attempts to counter cultural and political claims that « feminism » has been imposed by Western nations when she says: The strongest argument to the « feminists as outside agitators » attack is the simple truth. An indigenous feminism has been present in every culture in the world and in every period of history since the suppression of women began. However, Morgan's qualification does not counter the argument that she opposes. By imposing the label « indigenous feminism » on every other culture in the world, she does exactly what she claims not to do. It seems to us that « feminism » is being imposed. (Hackstaff, Pierce, 197)

Il devient alors difficile de concevoir le concept de « global sisterhood » comme la représentation légitime d'un rassemblement fédérateur global. « Western feminism, then, has a totalizing effect. It imposes a definition of women's situation that is not experienced by a vast number of women in the world » (197).

> Within this anthology we hear women's voices rejecting the marginalization of their experience. Third World women not only resent the failure of Western feminists to comprehend their religious and cultural belief systems or the circumstances of their countries, but they also resent the Western feminist assumption that they « know » better than Third World women about women's oppression. (198)

Comme le souligne Mohanty, « sisterhood can not be assumed on the basis of gender; it must be forged in concrete, historical and political practice and analysis. » (Mohanty, 339) Afin de comprendre son point de vue, évoquons ce témoignage de Shamita Das Dasgupta[137] lorsqu'elle a rejoint le courant « mainstream » aux Etats-Unis :

> Secure in my feminist conviction of a global sisterhood, I decided to introduce issues in my feminist circles that were important to immigrant Indian women. I talked about imperialism, Third World poverty, job market discrimination and a host of other invisible issues. My efforts were summarily dismissed. I was categorically told that since I was in the U.S., I must act like other Americans. My place within the feminist movement was to uphold the agenda that had already been set by the majority. That was my wake-up call. I lost strong relationships with my mainstream feminist colleagues for calling them on their internalised racism. (Das, 124)

Ce témoignage met en évidence la difficulté d'unir dans leurs différences deux approches différentes de problématiques sont une même étiquette représentée par le concept de « sisterhood ». D'un point de vue géo-politique, donc hégémonique, la complexité repose sur la résistance du courant « mainstream » à intégrer des idées majeures provenant de voix de la marge. Une telle intégration nécessiterait de recomposer, de repenser donc de partager le pouvoir « mainstream ». Mohanty tout comme Das Dasgupta soulignent la main mise du discours dominant sur l'ensemble des mouvements féministes. Pour Mohanty, la puissance véhiculée par ce discours « globalisant » ne doit en aucun cas replacer les femmes du « tiers-monde » dans un ensemble qui tend à dissocier d'une part, celles qui ont la parole et qui s'approprient la défense des femmes du tiers-monde et d'autre part, les communautés minoritaires qui souhaitent intégrer le moule globalisant sans pour autant renoncer à leurs différences. Le positionnement discursif est donc en étroite corrélation avec la dimension géopolitique. C'est ce que souligne Mohanty lorsqu'elle évoque l'étouffement que subissent les femmes du tiers-monde qui n'ont que peu de voix pour se faire entendre.« En fait, ma critique vaut pour tout discours qui pose son sujet auctorial comme référent implicite, comme étalon qui lui permet d'encoder et de représenter les « Autres » culturels. C'est là que le pouvoir s'exerce dans le discours. »[138]

---

[137] Shamita Das Dasgupta est une intellectuelle et universitaire Indienne engagée dans la lutte contre les violences faites aux femmes.

[138] La traduction en français est tirée de l'ouvrage collectif dirigé par Elsa Dorlin, *Sexe, race classe, pour une épistémologie de la domination*, dans lequel on retrouve notamment la traduction du célèbre essai de Chandra

Le discours porté par Mohanty vise à introduire des « vérités » nouvelles, des centres d'intérêts ou des préoccupations différentes au sein de la norme. L'objectif est de prendre en considération les nombreuses variations qui feraient de la norme un espace fluctuant enrichi par les différences. Sa prise de position vient ainsi s'opposer aux habitudes et aux pratiques dominantes du pouvoir qui rejette toute idée de partage. Mohanty souligne ici les limites et les effets de certaines analyses sociologiques qui par la mise en place de critères de catégorisations[139] élaborent des principes de division de plus en plus prononcés entre celles qui auraient la possession (de leur identité, de leur espace social, de la parole, de leur corps …) et celles qui n'en auraient pas la maîtrise. En reposant leurs discours sur des principes de catégorisations sociales, les féministes occidentales présentent une vision globale qui ignorent les problématiques locales. Le processus de représentation des «Third world women » vu par le courant dominant repose sur une « réalité » simplifiée et dépouillée de toutes spécificités afin d'accentuer les ressemblances qui stigmatisent les Third world women dans leur supposée infériorité. Mohanty propose donc un concept différent, celui de « solidarity » qui est une réponse critique au « global sisterhood », tout comme Said avait apporté une réponse critique à la construction imaginaire d'un autre infériorisé dans son ouvrage *Orientalism*. Mohanty présente son point de vue comme suit : « I outline a notion of feminist solidarity, as opposed to vague assumptions of sisterhood of complete identification with the other. For me, such solidarity is a political as well as ethical goal. » (Mohanty, 3) Mohanty fonde son principe de solidarité sur les notions de différences et de diversité qui selon elle, sont mises en retrait dans la pensée globalisante de Morgan. Plus de vingt années après les propositions de Mohanty, les points de vues sont encore très divergeants entre les féministes. A titre d'exemple, dès les premières pages de l'ouvrage *Globalization and Third World Women: Exploitation, Coping and Resistance* réalisé par Ligaya Lindio-McGovern et Isidor Wallimann, on constate que le chemin qui reste à parcourir afin de parvenir à unifier les femmes dans leurs différences est encore long.

---

Talpade Mohanty Under Western Eyes traduit sous le nom de « *Sous le regard de l'Occident : recherche féministe et discours colonial* ». Dorlin Elsa, Sexe, race, classe. *Pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, coll. Actuel Marx confrontation, 2009.

[139] Les premières théories relatives à la catégorisation ont été mises en place par Tajfel en 1972. Il définissait la catégorisation sociale comme « un système d'orientation qui crée et définit la place particulière d'un individu dans la société ». Tajfel, H. (1972). La catégorisation sociale. In S. Moscovici (Ed.), *Introduction à la psychologie sociale* (Vol. 1). Paris: Larousse.

> In the global economy, we find « Third World women » in poor and rich countries, in the North and South, in the core and periphery/semi-periphery as neo-liberal globalization continues to structure and re-structure class, race and gender inequalities. It is therefore important that the experience, voice, and politics of Third World women be de-marginalized and included in the mainstream analysis and knowledge construction about globalization. This is the thrust of the volume. (McGovern, Wallimann, 2)

Il y a donc un ensemble de facteurs tels que les conséquences de la double colonisation, la main mise du courant féministe dominant, les effets de la mondialisation ainsi que le maintien d'un discours d'exclusion dans les sociétés post-coloniales, qui contribuent à entretenir des clivages importants dans la relation dominant dominé au sein des mouvements féministes. Cet ensemble de facteurs constitue à lui seul un défi permanent pour les femmes des territoires post-coloniaux. Ces idéologies récentes ont pour objectif commun le maintien d'une logique hégémonique en produisant des discours nouveaux qui tentent de masquer leurs contradictions en atténuant les différences. Ce constat permet d'actualiser le concept de « double colonisation » apparu dans les années 1980 et de l'enrichir de nouvelles relations de pouvoir qui maintiennent de nombreuses femmes au rang de subalterne. En effet, le concept de « double colonisation » doit dorénavant prendre en compte cette main mise féministe euro-centrée qui participe à son tour à l'étouffement des activistes de la marge. En s'appropriant la défense des femmes « de la marge », nous constatons qu'une grande partie de l'élite féministe intellectuelle occidentale tend à reproduire des discours dans lesquels le centre s'octroie un principe d'appropriation et de connaissance de l'histoire qu'il déclare authentique. Ici se pose une question soulevée par Dipesh Chakrabarty[140] : *Who speaks for «Indian» past?* Dans son essai, Chakrabarty dénonce une pratique récurrente consistant à expliquer l'histoire de l'Inde en s'appuyant sur des connaissances occidentales. Ce mode opérateur exclu le chercheur Indien de sa propre histoire. Cette pratique d'appropriation largement enseignée dans de nombreuses d'universités est tellement ancrée dans les comportements que la plupart des chercheurs post-coloniaux n'ont d'autres choix que d'initier leurs théories à partir des travaux réalisés en occident : « Third world historians feel a need to refer to works in European history » (Chakrabarty, 3). Cette position est d'autant plus

[140] Nous faisons ici référence à l'essai de Dipesh Chakrabarty figurant dans The Decolonization Reader Le Sueur, James D. *The Decolonization Reader*. New York: Routledge, 2003

contradictoire que bien souvent […] Europeans produce they work in a relative ignorance of non-Western histories [...] » (3). Ainsi les véritables militants de la cause « féministe de la marge » sont contenus entre deux idéologies, celle déjà présente de la domination masculine, et celle plus récemment apparue sous la forme du « women-victimization » et véhiculée par les féministes intellectuelles « occidentalo-centrées ». Cependant ces doctrines qui restreignent les champs d'actions des femmes dites du « tiers-monde » n'entament en rien la détermination de ces dernières à s'organiser afin de développer des mouvements solidaires. Parmi les nombreux mouvements solidaires qui montrent leur engagement, la littérature et le cinéma contribuent depuis plusieurs années a apporter de la visibilité afin de dénoncer les idéologies de l'enfermement. Ces deux arts se caractérisent par la mise en scène de problématiques engagées qui non seulement interrogent directement la place de la femme dans la société mais qui de plus abordent de nombreux sujets dits tabou, donc exclus par les structures hégémoniques en place. L'audace de ces auteures permet d'interroger la légitimité de doctrines endrocentriques profondément enracinées dans les comportements et de proposer des modes de fonctionnement différents dans les relations hommes femmes. De plus, l'une des singularités des productions post-coloniales tant littéraires que cinématographiques, repose sur la construction de problématiques élaborées dans des contextes socio-culturelles très localisés. Ce dernier point est particulièrement important dans la démarche post-coloniale dans la mesure où il souligne la volonté d'inscrire le sujet dans son propre territoire. Ce positionnement est également un moyen de développer la solidarité autour de causes communes où personnages et lecteurs se rencontrent dans des lieux où s'inscrivent un vécu semblable.

### 4.2 Apports et influences de la pensée post-coloniale et de la pensée féministe chez Nair, Hariharan et Mehta

C'est dans cette perspective de développement solidaire que s'inscrivent les romans *Compartiment pour dames* de Anita Nair et *Les milles visages de la nuit* de Gita Hariharan. Fortement ancrés dans le sud de l'Inde, leurs intrigues soulignent la volonté d'échapper à une approche « globalisante » qui a souvent pour objectif d'imposer une regard uniforme à une problématique locale. Ce qui en d'autres termes révèle une forme de résistance qui s'oppose à un mode de pensée binaire dont l'objectif est d'omettre délibérément la dimension « spécifique

» des autochtones. La dimension locale constitue également une réponse, un contre-discours[141] qui s'adresse aux détenteurs de la reproduction idéologique qui trouve sa place dans les littératures de type orientaliste dans lesquelles les femmes des territoires post-coloniaux sont encore décrites comme pauvres, peu instruites et soumises. Ces facteurs expliquent en partie la volonté persistante de déconstruire des postulats stigmatisants construits autour de représentations infériorisantes de la femme. De fait, la résilience apparaît comme le dénominateur commun qui anime l'écriture post-coloniale au féminin. En effet, de nombreux romans et films sont marqués par la présence de personnages qui par leurs comportements déconstruisent de nombreuses idéologies bâties autour du sacré, de la famille ou de la tradition, soit autant de sujets autour desquels la construction coloniale et nationale ont été soigneusement érigées. Ces personnages sont souvent en rupture avec les comportements attendus et mettent à mal nos idéaux. Nous retrouvons ces pratiques à contre courant chez de nombreux écrivaines indiennes, nous pouvons citer Anita Desaï, Anita Nair, Gita Hariharan ou Chitra Banerjee. Nous retrouvons une démarche identique dans la Caraïbe où Maryse Condé de la Guadeloupe, Shani Mootoo de Trinidad ou encore Jamaica Kincaid d'Antigua tissent par l'intermédiaire de leurs personnages ambigus des contre-discours afin de réinscrire la présence de leurs héroïnes en tant que sujet central du roman. Nous retrouvons également cet engagement dans les productions cinématographiques de Gurinder Chadha[142], Deepa Metha, Mira Nair ou plus récemment de Leena Yadav[143]. La dissémination de ces œuvres qui prennent naissance dans les nombreux espaces[144] dits de la marge apporte un caractère circulaire à leurs initiatives dispersées mais de plus en plus croissantes. Cette circularité procure une certaine dynamique à leurs contre-narrations qui n'ont pas toujours trouvé un accueil favorable auprès du courant « mainstream » comme le souligne Chantal Maillé : « La prise de parole de femmes du tiers-monde et la circulation de leurs idées à l'échelle internationale ont révélé des compréhensions inédites des conditions d'oppression des femmes. Ce processus a été difficile, mais il a contribué à changer à tout jamais le visage des

---

[141] A term coined by Richard Terdiman in 1985 to characterize the theory and practice of symbolic resistance. Terdiman, R., Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France and Present Past: Modernity and the Memory Crisis, Cornell University Press, 1989

[142] Gurinder Chadha a notamment réalisée Bhaji on the beach (1995) et Bend it like Beckham (2002)

[143] Leena Yadav est une cinéaste indienne qui a réalisé en 2016 le film La saison des femmes récompensé au Festival international du film de Toronto.

[144] Ici l'espace est représenté par toutes les conditions économiques, sociales et financières qui s'érigent autour de la production et la réalisation de ces œuvres mais également par les lieux de réalisations, qu'elles soient locales ou diasporiques.

féminismes en forçant la reconnaissance de l'hétérogénéité des expériences des femmes. » ( 91) Tout en étant tenue à l'écart de la pensée féministe dominante, leurs contributions n'ont cessé d'apporter une dynamique nouvelle : « La contribution des féministes du tiers-monde à la définition d'un nouveau féminisme est multiple : elles ont produit des analyses originales sur leur oppression, elles se sont définies comme sujets de leurs propres analyses, ont ouvert la voie à penser la différence entre femmes de l'ouest et femmes du tiers-monde selon des termes non hiérarchiques […]. » (6)

> Les femmes de la marge ont en commun la conception d'une écriture qui passe par la déconstruction de stéréotypes dans le but de montrer leurs réelles préoccupations. Ces auteures engagées s'organisent pour résister, pervertir et renverser les idéologies d'enfermement héritées du colonialisme et reproduites dans les sociétés post-coloniales. Il existe donc un lien étroit entre les réalisations des auteurs et les trois mouvements que sont, le féminisme occidental hégémonique, la pensée post-coloniale et l'émergence du féminisme dans les territoires dits de la marge.

Danielle Haase-Dubosc résume l'interaction entre les théories post-coloniales et la pensée féministe comme suit : « L'apport des études postcoloniales au féminisme a été de fournir de nouveaux outils permettant de contester la « pensée blanche» de la majorité du mouvement féministe occidental et de remettre en question les histoires traditionnelles du féminisme dominant. » (Haase, Lal, 40)

Cependant, il nous semble pertinent de ne pas réduire l'apport des études féministes à une lutte de pouvoir entre mouvements féministes. L'engagement des féministes post-coloniales est avant tout une prise de position forte à propos de problématiques locales avant d'y voir un mouvement de contestation sur une échelle globale. Ce positionnement différencié entre le local et le global permet de recentrer les revendications sur les territoires concernés afin d'engager un débat d'idées qui implique l'ensemble des acteurs des espaces post-coloniaux. Il s'agit donc de renégocier le pouvoir entre celles et ceux qui en ont l'usage et celles et ceux qui en sont exclus. C'est pourquoi nous retrouvons dans de nombreux romans et plus récemment au cinéma des thématiques qui portent sur des sujets souvent laissés pour compte mais qui déterminent bien la volonté d'aborder au grand jour des problématiques qui témoignent de préoccupations locales. Il est indéniable que les féministes post-coloniales ont bénéficié du travail réalisé par les féministes de la première et de la seconde vague, toutefois

elles n'ont cessé de se battre afin que leurs propres préoccupations apparaissent dans l'agenda de la troisième vague tout en devant faire face à la position androcentrique des élites des sociétés post-coloniales. Comme le montre Llina Sen, le contenu de revendications des féministes de la troisième vague en Inde soulève des questionnements qui sortent du cadre proposé par le féminisme dominant : « The issues raised were wide ranging: land rights; nature of development; political representation; divorce laws; custody; guardianship; sexual harassment at work; alcoholism, dowry; rape. » (Sen, 1990)

Cette capacité à lutter contre la marginalisation sans jamais baisser les bras est l'une des caractéristiques que l'on retrouve également dans les romans et les productions cinématographiques post-coloniales. Ces réalisations se démarquent par la volonté de s'extirper du postulat de victime et proposent par leurs récits de décloisonner le découpage social institué au nom de la tradition.

> The image of women in fiction has undergone a change during the last two decades. Women writers have moved away from traditional portrayals of enduring self-sacrificing women, towards conflicts, female characters searching for identity; no longer characterized and defined simply in terms of their victim status. (Kapur, Solanki, 2014)

Ce décloisonnement montre la femme sous un nouveau jour et met en évidence par des principes de solidarité, sa capacité à prendre des initiatives, à s'investir et à occuper des espaces qui lui étaient auparavant inaccessibles. Ainsi, en Inde, les écrivaines post-coloniales des années 1990, telles que Anita Nair, Gita Hariharan ou Chitra Banerjee ont construit des modèles de représentations qui ne reposent pas sur une lutte acharnée du pouvoir ou sur des principes égalitaires, ce qui contraste avec les revendications portées par le courant féministe hégémonique. Ces différences soulignent l'une des préoccupations majeures du courant dit tiers-mondiste qui est la recherche de la solidarité et de la justice sociale à travers les différences. Les contenus discursifs proposés par cette nouvelle vague représentent des initiatives d'une plus value significative dans la dynamique de construction des savoirs féministes. Pourtant ces points de vues singuliers sont rarement pris en compte par le courant dominant. Ceci explique pourquoi les questionnements abordés par les « tiers-mondistes » se singularisent par des revendications locales et non « globales ». Ces revendications illustrent

l'agentivité qui animent tant les auteures que leurs héroïnes. D'ailleurs, notre corpus témoigne des réalités historiques et sociales qui bien souvent sont passées sous silence. Pourtant, ce qui frappe le lecteur dans de nombreux récits post-coloniaux au féminin est avant tout cette audace, ce manque de retenu qui le plonge dans le chaos intime des héroïnes. L'écriture autant que les mises en scènes dérangent[145]. Notre conscience est souvent éprouvée, devant faire face à des réalités connues de tous mais que nous choisissons d'ignorer. Ainsi Marikolanthu, héroïne victime d'un viol, dans le roman *Compartiment pour dames* de Anita Nair, présente par son agentivité une stratégie quelque peu déroutante, pour retrouver sa dignité en tant qu'être bafoué : « Murugesan ne le savait peut être pas, mais je lui avais vendu son propre fils. J'avais finalement récupéré le loyer des neufs mois où j'avais abrité l'enfant. Avec le revenu gagné à la sueur de son front, je détruirais l'utérus où il avait trouvé refuge et le lien qui unissait encore nos vies.[...] Je me sentis inondée d'une satisfaction perverse.» (cpd 426)

Romans et films issus des territoires post-coloniaux ont cette capacité d'exprimer crûment, sans grande retenue, des faits qui vont voler en éclats les gardiens de notre éthique réconfortante. Il ressort de ces œuvres, de plus en plus nombreuses, la volonté de faire émerger des voix nouvelles, longtemps étouffées par les idéologies dominantes. Le début des années 1990 marque un véritable tournant dans le nombre de publications littéraires et cinématographiques provenant de l'Inde ou de sa diaspora[146]. Nous pouvons également établir une corrélation entre la montée de la troisième vague féministe et la parution de plus en plus croissante d'œuvres qui abordent des thématiques longtemps demeurées taboues en Inde. En effet, l'influence de la troisième vague a permis à de nombreuses écrivaines de trouver un auditoire de plus en plus large auprès des classes moyennes urbaines émergentes tant en Inde qu'auprès de la diaspora. De plus, ce nouveau public très sensible aux influences occidentales et aux nouvelles mutations socio-économiques appartient à une classe financière qui lui confère non seulement un pouvoir économique grandissant mais également un positionnement social qui lui permet de s'inscrire au delà de sa caste d'appartenance. « In street politics, meanwhile, new-middle-class women played a leading role in violent protests against

---

[145] Nous évoquons ici les nombreuses controverses et manifestations qui ont éclatés en Inde lors de la réalisation et de la diffusion du film Fire de Deepa Mehta en 1996.Ce film a été inspiré d'une nouvelle, Lihaaf, publiée en Inde en 1942 par Ismat Chughtai, écrivaine et activiste. Sa nouvelle, pour ses connotations homosexuelles est encore considérée comme tabou de nos jours.

[146] Nous développons la présence de la diaspora en Inde dans la troisième partie de la thèse

anti-caste affirmative action policies […] claiming all the while to be modern, unmarked, universal Indian citizens beyond caste and religious difference.» (Tharu, Tejaswini, 94)

En intégrant ces nouvelles données socio-économiques aux problématiques géographiques et culturelles soulevées dans les productions littéraires et cinématographiques, les auteurs intègrent les subalternes au sein d'espaces où elles ne figuraient pas. Elles participent ainsi à ce que certains chercheurs appellent la décolonisation du féminisme. Ce propos est évoqué par Zahra Ali, sociologue et experte dans le domaine du genre : « Décoloniser le féminisme veut dire reconnaître les dimensions de classe et de race dans la pensée féministe hégémonique, et mettre à égalité les différentes expressions de la lutte contre le patriarcat, sans supposer une forme linéaire d'évolution des formes de luttes sociales et politiques[147]. »

> Nous retenons également la position de Sabine Masson qui souligne la position dominante d'une pensée féministe impérialiste : « La difficulté à laquelle nous sommes toutes confrontées est de reconstruire les bases d'une pensée féministe non hégémonique et d'une action commune décentralisée. Cette construction commence à mon sens par la reconnaissance des discours qui décolonisent le genre et le sujet « femmes », notamment les courants féministes anti-racistes post-coloniaux. (Masson, 59)

Mohanty, qui avait déjà évoqué l'exclusion des féministes qui n'appartiennent pas au courant dominant dans son essai *Under Western eyes* (1984), rappelle la difficulté de se faire entendre lorsqu'on appartient à des courants de pensées considérés comme minoritaires :

> Au fil des années, mon travail s'est concentré sur la décolonisation en général, mais surtout sur la décolonisation de la recherche et de la théorie féministe. J'ai plaidé contre une perspective universitaire en surplomb des communautés marginalisées de femmes du Sud et du Nord global, en attirant au contraire l'attention sur la spécificité historique et culturelle de chaque contexte pour comprendre leur *agency* complexe en tant que sujets situés. (Mohanty, 2015, 2)

En décrivant le quotidien asservissant de nombreuses femmes de la marge, en dénonçant les insuffisances des politiques nationales et internationales, les auteures de la nouvelle vague s'approprient des espaces de pouvoir qui se disséminent auprès de nombreux

[147] revue-ballast.fr/zahra-ali/.

lecteurs en quête de vérité ou de nouveauté. Ainsi, la voix de Spivak ne cesse de résonner, donnant davantage de visibilité à des films et à des romans orientés autour de problématiques locales. En ce sens, les voix de la diaspora constituent depuis plusieurs années en Inde une force économique, politique et culturelle extérieure qui agit sur les problématiques locales. Cette notion comporte plusieurs aspects que Bhabha propose de définir comme suit en insistant sur ces représentations multiples :

> The 'locality' of national culture is neither unified nor unitary in relation to itself, nor must it be seen simply as 'other' in relation to what is outside or beyond it. The boundary is Janus-faced and the problem of outside/inside must always itself be a process of hybridity, incorporating new 'people' in relation to the body politic, generating other sites of meaning and, inevitably, in the political process, producing unmanned sites of political antagonism and unpredictable forces for political representation. (Bhabha, 4)

Telle qu'elle est présentée par Bhabha, la notion de local s'entrecroise non seulement avec l'ensemble des composantes qui agissent de l'intérieur (relations entre le local et le national) mais elle doit également prendre en considération des facteurs extérieurs qui constituent un pouvoir d'influence important (relations entre le national et le transnational). C'est ce processus d'entrelacement entre l'enracinement et l'éloignement qui anime les films de Nair et de Mehta chez qui la dimension diasporique permet de maintenir un regard distancié nécessaire pour intervenir de façon pertinente sur le local. Ces productions prennent ainsi la forme d'un contre-discours qui s'emploie d'une part, à rétablir plusieurs vérités sociales, économiques et historiques, et proposent d'autre part une réflexion sur la place de la femme dans les processus de pouvoir basés sur la tradition. De telles productions ont également comme objectifs de déstabiliser les intérêts de nombreux intellectuels pour qui « l'imposition d'une domination culturelle »[148] demeure un enjeux politique majeur. Ainsi, la construction identitaire de l'indienne docile et soumise continue de trouver sa place dans de nombreux discours dans lesquels la femme n'existe qu'à des fins politiques et culturelles. C'est pourquoi Nair, Mehta ou Hariharan font partie de cette vague nouvelle d'auteures engagées qui participent à la déconstruction de représentations dans lesquelles textes ou images étaient volontairement détournées de leurs contextes dans le but de manipuler leur réception. A ce

[148] Fanon Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, 1952, p.157

sujet, Pierre Bourdieu disait : « Les textes circulent sans leur contexte; ils n'importent pas avec eux le champ de production dont ils sont le produit, et les récepteurs, étant eux-mêmes insérés dans un champ de production différent, les réinterprètent en fonction de leur position dans le champ de réception. (2002, 3)

Associés au féminin, textes et contextes, productions et réalisations, témoignages et narrations deviennent des stratégies nouvelles permettant de réhabiliter le passé dans le temps présent. Pour y parvenir, elles mettent en place un tracé discursif construit sur des histoires singulières, qui :

1/ rejettent les idéologies dominantes du discours féministe globalisant édifié sur les concepts de « sisterhood » ou de « global sisterhood »[149],

2/ déconstruisent les idéaux endrocentriques qui excluent l'idée de pouvoir chez la femme,

3/ proposent des voix nouvelles qui acceptent les différences et rejettent les inégalités, suggèrent des alternatives hybrides dans lesquelles la capacité d'agir ne repose pas sur une dualité des sexes.

Cette troisième voie permet de contredire l'histoire longtemps falsifiée et légitimée dans de nombreux ouvrages. La réhabilitation à travers la fiction offre ainsi la possibilité d'interroger les discours portés par les détenteurs du pouvoir. En positionnant leurs problématiques dans les lieux de la vérité sociale, politique et culturelle, Metha, Nair et Hariharan livrent différentes expériences de subordination qui ont la capacité de se sublimer en actes de résistances qui aboutissent à la réécriture de l'histoire. Elles abordent les questions identitaires tout en interrogeant la construction d'une identité nationale parce qu'elles ont vécu et habitent encore l'expérience douloureuse d'une triple marginalisation[150]. Rappelons ainsi que la subalterne des années deux mille est tant l'individu dépourvu d'éducation exclu du système social que la personne hautement diplômée qui est maintenue en dehors du système

---

[149] En 1984 Robin Morgan a publié un imposant ouvrage de plus de 800 pages intitulé *Sisterhood is Global: The International Women's Movement Anthology*. Ce recueil d'articles et de témoignages est considéré par de nombreux chercheurs comme l'une des références majeures dans les études féministes.

[150] Nous entendons par triple marginalisation, tout d'abord la domination imposée en période coloniale, puis celle persistante du patriarcat lors du processus de décolonisation, enfin celle mise en place par le courant féministe dominant.

de décision. C'est pourquoi Anita Nair présente aussi bien des héroïnes de classe sociale inférieure que des héroïnes très diplômées qui subissent toutes l'exclusion. La mise en commun des travaux de Nair, Hariharan et Metha, de part leur positionnement géographique distinct, autorise une approche transnationale de la pensée féminine indienne par son caractère diasporique. La diaspora est ainsi engagée dans une dynamique nouvelle liée à son nouveau statut national qui lui confère également une reconnaissance internationale[151]. La renégociation des termes centre et périphérie est alors envisageable dans la mesure où ils se fondent dans une circularité nouvelle constituée par les espaces fluctuant liés aux déplacements diasporiques. En écrivant leurs propres narrations, les auteures tentent de mettre en place de nouvelles pratiques sociales qui s'émancipent des représentations infériorisantes longtemps acceptées et normalisées. On retrouve dans ces discours la volonté de tracer des itinéraires libérateurs qui se nourrissent de vécus singuliers mais identifiables et appropriables par chacun. Le principe de ce système de codage / décodage[152] est de transmettre par le discours des émotions qui d'une part, vont perturber les nomes en vigueur, et d'autre part, vont tenter de modifier notre comportement social. L'un des enjeux de ces réalisations est donc d'établir des narrations « discursives » qui permettront aux différents publics récepteurs de décoder clairement les intentions des auteures. Comme le souligne Stuart Hall : « Une fois achevé, le discours doit donc être traduit – transformé de nouveau – en pratiques sociales, si l'on veut que le circuit soit complet et efficace. Si aucun « sens » n'est extrait, il ne peut y avoir de « consommation ». Si le sens n'est pas articulé dans la pratique, il ne produit pas d'effets. » (170)

Ainsi, les différentes prises de position, qu'elles soient locales, nationales ou transnationales déterminent des idéologies destinées à modifier les comportements. Pour Nair, Mehta et Hariharan, il s'agit d'insuffler un nouvel élan dans les rapports de pouvoir entre les acteurs agissants sur les territoires post-coloniaux. Qu'il s'agisse du fémininisme hégémonique, du féminisme post-coloniale ou du courant post-colonial dans sa globalité, on constate un enchevêtremement complexe entre les différents mouvements dans une dynamique constante d'inclusion exclusion. La richesse qui ressort de ces pratiques devrait

---

[151] Nous faisons ici référence à la fameuse célébration annuelle du Pravasi Bharatiya Divas instaurée en 2003 qui honore le 9 janvier les citoyens indiens non résidents.

[152] Nous empruntons l'expression de Stuart Hall utilisée dans son ouvrage Identités et Cultures au chapitre VII page 169

ouvrir la voie à une orientation nouvelle intégrant la multiplicité des rapports de pouvoir sans être étouffée par un courant hégémonique globalisant. Cependant, les pratiques intellectuelles féministes, qu'elles soient locales, nationales ou transnationales, peuvent-elles garantir de ne pas dévoyer les intérêts des subalternes dans un débat conflictuel idéologique élitiste au bénéfice de quelques privilégiées ? Comme le souligne Zahra Ali[153] sous forme de mise en garde au sujet de féministes musulmanes peut être étendue à l'ensemble du mouvement :

> La pensée féministe (musulmane) s'articule dans des cercles intellectuels, bien-pensants, très élitistes. Il faut rester très attentif aux dimensions de classe, car les féministes […] de classes moyennes éduquées ne sont pas nécessairement les mieux placées pour parler d'égalité. Pour moi, être féministe, c'est englober toutes les formes d'inégalité, c'est être intersectionnelle, c'est remettre en question sa position de manière permanente, c'est reconnaître la pluralité des expressions de l'émancipation des femmes et des hommes. (5)

[153] revue-ballast.fr/zahra-ali/.

Conclusion de la deuxième partie :

Faire accepter de nouveaux comportements afin de les inscrire dans la mémoire collective reste une entreprise longue et périlleuse comme en témoignent les travaux entamés de longues dates par Chandra Mohanty ou Gayatri Spivak. Si Edward Said a démontré que l'Occident a « inventé » (Hall, Lal, 34) l'Orient qui lui convenait et que les nations colonisatrices se sont « inventées » leurs propres narrations, empêchant ainsi les colonisé·e·s de développer les leurs. La littérature et le cinéma post-colonial élaborent des fictions destinées à rétablir des vérités longtemps occultées : « L'apport des études postcoloniales au féminisme a été de fournir de nouveaux outils permettant de contester la « pensée blanche» de la majorité du mouvement féministe occidental et de remettre en question les histoires traditionnelles du féminisme dominant. » (41) Comme le dit la cinéaste et réalisatrice Mira Nair : « [...] film, unlike academia, reaches millions. This is another dimension of my work in which I really enioy the ability to reach so many people. »[154]

Littérature et cinéma constituent ainsi un pont de vulgarisation entre les travaux de recherches universitaires très élitistes et difficilement accessibles pour les non initiés, et le grand public qui est alors en mesure de recevoir une information au contenu plus accessibles. Ces actes de transformations amènent à leur tour une audience nouvelle à exercer une pensée critique à l'encontre de la norme et à devenir des membres influents. Comme le suggère Eléonore Lépinard : « Les études postcoloniales et le féminisme postmoderne ont fourni des outils pour penser la multiplicité des rapports de pouvoir. Il faut ouvrir avec enthousiasme cette boîte à outils.» (96)

Cette deuxième partie apporte de nombreuses réponses aux interrogations que nous avancions en début de thèse. En effet, il confirme d'une part que l'amorce de la déconstruction de la représentation de la femme soumise en Inde est une réalité qui prend effet au sein des classes urbaines moyennes et aisées. De plus, nous constatons que les contre discours qui nourrissent ce désir d'émancipation du patriarcat trouvent leur force sous la forme d'une démarche solidaire, comme le souligne Mohanty. Dans la littérature, cette démarche se retrouve dans les récits d'Anita Nair par le biais d'héroïnes qui non seulement

[154] http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001141/114138f.pdf#nameddest=114158

reprennent le contrôle de leur corps mais qui également se réapproprient un pouvoir de décision qui leur est propre. Quant à Githa Hariharan, elle choisit le procédé de la ré-écriture afin de réhabiliter la femme dans la grande histoire. Ces agissements combinés apportent des outils pour repenser la place de la femme dans la société contemporaine Indienne.

# Troisième partie

# De la marge au centre, pour une relecture d'une littérature cinématographique engagée

[157]

[157] L'écrivain Salman Rushdie et la réalisatrice Deepa Mehta devant l'affiche du film *Midnight's Children* réalisé par D.Mehta avec la collaboration active de S.Rushdie qui est intervenu en tant que scénariste et de narrateur.

La troisième partie de la thèse aborde le cinéma et la littérature en tant qu'art complémentaires mais également en tant que lieux d'expressions d'un engagement solidaire. Le premier chapitre retrace la dynamique impulsée par le gouvernement Indien afin d'établir un rayonnement identitaire qui dépasse les frontières de l'Inde. Dans ce désir de construire une identité transnationale, la diaspora à laquelle appartiennent Deepa Mehta et Mira Nair, occupe une place de plus en plus importante dans la politique nationale. Nous analyserons les raisons d'un tel succès dans le premier chapitre intitulé *Diaspora : la fabrique d'une identité transnationale.* Le second chapitre retrace les origines du cinéma de la marge en soulignant les nombreuses difficultés qui s'érigent sur le chemin de la réalisation. Nous observerons comment le concept de « accented » cinéma de Hamid Naficy intervient dans la construction de ce cinéma diasporique très engagé socialement et politiquement. Le troisième chapitre nous amènera à aborder littérature et cinéma comme deux mouvements complémentaires sur le terrain de l'adaptation. En effet, nous avons pris le parti d'analyser l'adaptation en tant que phénomène de dépassement. Ce point de vue initié par Robert Stam rejette la notion de fidélité et permettra d'aborder la complicité qui existe, au sein de la diaspora indienne, entre cinéastes et écrivains, afin de produire des oeuvres originales qui conservent tout leur militantisme. Cet engagement sera également souligné en nous arrêtant sur l'écriture cinématographique et l'importance du script dans la notoriété des films. Notre point de vue est de considérer le texte, matière commune aux deux arts, comme outils de résistance et d'affirmation de soi. Le dernier chapitre propose deux angles de vues différents, l'un diasporique, l'autre local, sur un élément incontournable qui apparaît à la fois dans les romans et dans les films : le sari. En effet, cette étoffe aux couleurs chatoyantes regorgent de signifiés, parfois contradictoires mais qui participent activement à la construction des identités.

## Chapitre 1 Diaspora : la fabrique d'une identité transnationale

La notion contemporaine de diaspora renvoie à une relation étroite entre des « populations dispersées» et les enjeux économiques, politiques et culturels qui s'y rattachent. Dans notre thèse, Deepa Metha et Mira Nair à travers leurs nombreux films tournés en Inde et en dehors de l'Inde, incarnent une conception nouvelle de la notion de diaspora. Elles représentent une dimension transnationale de l'Inde dont les populations diasporiques se caractérisent par des mouvements réguliers entre le pays d'accueil et la mère patrie. Les films de Metha et de Nair sont vus dans de très nombreux espaces où la communauté Indienne s'est installée, souvent pour des motifs économiques. Les deux cinéastes contribuent par leur notoriété à construire une représentation nouvelle et dynamique de la femme Indienne.

L'application du terme diaspora à la population indienne dispersée est relativement récente et se situe au début des années 1980. « Historically diaspora refers to a group who were forced from their homeland, they were exiled »[156]. « Le terme de diaspora plonge ses racines dans la langue grecque et repose sur la transcription du mot hébreu, galout. Construit sur le verbe speiro (semer) et le préfixe dia(au-delà) du grec ancien, le terme réfère aux notions de migration et de colonisation. (Anteby, 57). Par ailleurs, Judith Shuval indique : « En hébreu, initialement, le terme [...] fait référence à l'implantation de populations juives en dehors de la Palestine après l'exil babylonien et a acquis progressivement un sens plus large en décrivant des populations installées en dehors de leurs terres ancestrales.» (140)

Dans les sciences sociales, l'usage du terme de diaspora est également récent. Avant les années 1980, seules quelques mentions du terme sont repérables. Selon Judith Shuval, cette absence du terme provient du fait : « qu'avant les années soixante, les groupes immigrés devaient perdre leur identité ethnique et s'assimiler aux normes locales. Le

[156] Intervention de Khyati Y.Joshi youtube conférence
https://www.youtube.com/watch?v=Npdbo6OElgw
Negotiating Plural Identities and Multiple Locations. The indian Diaspora in the Era of Globalization. Fairleigh Dickinson University

recours à la notion de diaspora s'est fait de plus en plus fréquent pour décrire des groupes migrants caractérisés par une identité ethnique et un sentiment communautaire fort.» (Shuval, 141)

La transition qui s'est opérée entre ces populations dispersées, longtemps ignorées, rejetées, tant par leur pays d'adoption que par leur pays d'origine, et leur reconnaissance récente peut être résumée par la citation de Kachig Tölöyan : « Where once were dispersion, we are now diasporas » (Toloyan, 3). De nos jours, cette définition ne correspond plus à ce mouvement forcé qui intégrait l'idée de rejet. Définir aujourd'hui la notion de diaspora nécessite donc de prendre en considération plusieurs aspects qui contribuent à l'identifier. Tout d'abord la notion de départ qui répond à une motivation personnelle, donc volontaire. Elle est la plupart du temps motivée par des motifs économiques. L'exil est également une caractéristique qui trouve son origine dans des motifs souvent politiques ou religieux. Ces deux types de migrations forcées étaient les plus courantes en balayant une époque qui s'étend du début de « l'indentureship[157] » jusqu'à la fin des années 1970. Les premiers actes de déterritorialisation forcées apparaissent en 1834 : « The system of indentured labor, established to replace slave labor following the abolition of slavery in the British Empire in 1834 […]. During its more than eighty years of operation, the system was responsible for transporting some 1.2 million laborers from India to new and old colonies around the world.» (Sturman, 1439)

Ces formes de migrations ont fait émerger de nouvelles formes identitaires désignant ces populations parties sous contrat, et qui pour nombre d'entre elles n'ont jamais effectué le chemin de retour, en partie à cause du mythe du Kala-Pani[158], mais également pour des contraintes économiques. Au fil du temps, de nouveaux termes ont été employés afin de qualifier les Indiens « exilés ». Les termes Indiens d'outre-mer, (overseas Indians), communautés indiennes à l'étranger (Indian Communities Abroad) sont apparus, puis « East-Indian » et plus récemment « Asian Indian ». Ces glissements sémantiques significatifs témoignent d'une part, de la prise de conscience d'une identité plurielle par ces populations anciennement exilées, d'autre part, de la volonté de remettre au goût du jour des pratiques

---

[157] L'indentureship est un contrat de travail passé entre un travailleur indien et l'administration coloniale qui stipule que chaque travailleur s'engage à travailler dans une colonie pour une durée de 5 ans renouvelable.

[158] Le Kala Pani, en hindi « l'eau noire » est une croyance de l'hindouisme interdisant de franchir l'océan indien afin d'entreprendre de longs voyages, car cela signifierait la perte du statut de caste une rupture du cycle de la réincarnation et une condamnation à l'errance perpétuelle.

culturelles, aujourd'hui syncrétiques, et longtemps exclues par le pouvoir colonial. Ce mouvement de réaffirmation identitaire est principalement issu des Etats-Unis où une grande partie de l'élite de la diaspora indienne est établie[159] : « Suite à un mouvement de lobbying auprès du président Carter, le recensement de 1980 introduit (aux Etats-Unis) la catégorie « Asian Indian » et les distingue de la catégorie caucasien où ils étaient précédemment énumérés. » Cette nouvelle forme de pouvoir se faisait également ressentir sur la terre natale (home land). (Swarup, 35). Ces changement se font également ressentir en Inde : « l'arrivée au pouvoir de Rajiv Gandhi (1984), suite à l'assassinat de sa mère, marque une évolution sensible qui ouvre une troisième phase dans les relations de l'Etat indien avec ses communautés expatriées.» (Leclerc, 6)

En effet, si auparavant le gouvernement Indien considérait les émigrés comme des étrangers, la pression exercée aux Etats-Unis par les lobby de la diaspora sur le président Carter (Sharma, 11) pour la reconnaissance d'un statut différencié (Asian American) sous tend que ces mêmes lobbies possédaient un pouvoir d'influence économique et politique non négligeable. C'est dans ce contexte de développement économique des Indiens résidents à l'étranger et d'ouverture de l'Inde sur le monde que la notion de diaspora va prendre tout son sens. A la différence des migrations qui précédaient les années 1980 et qui se distinguaient par une rupture avec la terre ancestrale, la nouvelle génération de migrants se distingue par des déplacements réguliers entre la terre d'origine (homeland) et le pays de résidence (host). Ainsi, le contexte contemporain dans lequel s'inscrit notre champs d'étude permet une approche pluraliste de la notion d'identité diasporique qui se négocie tant dans un contexte local, national que mondial. Aujourd'hui, les diasporas les plus influentes sont celles qui se concentrent sur les territoires états-uniens, anglais et canadiens. La 3eme génération de la diaspora, celle des années 1990, se distingue par sa très grande mobilité et le caractère instantané de ses actions : « the connection with the home land is immediate, constant trip back and forth, cinema, television, print media, internet » (Joshi[160]). Ces individus « can live in any part of the world and it contributes to create a sense of transnational globalised

---

[159] En rapport avec notre étude, nous citerons Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Partha Chatterjee ou encore Salman Rushdie.

[160] Intervention de Khyati Y.Joshi youtube conférence
https://www.youtube.com/watch?v=Npdbo6OElgw
Negotiating Plural Identities and Multiple Locations. The indian Diaspora in the Era of Globalization. Fairleigh Dickinson University

world. » Ainsi, la question identitaire de cette diaspora constamment en déplacement est particulièrement complexe à définir, c'est ce que nous rappellent Lisa Anteby-Yemini et William Berthomière : « Une fois encore, il convient de signaler toute la difficulté que représente le souhait de couvrir avec une seule notion une pluralité de réalités humaines où la « conscience diasporique » garde une place cardinale. (Anteby, 15) Nous nous rattacherons donc à la citation suivante de Homi Bhabha : « diasporics sometimes live in the 'third space', neither the old nor the new, but yet another one they create for themselves. » (Bhabha, 1994, 37) La « définition » que propose Bhabha associe le troisième espace à la notion de « self », ce qui permet d'aborder une infinie étendue de possibilités liées à la notion de Diaspora puisque Bhabha fait de cet espace supplémentaire un constituant « flottant » qui semble difficilement rattachable à un seul espace et donc à une seule identité. La diaspora indienne regroupe ainsi de multiples espaces interstitiels situés entre colonialisme et postcolonialisme. Bien que l'analyse de Bhabha reste vraie, la configuration socio-économique de la diaspora a considérablement évoluée depuis. Nous pouvons considérer à juste titre la date du 9 janvier 2003 comme un véritable tournant dans les rapports entre la diaspora et l'état indien[161] (Leclerc, 8). La célébration du Pravasi Bharatya Divas[162] est « Un hommage annuel de l'état indien à la reconnaissance de la contribution de ses expatriés à l'histoire de l'Inde. [...] Cette date ne doit rien au hasard. Elle correspond à la commémoration du retour définitif de Gandhi d'Afrique du Sud en Inde en 1915. En s'appuyant sur cette image tutélaire, Gandhi, le combattant de la liberté, la grande âme, un symbole incontestable, cette commémoration offre une occasion de célébrer l'unité du pays. Les deux premiers Pravasi Bharatya Divas organisés à Delhi, ont réuni à chaque fois des figures éminentes de la diaspora indienne dont les prix Nobel de littérature (V.S . Naipaul), d'économie (Amartya Sen), des figures politiques (Lord Navnit Dholakia, Lord Bikhu Parekh) parmi plusieurs milliers de délégués. » (Leclerc, 8)

La mise en place de cette célébration revêt une dimension affective qui doit donner le sentiment d'une identité commune. « Comme le montre le logo du Pravasi Bharatya Divas, c'est l'occasion de reconstituer la famille indienne globale, dispersée dans plus de 136 pays. »

---

[161] Le gouvernement indien, sous l'autorité du parti nationaliste du BJP, a lancé à partir de 2000 une vaste campagne pour promouvoir la « diaspora indienne » afin d'attirer les investissements directs au profit du développement économique du pays.

[162] Voir lexique

(Leclerc, 9)

Logo de la première célébration en 2003

Logo de la célébration de 2019

Cependant, comme nous le précisions auparavant, le troisième espace associé à la diaspora est en constante évolution. La diaspora évolue ainsi dans un espace mobile transnational dépourvu de points fixes. Ainsi l'ajout de la dimension transnationale vient confirmer la dynamique qui entoure l'univers de la diaspora. La notion de transnationalisme prend toute son importance sous l'effet de la mondialisation, de la multiplication des déplacements et de la vitesse de diffusion des flux d'informations : « a related term to diaspora is transnationalism, a concept which involves communities and networks. It's about the flow of information, it's about the flow of people. People in diaspora have transnational lives. » (Joshi[163]) Aujourd'hui, les communautés diasporiques conservent non seulement des connections permanentes avec le «homeland»[164] mais elles établissent également des liens avec les autres communautés de la diaspora établies dans des espaces différents : « They live in one place but not only are connected to the homeland but also to other diaspora communities » (Joshi). Les recherches menées au cours des années quatre-vingt-dix ont vu émerger les notions d'espace transnational, de communauté transnationale et de nation «unbound»[165] dans la publication pionnière de Basch, Glick-Schiller et Szanton Blanc. Par cette contribution, ces trois chercheurs ont su synthétiser la convergence d'un faisceau de problématiques où les diasporas contemporaines sont alors perçues comme des « nations sans frontières » (nations unbound) qui recomposent le rapport au territoire. (Anteby, 11)

---

[163] Intervention de Khyati Y.Joshi youtube conférence
https://www.youtube.com/watch?v=Npdbo6OElgw
Negotiating Plural Identities and Multiple Locations. The indian Diaspora in the Era of Globalization. Fairleigh Dickinson University

[164] Homeland : le pays dont les parents sont originaire

[165] Basch, Linda G, Nina G. Schiller, and Blanc C. Szanton. *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*. Gordon and Breach, 1994. Print.

L'inclusion du concept de diaspora dans les discours sur la globalisation et le transnationalisme par Basch, Schiller et Blanc est à mettre en parallèle avec la volonté du gouvernement indien d'étendre la notion de citoyenneté à des indiens résidents à l'étranger dont le pouvoir économique est grandissant. Cette ouverture massive à la diaspora permet une grille de lecture nouvelle de la société indienne qui passerait d'une société de caste à une société de classe. Ce nouveau pouvoir à considérablement facilité les conditions de migration dans les pays d'accueil ou de retour au pays[166]. A titre d'exemple, les « cyber coolies » (Joshi [167]) se sont vus attribués des facilités pour l'obtention du précieux sésame représenté par la carte verte, carte de résident permanent nécessaire pour s'installer dans la silicon valley ; de nombreux « jet setting entrepreneurs » se sont vus accordés des postes importants dans les plus grandes entreprises du monde, nous citerons Sundar Pichai PDG de Google, Ajay Banga PDG de Master Card ou encore Indra Nooyi PDG de Pepsi Cola international. Il est donc important de comprendre que :

> la diaspora se manifeste par une combinaison variable de territoires et de réseaux qui s'insère dans une dualité de l'ancrage et du mouvement ; dont les trois structures principales sont le territoire d'accueil, l'ici ; le référent-origine, là-bas ; et l'ailleurs, c'est-à-dire l'ensemble des lieux de la dispersion. Ainsi, on comprendra que la fabrication d'une identité diasporique pose comme problématique la complexité de l'existence d'une communauté à l'étranger prise en étau par une double ambivalence ; entre ancrage et mobilité et entre ouverture et fermeture. (Leclerc, 10)

> La multiplicité des termes qui ont caractérisé les communautés indiennes de l'immigration (Asian, Asian American, Indo-Canadian, Indo-Trinidadian, Non Resident Indian, People of Indian origin) soulignaient l'absence d'unité de ces groupes tant du point de vue des Etats receveurs que de l'Etat émetteur. C'est pourquoi le

---

[166] « Avec les réformes économiques des années 1990 marquées par la libéralisation et l'ouverture de l'économie, le potentiel des N.R.I. est de plus en plus convoité. »
Leclerc, E. L'invention d'une diaspora indienne : enjeux géopolitiques et sociaux. In : Espaces et sociétés aujourd'hui. France, Rennes : résumé de colloque, 2004.

[167] Intervention de Khyati Y.Joshi youtube conférence
https://www.youtube.com/watch?v=Npdbo6OElgw
Negotiating Plural Identities and Multiple Locations. The indian Diaspora in the Era of Globalization.
Fairleigh Dickinson University

> succès de la catégorie diaspora en une décennie est remarquable puisqu'elle envahit tant le champ scientifique, politique que le champ économique. (Leclerc, 5)

C'est donc dans un contexte transnational en pleine évolution que s'inscrivent les films de Mehta et de Nair. Leurs films participent à la création d'une identité Indienne collective qui rattache les dernières générations de la diaspora à celles du sous-continent.

## Chapitre 2 : L'émergence d'un cinéma diasporique de la marge

Ce chapitre retrace une partie de l'histoire du cinéma de la marge. Elle rappelle comment le géant hollywoodien a contribué par son emprise à exclure des oeuvres cinématographiques qui ne répondaient pas à ses canons créant ainsi des cinémas indépendants. De ce fait nous avons décidé de nous intéresser d'un point de vue historique au cinéma d'avant-garde, puis au cinéma d'après guerre afin d'établir un lien avec le concept contemporain de « accented cinema » de Amid Naficy. En effet, les trois espaces temporels ont en commun un désir d'indépendance et une volonté de porter à l'écran une réalité sociale engagée que l'on retrouve dans les productions de Mira Nair et de Deepa Mehta.

Robert Stam[168] professeur à l'université de New-York et éminent spécialiste du cinéma, faisait remarquer dans l'un de ses ouvrages que le cinéma de la marge était souvent dévalorisé parce que d'une part, il subissait la comparaison avec les canons cinématographiques institutionnalisés par Hollywood, d'autre part parce qu'il était analysé en dehors de son cadre historique et théorique. En étant qualifié de « Third World cinema », il héritait des mêmes qualificatifs d'exclusion qui étaient associés à la notion de « Third World[169] » ou de tiers-monde, à savoir, pays sous-développés, pays pauvres ou nations en retard de développement. De telles attributions ont longtemps discrédité les productions émanant de pays exclus du cercle de la pensée dominante. Pour Ella Shohat : « le terme tiers-monde a été reconnu internationalement dans des contextes académiques et politiques et se référait en particulier aux mouvements anti-coloniaux et nationalistes des années 1950 aux années 1970, ainsi qu'à l'analyse politico-économique des théories de la dépendance et du système-monde

---

[168] Robert Stam est professeur à l'université de New-York. Il est spécialiste du cinéma de la marge, des questions coloniales et post-coloniales. Il a co-écrit de nombreux ouvrages récompensés dont le fameux Unthinking Eurocentrism et salué par Eward Said.

[169] L'expression « tiers-monde » a été créée par le démographe français Alfred Sauvy dans un article publié le 14 août 1952 par l'hebdomadaire *l'Observateur* (ancêtre du *Nouvel Observateur*), à la dernière phrase d'une chronique intitulée « Trois mondes, une planète ». L'auteur y évoque l'existence de deux mondes, pays « occidentaux » et pays du « bloc communiste », entre lesquels sévit une guerre froide pouvant se muer en conflit ouvert ; cette opposition tend à nier l'existence d'un troisième monde, l'ensemble des pays sous-développés, d'ailleurs convoités par les deux blocs. Cependant de nombreux ouvrages font référence à la conférence de Bandung qui s'est tenue sur l'île de Jakarta en Indonésie en 1955 comme événement majeur marquant une rupture entre pays hégémoniques, pays en voies de développement et le reste du monde.

capitaliste.» (Shohat, 79)

Ce que Robert Stam met en évidence, est la nécessité d'étudier la dimension théorique et historique qui découle des productions cinématographiques de la marge afin de saisir la richesse de leur contenu :

> Many student, for example, have very imprecise notions about the exact definition of the Third World, often confusion its true definition – the ensemble of colonized, and de-colonized nations whose political and economic structures have been shaped by colonial process – with some vague economic notion (the « poor » or « non-industrialized » nations), or with a geographical schema (the nations of Asia, Africa, and Latin America), or with an ethnic (« non-white ») or cultural (« backward ») classification. These notions are imprecise. (Stam, 1984, 50)

Dans leur ouvrage *Unthinking Eurocentrism* aux multiples récompenses et publié en 2014, Ella Shohat et Robert Stam rappellent que :

> The cinema combined narrative and spectacle to tell the story of colonialism from the colonizer's perspective. From the Lumière brothers' mocking portrayals of the culinary habits of North Africans in Le MUSULMAN RIGOLO (THE FUNNY MUSLIM, 1902), through the adventure tales of TARZAN, to the Westerner-in-the-pot cannibal imagery of the 1980s version of KING SOLOMON'S MINES and the scientific missions of INDIANA JONES (1981, 1984, 1989), dominant cinema has spoken for the « winners »of history, in films which idealized the colonial enterprise. (Stam, Shoham, 109)

Pendant près d'un siècle, les paradigmes eurocentrés ont été mis en scène au cinéma et ont entretenu ce clivage faisant de l'altérité un instrument légitime de domination et de soumission. De nombreux films aujourd'hui considérés comme cultes par Hollywood ont été construits dans un mouvement de pensées valorisant l'emprise impérialiste assurant ainsi le continuum initié par le colonialisme. Dans l'introduction de leur ouvrage, Shohat et Stam soulignent comment l'histoire a rendu légitime une pratique aujourd'hui banalisée au cinéma :

> Although colonialist discourse and Eurocentric discourse are intimately intertwined, the terms have a distinct emphasis. While the former explicitly justifies colonialist practices, the latter embeds, takes for granted, and « normalizes »the hierarchical power relations generated by colonialism and imperialism, without necessarily even thematizing those issues directly. (Stam, Shohat, 2)

D'autres récits tel que le Tour du monde en quatre-vingts jours de Jules Verne (1873) adapté au cinéma en 1919[170] mais surtout popularisé par le film de Michael Anderson[171], contient d'une part, de nombreuses représentations stéréotypées de l'autre, d'autre part, les paradigmes discursifs nécessaires pour mettre en avant la supériorité de la science européenne :

> The desire to expand the frontiers of science became inextricably linked to the desire to expand the frontiers of empire. The immediate origins of the cinema in Western science meant that filmic exhibition also entailed the exhibition of Western triumphs. […] The visualist inclinations of Western anthropological discourse prepared the way for the cinematographic representation of other territories and cultures. Cinema in this sense prolonged the museological project of gathering three-dimensional archeological, ethnographic, botanical, and zoological objects in the metropolis. (Stam, Shohat, 109)

Ces pratiques normalisées ont rarement fait l'objet de critiques puisqu'elles s'inscrivent dans la continuité des discours coloniaux où les vainqueurs de l'histoire produisent des récits cinématographiques en cohérence avec les paradigmes dominants.

> The most prolific film-producing countries of the silent period—Britain, France, the US, Germany—also « happened« to be among the leading imperialist countries, in whose clear interest it was to laud the colonial enterprise. The cinema emerged exactly at the point when enthusiasm for the imperial project was spreading beyond the elites into the popular strata, partly thanks to popular fictions and exhibitions. […] The cinema adopted the popular fictions of colonialist writers like Kipling for India and Rider Haggard[172], Edgar Wallace [173] and Edgar Rice Burroughs[174] for Africa, and

---

[170] Film muet réalisé par l'autrichien Richard Oswald.
[171] Réalisation hollywoodienne de 1956 qui connu un très grand succès populaire.
[172] Les mines du roi Salomon en 1885, Allan Quatermain en 1887. Ces romans décrivent sous le fond d'aventures, une Afrique très exotiques contribuant à renforcer l'impérialisme colonial.
[173] Wallace est connu pour avoir écrit King Kong en 1933.
[174] Edgar Rice Burroughs a écrit les séries de Tarzan dès 1912.

absorbed popular genres like the « conquest fiction »of the American southwest. (Stam, Shohat, 100)

De fait, les productions cinématographiques qui ne correspondaient pas aux critères imposés par le géant hollywoodien étaient largement ignorées. Cependant, il est un mouvement dans le cinéma appelé avant-garde qui très tôt se démarquera de Hollywood. Les premières productions apparues dans les années 1920 étaient issues d'un réseau structuré autour des grandes capitales européennes[175] : « the core of the European film avant-garde of the 1920s operated within the major metropolitan centres of Paris, Berlin, London, and Amsterdam/Rotterdam. […] the screenings and discussions, the meetings and exhibitions – only by achieving a certain regularity on this more fleeting level could one move to the level of a permanent organisation: a ciné-club […]. » (Hagener, 103)

Ce désir de produire des films engagés socialement dans les grandes capitales européennes est certainement l'une des caractéristiques qui permet de mettre en relation ce mouvement « révolutionnaire » et les productions issues des espaces post-coloniaux. En effet, tout comme le cinéma de la marge, le cinéma d'avant garde est également tiraillé entre son désir d'indépendance et son manque de moyens financiers : The first and probably most obvious problem faced by the avant-garde was the independence and/or dependence of the filmmaker » (Hagener, 45). De plus, ce mouvement était confronté à des choix qui déterminaient leur engagement « commercial/elitist, communist/fascist could also be reconfigured as problems of funding, aesthetics, address (audience) and politics. L'avant -garde est donc un mode en opposition aux films dominants : « 'avant-garde est le plus souvent investie comme *l'autre* de l'industrie du cinéma [...]. De ce point de vue, est d'avant-garde tout ce qui se positionne contre les modes de représentation dominants […]. (Bovier, 15) Cette pensée progressiste se retrouve dans le titre de l'ouvrage de Malte Hagener *Moving forward*, *Looking back*. Comme elle le précise : « This strange logic is somehow comparable to the futur antérieur and was at the same time focussed on the past and on the future: the avant-garde rebelled against prior historical styles […] » (Hagener, 11). En

[175] Bovier, F., « L'avant-garde dans les études filmiques », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* . http://1895.revues.org/4120

actualisant la pensée de Hagener pour la transposer en  période post-coloniale, Roy Armes rappelle la nécessité, pour les réalisateurs de la marge, d'inscrire l'histoire dans son contexte, ce que Hagener appelle « Looking back » : «  They show in their films a similar desire to uncover a hidden reality – in their case, the world concealed beneath the distortions and lies of colonial or neocolonial cultural dominance. » (Armes, 83)

Ce désir de révéler au monde son existence à travers des productions cinématographiques en rupture avec les normes hollywoodiennes apparaît dans l'après-guerre[176] dans un contexte de mouvements pour l'indépendance qui débutent avec l'indépendance de l'Inde en 1947 et se poursuit à Cuba, en Afrique dans les années 1960 puis dans la Caraïbe dans les années 1970 :

> The post-World War II era up to the 1960s was characterized by intense struggles over national film cultures and consecrated the rise of authorial cinemas (while the dominant industrial cinema's ideological and economic functions within national formations began to shift towards TV). In countries without developed film production sectors the question of  the « national » was also and immediately a political question, i.e. a question of national liberation and independence and the right to speak in one's own cinematic idioms[177].

Cette période coïncide avec l'apparition de nouveaux leaders nationaux dont les discours progressistes sont marqués par un nouvel élan, un désir de construire des nations en rupture avec l'hégémonie impérialiste. Si cette rupture a permis d'intégrer dans le champ des études universitaires des révolutionnaires tels que Gandhi, Ho Chi Min, Ché Guévara ou des théoriciens tel que Fanon dont l'influence sur les premières productions sud-américaines est notable, les productions cinématographiques qui ont mis en scène leurs  idéologies ou leurs théories (anti-coloniales ou décoloniales) ont longtemps été ignorées dans les champs d'études universitaires et par la critique cinématographique internationationale :

> The work of Frantz Fanon was a pervasive influence in these theories, and in the films influenced by them. The Solanas and Getino film La Hora de Los Hornos (Hour of the

[176] Nous évoquons ici la seconde guerre mondiale
[177] Inter-Asia Cultural Studies, 2013 Vol. 14, No. 1, 94–95, http://dx.doi.org/10.1080/14649373.2013.746772

> Furnaces, 1968), not only quotes Fanon's adage that « Every Spectator is a Coward or a Traitor", but also orchestrates a constellation of Fanonian themes – the psychic stigmata of colonialism, the therapeutic value of anti-colonial violence, and the urgent necessity of a new culture and a new human being. (Guneratne, Dissanayake, 31)

Cette mise à l'écart du cinéma de la marge a été dénoncée par de nombreux producteurs et notamment le réalisateur brésilien Arnaldo Jabor Began à travers son poème intitulé Jack Valenti's Brazilian Agenda[178] dont voici un extrait. Son poème fustige la main mise de la toute puissante hollywood et son emprise sur le monde du septième art qui a largement contribué à l'enfermement du cinéma de la marge :

> In the Brasilia morning Mr. Valenti will grand interviews
> and cameras will explode
> and behind a ritual cordiality
> dragging on for 400 years and not to be transgressed
> a thousand faces will dance in the daily press
> white teeth, shaking hand, poisoned cologne
> will intoxicate our cabinet heads
> and Broadway lights will blind our technocrats
> and then,
> under Valenti's non-Brazilian shoes
> the red carpet of hospitality
> will roll

Ces éléments témoignent de la difficulté de réaliser des films authentiques lorsque les moyens de production et de distribution demeurent la propriété d'un système « impérialiste » qui impose une vision unilatérale du monde :

> The cinema, as the world's storyteller par excellence, was ideally suited to relay the

[178] Jack Valenti était le président de la puissante Motion Picture Association of America. Sa venue au Brésil en 1977 coïncide avec un ensemble de mesures prises par le gouvernement brésilien afin de mettre fin aux impositions mises en place par les Etats-Unis. Jack Valenti tenta de négocier avec le gouvernement brésilien un ensemble de compromis afin d'interdire ces mesures.
Johnson, R., Stam, R. Brazilian cinema Columbia : University Press, 1995 Page 109

> projected narratives of nations and empires. […] The dominant European/American form of cinema not only inherited and disseminated a hegemonic colonial discourse, it also created a powerful hegemony of its own through monopolistic control of film distribution and exhibition in much of Asia, Africa, and the Americas. Euro-colonial cinema thus mapped history not only for domestic audiences but also for the world. (Stam, Shohat, 101)

L'assertion de Stam et Shohat bien qu'énoncée au passé demeure toujours d'actualité. En effet, l'emprise « hollywoodienne » est telle que les productions cinématographiques indépendantes, de la marge ou locale, qui tentent de réécrire l'histoire afin d'actualiser quatre cents ans d'histoire pendant lesquelles les identités ont été bafouées, rencontrent beaucoup de résistances tant au niveau des institutions locales, pour le financement des films, qu'au niveau de la réception auprès du public local qui a bien du mal à accepter une image de lui en rupture avec les comportements d'assimilation inculqués depuis le plus jeune âge :

> For the urban elite of the colonized lands, the pleasures of cinema-going became associated with the sense of a community on the margins of its particular European empire (especially since the first movie theaters in these countries were associated with Europeans and the Europeanized local bourgeoisies). The cinema encouraged an assimilated elite to identify with «its» empire and thus against other colonized peoples. (Stam, Shohat, 102)

L'appareil cinématographique tout comme les politiques coloniales a largement contribué à créer un sentiment d'ambivalence dans les territoires post-coloniaux, engendrant de la sorte un conflit identitaire profond qui perdure. En effet, les projections cinématographiques ont façonné dans les populations de ces territoires (Asie, Afrique, Caraïbe) une inversion identitaire qui tend à admirer le héro blanc civilisé qui s'inscrit en tant que sauveur, et à mépriser les autochtones figures de sauvages.

> For the European spectator, the cinematic experience mobilized a rewarding sense of national and imperial belonging, on the backs, as it were, of otherized peoples. For the colonized, the cinema (in tandem with other colonial institutions such as schools) produced a sense of deep ambivalence, mingling the identification provoked by cinematic narrative with intense resentment, for it was the colonized who were being

> otherized. (Stam, Shohat, 103)

Le nombre d'obstacles auxquels doivent faire face les réalisateurs pourrait être résumé par ce que Hamid Naficy appelle « accented cinema ». En effet, le concept d'«accented cinema » créé par Naficy englobe non seulement les notions d'exil, d'éloignement, de diaspora mais également les notions d'indépendance ainsi que les moyens de production (souvent restreints) qui accompagnent la déterritorialisation des réalisateurs :

> If the dominant cinema is considered universal and without accent, the films that diasporic and exilic subjects make are accented. [...] the accent emanates not so much from the accented speech of the diegetic characters as from the displacement of the filmmakers and their artisanal production modes. […] Reflecting upon the home and host societies and the deterritorialized conditions of the filmmakers, 'accented' films are interstitial because they are created astride, and in the interstices of, social formations and cinematic practices. (Naficy, 4)

Ainsi, Naficy ne se positionne pas dans une dualité entre un cinéma dominant et un cinéma de la marge, son analyse repose davantage sur les conséquences de la décolonisation et leurs effets sur les productions mineures. L'oeil de Naficy révèle l'intensité émotionnelle qui accompagne dans la durée chaque réalisation cinématographique. De plus, Naficy précise :

> Accented films are interstitial [...]. Consequently, they are simultaneously local and global, and they resonate against the prevailing cinematic production practices, at the same time that they benefit from them. […] Accented filmmakers are subject to momentous historical dynamism and to intense national longings for form. They cross many borders and engage in many deterritorializing and reterritorializing journeys, which take several forms, including home-seeking journeys, journeys of homelessness, and homecoming However, these journeys are not just physical and territorial but are also deeply psychological and philosophical. […] It is a cinema that first and foremost works with social-historical-political knowledges rather than with art historical knowledges. (Naficy, 5)

Les réalisateurs sont dans une double dynamique continue d'assimilation et de résistance, que

ce soit dans la production que dans la réalisation :

> Most frequently, films are institutionalized within the canons of national cinema that are nation-building projects. Hence, cinema functions significantly in narrating nations and producing national identities. […] When film like Fire, do not conform to theses expectations, they are rendered illegible or primitive in dominant national and international discourses. (Desai, 36)

Cette double dynamique caractérise en particulier Mira Nair et Deepa Mehta, qui par leur positionnement au delà des termes de diaspora ou de transnational, insistent sur le lien permanent qui engage chaque production dans une problématique qui ne pourra pas échapper à une lecture politisée : « all arts are politics. Arts reveal the fabric of the society. Cinema, litterature, painting reflect how is country is growing, the relevant concerns of the country. Arts tell us who we are[179]. » Son point de vue rejoint le point de vue de Deleuze et Guattari qui dans *Kafka* tenaient des propos sur la littérature qui s'adaptent tout à fait au cinéma de la diaspora : « Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation. » (Deleuze, Guattari, 33). Cette imbrication permanente a forgé une identité propre à de nombreuses productions tant littéraires que cinématographiques mineures.

[179] Deepa Mehta's legacy interview - L'entrevue-héritage de Deepa Mehta youtube.com/watch?v=-2ygi97yyRE&list=PLecJwZ9UjQ5NM35HVFxH6RnotmhVfvTiU&index=73

# Chapitre 3 : Littérature et cinéma, la collaboration solidaire

Ce chapitre introduit le cinéma et la littérature comme deux « mouvements » dont les imbrications permanentes constituent une histoire souvent houleuse. Auréolé d'un prestige culturel vieux de plusieurs siècles, la littérature n'a cessé de fournir au cinéma des œuvres célèbres qui ont permis au 7ème art de se faire un nom. De nombreuses interrogations alimentent la relation tumultueuse entre la littérature et le cinéma. Est-ce-que le film vaut le roman ? Est-il fidèle à l'esprit du texte ? Un certain rapport de force s'est ainsi élaboré au sein de la critique et de la recherche autour de la notion de fidélité de l'adaptation. Godard a dit que littérature et cinéma « sont comme deux trains qui ne se croisent jamais. » Faut-il voir ces deux arts comme des entités distinctes ou pouvons-nous considérer des pistes qui permettent d'aller au delà d'une relation comparative ? C'est le point de vue que nous souhaitons aborder à travers les analyses de Robert Stam, dans une approche qui dépasse les controverses dichotomiques qui ont longtemps nourri la relation cinéma littérature. Stam se projette au delà de cette conception binaire qui passerait sous silence les aspects les plus créatifs de l'adaptation. Nous verrons comment ce phénomène touche également le cinéma et le roman de la diaspora en Inde et pourquoi le concept de solidarité développé par Mohanty est une des clés de la réussite de ces adaptations. Ces théories nous amènent à mettre l'accent sur le récit cinématographique et à faire un rapprochement avec le récit littéraire. Autour du concept de « accented cinema » développé par Samir Naficy, nous verrons que l'engagement est au cœur des films réalisés par Deepa Mehta et Mira Nair. Un engagement qui se retrouve selon Naficy dans toutes les étapes de réalisation des films de la diaspora. Nous porterons enfin un regard particulier sur cet engagement en analysant un aspect rarement mis en évidence dans le monde de la recherche, à savoir l'écriture du script. Nous verrons comment cette étape cruciale peut devenir un acte militant en abordant le travail réalisé par Sabrina Dhawan dans *Le mariage des moussons* de Mira Nair. Dhawan scénariste de l'ombre devient alors celle qui redonne la parole aux femmes par un jeu d'écritures qui sème le trouble lors des préparatifs d'un mariage qui réunit en grande pompe une famille Indienne diasporique dispersée au quatre coins du monde.

## 3.1 L'adaptation: au delà de la controverse

> As soon as the cinema began to see itself as a narrative entertainment, the idea of ransacking the novel- that already established repository of narrative fiction -for source material got underway, and the process has continued more or less unabated for ninety years. Film-makers' reasons for this continuing phenomenon appear to move between the poles of crass commercialism and high-minded respect for literary works. (McFarlane, 5)

Cette citation de Brian Mac Farlane interroge le lien étroit et permanent qui unit les deux arts que sont le cinéma et la littérature. Mac Farlane souligne également le respect que le monde du 7ème art montre envers la littérature. Ce propos est réitéré par Robert Stam : « literature will always have axiomatic superiority over any adaptation of it because of its seniority as an art form » (Stam, 2005 4) Stam actualise la pensée du philosophe indien Rabindranath Tagore qui dès 1929 affirmait: « Cinema is still playing second fiddle to literature », and there is need « to emancipate cinema from this bondage ». Aujourd'hui même si ces affirmations restent vraies, il n'en demeure pas moins que l'adaptation cinématographique est devenue un phénomène dont l'ampleur n'a cessé de croître au point de parfois redonner une seconde vie à certains romans parfois délaissés. Le phénomène est tel qu'il permet aujourd'hui à de grands romans de trouver une seconde jeunesse par le biais d'un marketing qui a anticipé le déclin du grand public pour la lecture :

> As soon as the cinema began to see itself as a narrative entertainment, the idea of ransacking the novel - that already established repository of narrative fiction - for source material got underway, and the process has continued more or less unabated for ninety years. Film-makers' reasons for this continuing phenomenon appear to move between the poles of crass commercialism and high-minded respect for literary works. (McFarlane, 5)

Thomas M. Leitch indique que : « […] the most prominent and understanding of adaptations today usually refers to film, media and related artistic practices » (Leitch, 28). Pour Linda Hucheson : « Adaptation is repetition, but repetition without replication. And there are manifestly many different possible intentions behind the act of adaptation […] » (Hutcheon,

7) Leurs positionnements respectifs indiquent que l'adaptation est un processus complexe pouvant prendre des formes variées. La transposition, la transformation ou la réinterprétation sont autant de procédés qui ont comme objet d'utiliser un texte source pour l'adapter à un besoin spécifique. Si la plupart des théoriciens (Mc Farlane, Hutcheon ou Deborah Cartmell) s'accordent à dire que ce phénomène tend à modifier, voire transformer l'œuvre initiale. Stam quand à lui rejette le débat autour de la notion de fidélité, car selon lui, il est impossible par l'adaptation de rester fidèle à l'œuvre initiale. Stam va encore plus loin et y voit un acte de « sublimation » apporté par la mise en images : « Fidelity is an ambiguous term used to describe the relationship between a novel and its film adaptation. Fidelity in this case meaning to stay the same as or « faithful » to the novel Challenges and Problems with Fidelity. An adaptation is someone else's relation or understanding of the novel Novel vs. Film. »(Stam 55) Selon Stam : « The demand for fidelity ignores the actual processes of making films ». Pour bien indiquer le caractère complémentaire de l'adaptation, Stam évoque la mise en image des *Raisins de la colère*[180] par John Ford : « Take, for example, the passage from Steinbeck's The Grapes of Wrath in which Ma Joad contemplates her memorabilia just before leaving her Oklahoma home for California: She sat down and opened the box. Inside were letters, clippings, photographs, a pair of earrings, […]. (55) Stam poursuit son explication :

> In this case a realist director (Iohn Ford) adapted a realist novel just a few months after the novel's publication, attempting a « faithful » rendition of the specific passage. In the film we see Ma Joad sit down, open the box, and look at letters, clippings, photographs, and so forth. But even here the « cinematization »generates an inevitable supplement. Where Steinbeck wrote « photographs, »Ford had to choose specific photographs. The mention of « earrings »in the novel does not dictate Ford's choice of having Ma Joad try them on. (55)

Pourtant Stam rappelle que l'adaptation est très souvent décriée : « The language of criticism dealing with the film adaptation of novels has often been profoundly moralistic, awash in terms such as infidelity, betrayal, deformation, violation, vulgarization, and desecration, each accusation carrying its specific charge of outraged negativity. » (Stam 1) Pour le linguiste Christian Metz, la déception provient souvent du fait que : « We feel the loss of our own phantasmatic relation to the novel » (Metz 12) Ainsi, des éléments socio-affectifs déterminent

[180] Les raisins de la colère est un film réalisé par John Ford en 1940. C'est l'adaptation du roman éponyme de John Steinbeck publié en 1939.

notre degré de tolérance ou d'acceptation de la modification de l'histoire que le lecteur a imaginé. Cette puissance affective est décrite par Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* :

> La forme littéraire développe un pouvoir second, indépendant de son économie et de son euphémie; elle fascine, elle dépayse, elle enchante, elle a un poids; on ne sent plus la littérature comme un mode de circulation socialement privilégié, mais comme un langage consistant, profond, plein de secrets, donné à la fois comme rêve et comme menace. (Barthes 10)

En effet, le roman laisse une grande part d'imaginaire au lecteur et c'est cet espace non écrit que le cinéma va parfois « combler » :

> A novelist's portrayal of a character as « beautiful » induces us to imagine the person's features in our minds. Flaubert never even tells us the exact color of Emma Bovary's eyes, but we color them nonetheless. A film, by contrast, must choose a specific performer. Instead of a virtual, verbally constructed Madame Bovary open to our imaginative reconstruction, we are faced with a specific actress, encumbered with nationality and accent,a Jennifer Jones or an Isabelle Huppert. (Stam 56)

McFarlane tout comme Stam choisit d'analyser l'adaptation à travers une position permettant de comparer tout en valorisant l'exercice : « As to audiences, whatever their complaints about this or that violation of the original, they have continued to want to see what the books 'look like'. Constantly creating their own mental images of the world of a novel and its people, they are interested in comparing their images with those created by the film-maker.» (MacFarlane, 7) Tout comme Stam, McFarlane réfute l'analyse de l'adaptation par le prisme minorant de la fidélité :

> The insistence on fidelity has led to a suppression of potentially more rewarding approaches to the phenomenon of adaptation. It tends to ignore the idea of adaptation as an example of convergence among the arts, perhaps a desirable--even inevitable--process in a rich culture; it fails to take into serious account what may be transferred from novel to film as distinct from what will require more complex processes of adaptation; and it marginalizes those production determinants which have nothing to do with the novel but may be powerfully influential upon the film. Awareness of such issues would be more useful than those many accounts of how

films 'reduce' great novels. (MacFarlane, 8)

Le désir de conserver toute l'émotion transmise par la richesse du récit littéraire est assurément ce qui a poussé Deepa Mehta à entreprendre l'adaptation du roman *Midnight 's Children* de Salman Rushdie. En portant cette œuvre prestigieuse à l'écran, Mehta souhaitait « rendre hommage » à la créativité du romancier. Salman Rushdie a été enthousiasmé à l'idée de voir son roman porté à l'écran. Cette enthousiasme a développé une certaine complicité qui a incité Rushdie à participer au film en tant que narrateur. Cette connivence se retrouve également chez Anita Nair dont le roman *Lessons in forgetting*[181] a fait l'objet d'une adaptation cinématographique dont elle a écrit le scénario ainsi que la mise en scène. La collaboration, le développement d'une certaine solidarité demeure une des clés de la réussite de ces films indépendants aux moyens financiers limités. Comme l'indique Sabrina Dhawan au sujet du *Mariage des moussons*, la réussite le film de Mira Nair est également due au travail collaboratif qui s'est mis en place entre la jeune diplômée de l'université de Columbia et Nair [182] : « Write truefully, be authentic, write as it would happen. [...] Nair's vision impact the narrative. […] Screenwriting is a creative process in which one has to persuade the producer, the director, the actors not to change anything from the original script which could lower its value.» Nous nommerons également le film de Mira Nair *The Reluctant Fundamentalist*[183] qui est adapté du roman éponyme Mohsin Hamid[184] ou encore le film *Earth* de D.Mehta adapté du roman du même nom de Bapsi Sidhwa. Le lien qui unit Mehta et Sidhwa a la particularité d'avoir engendré une grande solidarité qui a non seulement permis à Mehta d'écrire *Earth* d'après le roman de Sidhwa, mais fait plus rare, quelques années plus tard, le film très engagé, écrit et réalisé par Mehta *Water* a fait l'objet d'une adaptation en roman éponyme par Bapsi Sidhwa. Au delà de l'adaptation, Mehta insiste sur le positionnement diasporique et solidaire de chacune d'elles et affirme que c'est cet éloignement, cette prise de distance avec la terre natale qui a permis une collaboration indo-pakistanaise étroite sur un sujet aussi sensible que celui de la partition [185] : « Bapsi is from Pakistan and now a U.S. citizen. I am from India and now living in Canada. If neither of us had moved from our respective homelands, the film just

---

[181] Le roman de Anita Nair a été publié en 2010, le film a été porté à l'écran en 2012 par Unni Vijayan

[182] How to Write a Screenplay Sabrina Dhawan and Nicholas Shakespeare in conversation with William Sutcliffe. https://www.youtube.com/watch?v=ZLA_gVsqClc

[183] Un film de Mira Nair réalisée en 2012. Le titre français du film est *l'intégriste malgré lui.*

[184] Mohsin, H., *The Reluctant Fundamentalist*. Boston: Houghton Mifflin, 2007

[185] http://m.rediff.com/news/1999/sep/09us2.htm

wouldn't have been possible.»

Cependant la transposition n'en demeure pas moins un exercice périlleux. Pour Rushdie, ce challenge est résumé ainsi : « the question is how to find the movie inside the novel because the novel is huge . The movie has to select threads, or a pathway through the novel to make sense[186] ». Rushdie avoue avoir été surpris par certaines initiatives prises par Deepa Mehta : « Before, and after the shoot, I was quite involved. [...] I made the mistake of telling Deepa that when we were children in my grandparents' house, one of the things that really scared us was that my grandmother had a very terrifying flock of geese. When I saw the rushes, I realized to my horror that there were the damn geese in the movie!»[187]

Ainsi, bien que la durée d'un film impose la suppression ou la modification de certains passages du roman car l'espace temps du roman n'est pas le même que celui proposé par l'adaptation. La chercheuse indienne Somdatta Mandal souligne que le cinéma contemporain est parvenu à s'adapter aux contraintes de linéarité auquel il était confronté autrefois : « Like a novel, a narrative film is narrative fiction, controlled by a camera that makes us see what it wishes. Like a novel, a film is capable of leaping nimbly in time and space, a common characteristic of narrated fiction.» (Mandal, 8)

Dans le même ordre d'idée, Metz tente d'atténuer les spécificités de chaque exercice et opère une communion basée sur la fonction première du film : « Film tells us continuous stories; it « says » things that could be conveyed also in the language of words; yet it says them differently. The basic formula, which has never changed, is the one that consists in making a large continuous unit that tells a story and calling it a « movie ». « Going to the movies »is going to see this type of story. » (Metz 12)

Ainsi, mots écrits et « mots parlés » appartiennent selon Metz au même monde, celui de la narration et de la mise en scène. L'adaptation est un principe qui associe les deux formes artistiques, ce que Mc Farlane nomme le « stories told and the stories presented » :

---

[186] A.F.P News Rushdie talks 'midnight children ' film https://www.youtube.com/watch?v=fZDa9dmeLNI

[187] http://entertainment.time.com/2013/04/24/salman-rushdie-on-bringing-midnights-children-to-the-big-screen-plus-an-exclusive-clip/

> Another aspect of the distinction between telling and presenting is located in the way in which the novel's metalanguage (the vehicle of its telling) is replaced, at least in part, by the film's mise-en-scčne. In a sense, the film's story does not have to be told because it is presented. Against the gains in immediacy, the loss of the narational voice may, however, be felt as the chief casualty of the novel's enunciation. (Mc Farlane, 29)

L'énonciation et la narration soulèvent la problématique de l'hybridité de l'adaptation et de la mise en scène à travers l'intertextualité. Il existe donc un enchevêtrement entre le récit littéraire et le récit cinématographique car l'adaptation des romans en films nécessite souvent une réécriture du texte source :

> Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui: tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables. (Barthes, 1973 1015)

Bien que le propos tenu par Roland Barthes ne s'adressait pas de façon spécifique à l'adaptation cinématographique du roman, la pertinence de son analyse permet d'actualiser sa pensée et de la transposer à notre problématique. Plus récemment, certaines théories ont avancé l'idée d'une interaction entre le texte et la parole : « Recent translation theory argues that translation involves a transaction between texts and between languages and is thus « an act of both inter-cultural and inter-temporal communication » (Bassnett, 9). L'écriture du script est donc un exercice singulier de transformation, un phénomène d'hybridation qui transforme l'écrit en un procédé d'oralité. C'est également un acte singulier qui apporte au film une caractéristique propre recherchée par le cinéma d'auteur. Ce procédé a été conceptualisé par Alexandre Astruc en 1948 sous le terme de « caméra-stylo » :

> […] Ceci implique, bien entendu, que le scénariste fasse lui-même ses films. Mieux, qu'il n'y ait plus de scénariste, car dans tel cinéma cette distinction de l'auteur et du réalisateur n'a plus aucun sens. La mise en scène n'est plus un moyen d'illustrer ou de

présenter une scène, mais une véritable écriture. L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo. (Astruc 326)

Le concept de caméra-stylo d'Astruc donnera naissance au début des années 1950 au cinéma d'auteur dont Truffaut, Godard, Rivette ou Bazin deviendront rapidement les figures emblématiques. « Il y aura des cinémas comme il y a aujourd'hui des littératures, car le cinéma comme la littérature avant d'être un art particulier, est un langage qui peut exprimer n'importe quel secteur de la pensée.» (Astruc, 326)

Pour Buscombe, les rédacteurs et concepteurs de la célèbre revue *Cahiers du cinéma* (notamment Bazin, Truffaut, et Rivette) ont voulu instituer un cinéma d'auteur dans lequel le scénariste était également le réalisateur, devenant ainsi l'unique créateur. Toutefois, Buscombe et comme Stam soulignent la récupération de l'idée de cinéma d'auteur par le théoricien américain Andrew Sarris en 1962 (*Notes on the auteur theory*) qui va considérablement modifier l'approche française et l'utiliser sous forme de théorie visant à affirmer la suprématie du cinéma américain : « The way a film looks and moves should have some relationship to the way a director thinks and feels. This is an area where American directors are generally superior to foreign directors.» (Sarris 562) Il critiquera ainsi ce qu'il appelle les « writers/directors » pour leur manque d'expertise en technicité cinématographique : « Nowadays, it is possible to become a director without knowing too much about the technical side, even the crucial functions of photography and editing. An expert production crew could probably cover up for chimpanzee in the director's chair. »(Sarris 563)

Plusieurs théoriciens dont Bridget Conor et Buscombe ont remis en cause la théorie de Sarris. Buscombe se joint également à la contestation en apportant quelques précisions : « The auteur theory was never, in itself, a theory of the cinema, though its originators did not claim that it was. The writers of *Cahiers du Cinéma* always spoke of « la politique des auteurs ». The translation of this into « the auteur theory » appears to be the responsibility of Andrew Sarris. » (Buscombe 75)

Le critique de film américain Richard Corliss de son côté, insistait sur le fait que dans le cinéma américain (celui d'Hollywood), le réalisateur n'avait pas la capacité créatrice qui

caractérise le cinéma d'auteur : « the director is almost always an interpretive artist, not a creative one, and...the Hollywood film is a corporate art, not an individual one » (Corliss, 543). Pour Buscombe : « One thing is clear, however. from the beginning Cahiers, and its predecessor *La Revue du Cinéma,* were committed to the line that the cinema was an art of personal expression » (Buscombe 22). Si les théoriciens s'accordent à reconnaître l'instrumentalisation du concept de cinéma d'auteur par Sarris, Buscombe souligne un autre point important qui sera repris ultérieurement par Conor :

> Bazin distinguishes between Hitchcock, a true auteur, and Huston, who is only a metteur en scene, who has 'no truly personal style'. Huston merely adapts, though often very skilfully, the material given him, instead of transforming it into something genuinely his own. A similar point is made by Jacques Rivette in a later issue (no 126), in the course of a discussion on criticism. Rivette declares that Mirmelli is not a true auteur, merely a talented director at the mercy of his script. With a bad script he makes a bad and uninteresting film. (Buscombe 76)

### 3.1.1 Le script, l'écriture militante

En soulignant avec insistance la différence entre un auteur et un metteur en scène, les pères fondateurs du cinéma d'auteur ont laissé apparaître l'idée d'une grille d'évaluation qui, selon Buscombe, aurait pour effet de minorer le travail réalisé par le scénariste. Ce constat permet à Conor d'établir un lien de cause à effet entre le statut accordé au cinéma d'auteur et plus largement aux réalisateurs récompensés dans les cérémonies officielles du 7ème art et le peu de reconnaissance accordé aux scénaristes :

> Despite the few interventions that have tried to promote the notion of the screenplay as literature, and thus the screenwriter as a principal author of products or texts, theory been influential in film theory since the 'l950s, a theory that has worked to ubiquitize the notion that singular authorship is possible within film production but the director is that single author. (Conor 50)

Dans un contexte plus récent et localisé en Inde, Gulazara, Govind Nihalani et Saibal Chatterjee dans un riche ouvrage collectif, donnent la parole à l'illustre dramaturge, metteur

en scène et romancier Vijay Tendulkar[188] qui porte un regard très critique sur la médiocrité des scripts dans de très nombreux films : « The most fundamental rule of filmmaking is that while one can make a bad film out of a good script, it is highly improbable to make a good film out of a bad script. Strangely enough though, this rule does not apply to the majority of the film-producing units of India.» (Gulazara 316) Tendulkar confirme le constat énoncé par Conor quant au manque de reconnaissance accordé à à la profession : «  The scriptwriter is generally considered to be of less importance to the film than the music director and the songwriter. His name generally does not appear in the credits mentioned in the hoardings, advertisements and write-ups. He is treated as a very minor factor in the process of filmmaking.» (320) Effectivement, Tendulkar souligne un mode de fonctionnement très récurrent dans l'industrie de Bollywood dans laquelle la plupart des films accordent davantage d'importance à l'aspect visuel où scènes chantées et dansées occupent traditionnellement une grande partie du film. Cependant, malgré le peu d'intérêt consacré à l'écriture du scénario, Tendulkar réaffirme l'importance du scénariste et l'impact de l'écriture sur la réalisation et la notoriété d'un film : « When a scriptwriter is successful [...], the most successful directors run after him. He becomes a maker of directors, and films get sold on the strength of his writing skills » (317). Ce point de vue permet de souligner le lien étroit qui existe entre la qualité de l'écriture et le succès d'un film. Anjum Rajabali dans son article intitulé *The Unimportance of Scriptwriting* rappelle à quel point Salim Khan et de Javed Akhtar demeurent les figures emblématiques du succès cinématographique construit sur des scripts de grandes qualités :

> Salim-Javed changed the concept of film writing dramatically. […] Their first independently credit film was Zanjeer. The writers' approach brought the screenplay to the fore. This was soon followed up with Deewar, considered the most significant Hindi film from the point of view of writing. This film not only consolidated their position as writers, but had a screenplay that is till date considered a sort of model for Hindi films : a screenplay with a life of its own. (Gulazara 309)

En plaçant l'écriture au cœur du projet cinématographique, ce duo a écrit 18 films dont la plupart ont connu un très grand succès. Très concerné par la qualité de l'écriture dans ses

[188] Vijay Tendulkhar est également connu pour avoir abordé dans ses pièces des thématiques jugées tabous telles que la corruption, la violence conjugale ou les droits de la femme.
https://www.britannica.com/biography/Vijay-Dhondopant-Tendulkar

films, le scénariste et réalisateur Anjum Rajabali[189] a déclaré lors d'une interview[190] :

> A story is an experiential formulation, an experiential expression. So the writer himself has to experience what the characters are going through, not always in real life, but at least in the writers imagination. It is life which is unfolding, regardless of whether there is a magical element involved or a supernatural element or fantasy, the emotional experience of the character is real.

Les succès rencontrés par le duo Salim-Javed ainsi que l'implication de réalisateurs tels que Anjum Rajabali montrent qu'il existe une véritable volonté de donner à certaines productions indiennes de véritables lettres de noblesse. Signalons quelques récentes productions indiennes qui se distinguent tant par la qualité de la mise en scène que par la qualité de l'écriture qui se manifeste par une narration soignée et souvent engagée. *Mother India* (1958), *Gandhi* (1983)[191] *Salam Bombay* (1989) *Lagaan* (2001), *Black* (2005) ou encore *Slumdog Millionaire* (2009) font partie des films qui se distinguent par la qualité de leur contenu narratif. Ce qui caractérise cette nouvelle génération de réalisateurs, c'est d'une part, une implication dans un scénario de qualité, d'autre part, un certain engagement dans une écriture militante qui anime le cinéma d'auteur. *Le mariage des moussons* de Mira Nair illustre parfaitement cette volonté d'associer la qualité à travers l'écriture, dans un film qui aborde à la fois la thématique du mariage en milieu bourgeois urbain, l'influence diasporique et le désir de consommation, ainsi qu'un sujet tabou délicat, l'inceste en milieu familial. Qu'il provienne de l'adaptation d'un roman et qu'il soit une création à part entière, une grande partie du succès d'un film repose sur la qualité de son script. Sa particularité dans notre approche se situe dans ses fonctions ambivalentes qui partent d'un récit de type littéraire construit pour le cinéma et qui révélera sa richesse sous la forme d'une production orale. Le scénariste va construire une histoire dans laquelle le récit sera transposé à l'écran par le jeu des acteurs, des actrices et de la caméra. L'imposant *Dictionnaire du cinéma* de Jean-Loup Passek[192] définit le scénario comme : « un document narratif décrivant ce qui sera tourné. Le scénario, qui comporte les dialogues, se différencie du découpage par sa forme littéraire et par le fait que le récit est

---

[189] Anjum Rajabali est également connu par être un des leaders du Progressive Writers Group (PWG) qui défend les intérêts des scénaristes. Il anime également des ateliers consacrés à l'écriture.

[190] http://www.jamuura.com/blog/anjum-rajabali-know-what-story-you-are-writing

[191] Le film Gandhi de la réalisatrice Bhanu Athaiya fut le premier film de l'Inde à recevoir un récompense internationale.

[192] Dictionnaire du cinéma ([Nouv. éd.]) / sous la direction de Jean-Loup Passek ; assisté de Michel Ciment, Claude-Michel Cluny et Jean-Pierre Frouard, 2001

fragmenté en scènes […].» Défini ainsi, le scénario semble combiner certaines caractéristiques empruntées à la littérature et au théâtre. Si le roman est souvent divisé en chapitres, Jean-Loup Passek nous dit que le scénario est quant à lui fragmenté en scènes. La narration qui caractérise le roman est ainsi « transformée », voire « transposée » partiellement en images dont la richesse des contenus pourrait « synthétiser » le flot de détails auxquels renvoie le récit littéraire. Pour Lynda Hutcheon, l'écriture du scénario et sa transposition en images est un exercice complexe : « A film has to convey its message by images and relatively few words » (Hutcheon, 1). Le cinéma inventerait ainsi une perspective nouvelle où l'écriture se ferait aussi par l'image. Pour autant roman et cinéma pourraient-ils être complémentaires ? Si le romancier possède cette capacité quasi-infinie de faire apparaître les détails, il peut également, passer outre les caractéristiques physiques d'un personnage par des procédés elliptiques et ne s'attarder que sur ses qualités morales. Le récit littéraire peut ainsi créer un « manque » chez certains lecteurs. Par le biais de la transposition ou de l'adaptation, le cinéaste peut s'approprier le même personnage et décider de mettre en avant un aspect non souligné dans le roman. Ainsi, apparaît le caractère créatif du cinéma si nous tentons de comparer les deux arts. Une narration spectaculaire se substitue alors à la narration littéraire pour reprendre Marie-Claude Ropars-Wuilleumier[193]. Ce tissage, cette intertextualité entre le récit littéraire et l'écriture cinématographique correspond à ce que nous pourrions nommer une vocalisation imagée de l'écriture dans laquelle « les significations premières (la langue) » se superposent sur « des significations secondes (la succession d'images) [194]». Si les propos de Marie-Claude Ropars-Wuilleumier étaient tout à fait justes et correspondaient au cinéma des années 1960 et antérieures, période pendant laquelle le cinéma était encore très largement inspiré par la dramaturgie où la parole prévalait sur le mouvement, les années suivantes ont accordé au mouvement une place qui ne cessera de croître jusqu'à nos jours. Cette transformation qui s'est opérée au cinéma dans le milieu des années 1960 est également intervenue dans la littérature avec des styles narratifs nouveaux en rupture avec les canons et caractérisés par la mise en place de structures nouvelles, discontinues voire fragmentées qui agissent tant sur la narration que sur l'espace-temps : « Ainsi se développe une polysémie dans laquelle le temps de l'homme peut s'exprimer au même titre que l'espace objectif, et qui

---

[193] Marie-Claude Ropars-Wuilleumier dans une communication en 1967 au XIXe congrès de l'Association. www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1968_num_20_1_911

[194] Idem

permet au cinéma d'accomplir les ambitions contradictoires que le nouveau roman ne pouvait aborder sans perdre sa nature romanesque[195]."

Le cinéma peut donc poursuivre l'ambition de s'approprier des œuvres littéraires mais peut également par ses choix et par le biais des nombreuses techniques de mises en scènes les « dépasser [196] ». Cependant cette ambition est souvent associée à un cinéma spectaculaire de type hollywoodien. Bien que le cinéma de la marge n'échappe pas à ce phénomène, il se distingue de bon nombre de productions réalisées par son engagement au point d'en faire sa propre « bannière ». L'une des différences majeures entre les films à gros budgets de type hollywoodien et les films indépendants, engagés, à petits budgets est la capacité à conserver l'authenticité du script de départ, donc son caractère militant. Sabrina Dhawan qui a écrit le script du film *Le mariage des moussons* témoigne[197] : « Frequently with a lot of big budget films, films made by big studios in hollywood, the script you see in the movie may have absolutely nothing with what it is that you wrote. If you tell the story orally and it works, this is a good story. Screenplay is a desire to tell a story, to explore human nature. »Ce propos est corroboré par Salman Rushdie au sujet de l'adaptation de son livre *Midnight's Children* par Deepa Mehta [198]:

> […] very early on (we) made the decision that we would not to go to one of the big studios, that we would take the harder route on trying to finance it independently because if had we gone to the big studios we'd probably got the money more easily but we might even have more money but we would have lost creativity control and we might have had decisions imposed on us about casting about scripting […].

L'engagement est donc constant, il n'est pas ancré dans un processus de négociation entre la volonté de révéler au public la véritable existence des héroïnes et le désir de céder aux retombées financières promises par les grandes maisons de production. Les productions de la

---

[195] Idem

[196] Nous reprenons ici la thèse développée par Robert Stam dans son ouvrage Beyond Fidelity. Stam propose une projection sur l'oeuvre qui dépasse la comparaison entre le roman et son adaptation, et engage chacun à analyser l'adaptation comme une œuvre à part entière.

[197] How to Write a Screenplay : ZEE Jaipur Literature Festival. youtube.com/watch?v=ZLA_gVsqClc

[198] Premierescene, Midnight's Children Press Junket Interviews - Salman Rushdie & Deepa Mehta, youtube.com/watch?v=f5sIpWT1WtI

marge sont davantage confrontées au « branchement sur l'immédiat politique » (Deleuze 1975, 33) pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari. En effet, certains précédents comme les mouvements de contestation très virulents qui sont apparus pendant la réalisation du film *Fire* de Deepa Mehta ou *Kama Sutra* de Mira Nair ont probablement amené ces dernières à utiliser une stratégie de détour qui a peut être impacté le script initial afin d'éviter une trop vive polémique. Pourtant, le film *Water* de Deepa Mehta qui aborde le sujet sensible du statut des veuves en Inde a été approuvé sans aucune censure par le Central Board of Film Certification à la grande surprise de Mehta. Le détour est davantage visible dans le film de Mira Nair *Le mariage des moussons* qui aborde le thème délicat de l'inceste en milieu familial par une mise en scène plus légère de type bollywood. A ce sujet, Sabrina Dhawan qui a écrit le script affirme [199]: « I wanted to write a movie that dealt with sexual abuse within the family because it was something that I knew was rampant from growing up in Delhi, it happened frequently but […] there was no public conversation about this and that was really important to me, that was sort of the driving incentive to write the movie […].”

Dans *Le mariage des moussons*, Sabrina Dhawan a choisi à travers l'écriture d'insister sur les non-dits et les nombreux silences pesants qui caractérisent la relation entre Ria la victime et son oncle, le coupable. Cependant ce sujet sensible apparaît en seconde ligne dans le film dont la thématique principale est le mariage diasporique arrangé. En effet, Dhawan et Nair utilisent une stratégie de détour afin d’exposer au grand jour une problématique qui dérange. Le détour permet d’éviter la censure tout en abordant le sujet du viol en milieu familial. Elles tissent des liens complexes entre les différents personnages qui sont intervenus dans l’existence de la victime. Elle dessine ainsi les nombreuses tensions politiques, sociales ou culturelles qui se dressent autour de ce non-dit. *Le Mariage des moussons* constitue un exemple intéressant d’un cinéma proche du type bollywood par sa mise en scène fastueuse mais qui se distingue par son engagement en faveur des femmes. Pour Dhawan, écrire est un acte militant qui positionne la femme au centre des problématiques. L'écrivaine Anita Nair résume bien ce qui caractérise cet engagement qui s'inscrit dans une dynamique solidaire : « I write about women, my books are women centric. The world that I define is the female world

[199] How to Write a Screenplay : ZEE Jaipur Literature Festival. https://www.youtube.com/watch?v=ZLA_gVsqClc

[...].[200]» Films et romans « de la marge » mettent en évidence leur engagement, leur détermination par la réalisation de choix forts. Ces choix se manifestent à plusieurs niveaux :

1. le choix des intrigues,
2. le choix des mots et de la langue,
3. le choix des lieux,
4. le choix des acteurs ou des personnages,
5. le choix des collaborateurs et collaboratrices,
6. le choix des partenaires financiers et des distributeurs.

Le choix de l'intrigue découle de la volonté de présenter des thématiques qui sont souvent passer sous silence. Cette approche non conventionnelle offre un espace de parole dans lequel les héroïnes expriment ouvertement leurs désirs et leurs frustrations. Cette audace présente aux spectateurs des scènes aux rebondissements imprévus et en totale rupture avec les comportements attendus. Ces choix constituent à eux seuls un véritable défi car ils s'opposent ouvertement à un ensemble d'institutions [201]conservatrices au pouvoir. Cet engagement permet de présenter une vision du monde différente et de renverser les stigmates de représentations stéréotypées construites afin de maintenir les privilèges masculins. Ces actes militants offrent également l'opportunité d'adopter un discours dénonciateur en construisant des dialogues qui d'une part, interrogent directement certains privilèges, d'autre part, tente de révéler les différentes formes d'oppressions qui en découlent. Le choix des mots est donc fondamental pour proposer des idéologies nouvelles débarrassées des paradigmes dominants oppressants. En ce sens, la diaspora dispose d'un véritable pouvoir qui permet de modifier certaines pratiques sociales et culturelles. Voici quelques extraits issues des films *Fire* et *Water* de Deepa Mehta qui illustrent le pouvoir de déconstruction instrumentalisé par le biais de narrations tranchées. L'extrait ci-dessous dans *Water* présente une discussion entre deux veuves dans un refuge :

Why are we widows sent here? There must be a reason for it.

---

[200] Talking Cranes chats with Indian novelist Anita Nair. https://www.youtube.com/watch?v=JFjxwXbJOpY

[201] Nous évoquons notamment la position très conservatrice du puissant Central Board of Film Certification de Delhi qui censure de nombreux films abordant des sujets considérés comme tabous.

One less mouth to feed. Four saris saved, one bed, and a corner is saved in the family home.
There is no other reason you are here.
Disguised as religion, it's just about money.

La façon dont Mehta aborde la question de la place des veuves dans la société indienne une ligne une prise de position tranchée et une remise en question très forte de certains aspects de la transmission qu'elle estime dégradant d'une part, et, d'autre part, qui servirait de prétexte à réaliser ni plus ni moins des économies de bouche. Toujours issu du même film, voici un bref échange entre un père et une fille de 8 ans. Cette dernière dont le mari est mort est emmenée sur une charrette en direction d'un ashram[202] :

Child, do you remember getting married?
No father I didn't know
Your husband is dead. You're a widow now.
For how long, father ?

Cet échange illustre la stratégie émotionnelle mise en place par Mehta afin d'influencer l'audience. Sa position diasporique lui offre l'opportunité de sensibiliser l'opinion publique internationale sur des désaccords locaux. Dans le film *Fire*, nous retrouverons une autre prise de position tranchée par l'intermédiaire de la jeune mariée Sita, très contestataire et qui veut affirmer ses propres choix :

Sita : We're so bound by customs and rituals,
Somebody just has to press my button,
this button marked "tradition"... and I start responding like a trained monkey.
I'm so sick of all this devotion, we can find choices.

Dans le film *Fire*, nous retrouvons une discussion entre Radha et son époux Ashock. Radha, stérile est délaissée par Ashock. Radha retrouve l'amour et le désir auprès de sa belle fille Sita, elle aussi délaissée par son époux Jatin.

[202] Voir lexique

Radha : You know that without desire, I was dead?

Without desire, there's no point in living.

And you know what else?

I desire to live.

I desire Sita.

I desire her warmth, her compassion, her body.

I desire to live again.

If you want to control desire, ask for Swamiji's help, not mine!

Ashock :

How dare you?

How dare you talk like that?

Look at you, shameless !

Instead of begging for forgiveness you give me lectures!

Want passion?

What kind of wife you have become?

What kind of woman are you?

You should be touching my feet and asking me to forgive you

Touch my feet!

I said do it!

Cet échange est symbolique du renversement des codes moraux entre Radha et Ashock. Radha épouse longtemps soumise va redéfinir son cadre de vie intime et ses attentes personnelles en excluant son époux Ashock de son cercle au profit de Sita. Radha représente le désir d'émancipation et Sita la volonté d'explorer des espaces nouveaux.

> The women's relationship represents modern India itself. Radha is tradition-bound and just waiting to blossom, but can't because of the absurdity of tradition and duty. Sita is modern India desiring independence over tradition. Yet it's not as if she can speak her mind. She's simply a catalyst, so when she walks into the house, she makes things happen just by her presence.[203]

[203] Randoja, Ingrid (1996). Deepa Mehta. Heat rises as resilient director sets Fire to film fest's Canadian slate. In NOW On. 16 (1). (Sept 5-11, 1996). Http://www.now.com/issues/ 16/01/Ent/cover.html

Ce dernier extrait illustre le statut de Sita, jeune femme moderne en quête de changement. Dans ce passage, Sita s'adresse à Radha :

> I wish we could be together forever.
> I'm serious. Let's leave!
> See, Jatin has Julie, Ashok has Swamiji and Biji has Mundu

Sita (jouée par l'actrice activiste Nandita Das) personnage jeune et impulsive propose, par le biais d'un script provocateur, une redéfinition audacieuse des couples qui occupent l'espace familial. Toutefois, cette recomposition n'est plus déterminée par le fait biologique, mais par une construction basée sur la complémentarité entre manque et besoin. Ainsi, Biji la patriarche est associée à Mundu le domestique qui lui prodigue soin et attention. Jatin (époux de Sita) est associé à Julie sa maîtresse, femme de tempérament qui permet à Jatin de se sentir homme. Quant à Ashock, époux de Radha, il est au service de son gourou Swamiji qu'il vénère. Ainsi, le couple Sita Ridha recompose un ordre nouveau qui bouleverse les principes issus de la tradition. Afin de porter leurs paradigmes contestataires dans les espaces les plus réceptifs, les films de Mehta et de Nair utilisent l'anglais comme vecteur de communication. Les Etats-Unis, l'Angleterre et le Canada constituent trois espaces privilégiés où est concentrée la majeure partie de la diaspora, c'est à dire la cible la plus réceptive aux mutations économiques ou sociales, celle qui évolue dans un flux constant qui oscille entre assimilation et acculturation. Cette audience nouvelle, principalement issue d'un milieu aisé est représentée par la dernière génération de la diaspora. Cette dernière constitue un public d'influence qui peut répondre favorablement aux discours novateurs proposés par les cinéastes de la diaspora. Mehta et Nair se placent dans un interstice qui combine des discours contemporains dans lesquels apparaissent une critique de l'état-nation appuyée par des revendications féministes soutenues. Elles inscrivent ainsi le mouvement des femmes dans une double problématique de revendications locales et globales.

> The feminist script in particular enacts a transformation from the dominant discourse surrounding sexual abuse, rape and incest in many South Asian and diasporic

> communities. […] *Moonsoon Wedding*[204] recuperates the bourgeois family and heterosexuality through the feminist reconfiguration of female heterosexual agency and the arranged love. (Desai 226)

La langue est donc un puissant vecteur dont le pouvoir d'influence s'exerce sur chaque public récepteur du discours et de ses idéologies. L'interaction qui naît entre l'écriture d'un texte et la médiatisation de ce dernier génère un processus de communication destiné à agir sur l'affect dont la finalité est d'orienter les comportements et les habitudes des sujets sociaux. De plus, la narration en anglais active un ensemble de processus dynamiques qui inscrit le film indien de la diaspora dans une démarche globale d'hyper-visibilité dont il était encore dépourvu il y a quelques années. Bien que situé économiquement « à la marge »des grosses productions, son caractère transnational crée des situations économiques, culturelles et identitaires nouvelles engendrées par des mouvements de déterritorialisation et de reterritorialisation permanents qui touchent tant les cinéastes que le public en réception. Si l'identitaire multiple de la diaspora pèse de ton son poids sur la construction identitaire nationale et principalement celle des classes supérieures, cette dernière agit également dans un mouvement inverse par sa capacité à diffuser des discours, des comportements susceptibles d'être pris en compte par la diaspora. La langue anglaise est également la langue de l'économie mondiale et globalisante. Elle véhicule l'idée de la réussite et de l'appartenance à une certaine élite sociale. Elle est également la marque de l'ambition. Dans *Fire,* le personnage de Julie, indienne d'origine chinoise, symbolise à la fois l'ambition, le désir de consommation ainsi que la non conformité. Julie ne s'exprime qu'en anglais et sa relation charnelle avec Jatin marié à Sita réaffirme sa volonté de posséder la totalité de son corps en rejetant tout principe de mariage. « The role of Julie in the film is fascinating, because she provides an example of female desire that is not circumscribed by the institution of marriage and family. Julie's sexuality, however, is clearly linked to capitalism and consumption, not only by her profession but also her desire to speak American-accented English […]. » (Desai 166)

Dans un registre différent, dans *Le mariage des moussons*, les préparatifs du mariage arrangé diasporique constitue un moment où chacun évoque le pouvoir économique et social

[204] En français *Le mariage des moussons*

de la langue anglaise. Nous proposons ci-dessus un extrait d'une scène qui réunit parents, oncles, tantes et qui aborde l'avenir de leurs enfants :

> Dès qu'on parle anglais,
> on est "cultivé" !
> ...
> Ria veut étudier aux USA.
> Que veux-tu faire ?
> M'inscrire à un cours d'écriture
> Elle veut être écrivain.
> Ecrire, ca rapporte gros de nos jours.

Toutefois, l'hindi conserve une place de choix dans les versions originales car le multilinguisme fait partie de la panoplie d'expressions de la majeure partie de la population indienne. La présence de l'hindi est également un marqueur identitaire et affectif fort véhiculé par la diaspora. Le multilinguisme est l'une des particularités des productions de la diaspora. Le film *Water,* a été tourné en deux versions, l'une en anglais, l'autre en hindi. Les deux versions ont été enregistrées avec les mêmes acteurs. Cet aspect reflète également le désir d'appartenance à un espace transnational tout en restant enraciné dans la tradition. L'expression de cette appartenance permet d'aborder les lieux de tournage comme des espaces d'intégration du militantisme. En utilisant la symbolique du mariage arrangé comme toile de fond, Mira Nair plonge le spectateur dans l'intimité de l'espace familial afin d'une part, d'exposer au grand jour les mécanismes pernicieux qui contribuent à l'enfermement, d'autre part, de dénoncer les abus sexuels liés au maintien des privilèges en milieu patriarcal. En plongeant la caméra dans ces espaces clos, privés, intimes, les réalisatrices délimitent les lieux où se manifestent les idéologies androcentrées. Ces lieux sont également par le jeu des idéologies de déconstruction des espaces de résistances où Radha retrouve confiance et amour auprès de Sita[205]. Le choix des acteurs est donc un autre signe majeur militant. En effet, ils ont au delà de leur rôle d'acteur, la « mission » d'occuper l'écran en délivrant des discours destinés à subvertir l'ordre social. C'est pourquoi les réalisatrices font appel à des acteurs ou des actrices issues de la diaspora où de l'Inde mais qui se distinguent par leur prise de position en

[205] *Le mariage des moussons*

faveur de l'intérêt des minorités. On retrouve ainsi certains noms qui témoignent d'une prise de position déterminée :

- Nandita Das[206] (*Fire*) est connue pour son activisme, c'est une actrice et réalisatrice engagée dans les luttes pour le droit des femmes et des enfants,
- Shabana Azmi [207](*Fire*), très engagée dans la lutte pour les droits des femmes,
- Seema Biswas[208] (*Water)* est célèbre pour jouer des rôles de femmes très engagées,
- John Abraham (*Fire*) est un acteur engagé dans les luttes contre les discriminations,
- Vasundhara Das (*Le mariage des moussons*) anime régulièrement des conférences afin d'encourager les femmes à entreprendre.

Le choix des acteurs et des actrices est donc mûrement réfléchi puisqu'il implique un engagement fort dans des rôles qui vont bien souvent à l'encontre des conventions. Dans ces prises de positions, Nair et Metha doivent également faire face à la censure exercée par le très conservateur Central Board of Film Certification (C.B.F.C) et plus souvent par des groupes de pressions nationalistes hindous jugeant les films déviants. Le dernier exemple en date de censure est celui du film *Lipstick Under my Burkha* de la cinéaste indienne Alankrita Shrivastava[209] dont le film a été jugé « Lady oriented, their fantasy above life. There are contanious sexual scenes, abusive words, audio pornography […]. » Pour Shrivastava, la position du C.B.F.C constitue un frein à la prise de position de cinéastes engagés contre les idéologies conservatrices[210] : « I feel if the intention of the board is to discourage people like me for making films like these, then they've failed. I am not going to change the kind of films

---

[206] http://www.theweek.in/authors.html?author=Nandita-Das
Dans ce journal en ligne, Nandita Das écrit une tribune mensuelle qui souligne son engagement pour davantage de justice sociale. Listen, Young India Speak illustre son militantisme http://www.theweek.in/columns/nandita-das/listen-young-india-speaks.html

[207] Suite aux controverses qui ont vu le jour après la projection du film *Fire* en Inde et aux attaques répétées du parti politique le B.J.P., l'actrice Shabana Azmi qui était également membre du parlement n'a pas hésité à dénoncer des manœuvres purement politiciennes. http://news.bbc.co.uk/2/hi/south_asia/229320.stm

[208] https://www.youtube.com/watch?v=FHAnEEZxFsc
Tedx Talk Taking bold roles and challenges in Indian cinema, Seema Biswas, TEDxIITGuwahati

[209] https://www.theguardian.com/film/2017/apr/26/indian-film-board-clears-lipstick-under-my-burkha-release
Nous évoquons le film *Lipstick Under my Burkha* réalisé en 2016 par la cinéaste indienne Alankrita Shrivastava et qui a dû faire face à une interdiction de projection dans les salles de cinéma en Inde. Cette interdiction s'ajoute à celles qui avaient frappé les films *Kama Sutra* de Mira Nair ainsi que le film *Water* de Deepa Metha.

[210]http://www.firstpost.com/entertainment/lipstick-under-my-burkha-director-alankrita-shrivastava-says-feminis makes-cbfc-uncomfortable-3347780.html

I want to make. I want to continue making 'lady oriented films'. Alankrita ajoute que « the board's decision is « scary »as it aims to silence the voice of women.» Pahlaj Nihalanin, président du conseil justifie sa prise de position[211] : « We allow scenes that are done sensitively. But we won't allow gratuitous sex and violence. »

Il existe donc un véritable enjeu dans le cinéma indien militant à jouer des rôles qui vont à l'encontre de positionnements culturels solidement établis. Dans ce contexte de tension, le choix des collaborateurs est un autre point d'importance auquel doivent faire face les réalisatrices. Ici l'expérience et la solidarité sont les mots clés qui permettent de porter le projet à son terme. Pour Chandra Mohanty : « L'appartenance à un genre n'entraîne pas forcément la solidarité ; cette dernière doit se former dans la pratique et l'analyse historiques et politiques.[212] » Cette affirmation de Mohanty souligne la difficulté d'unir les femmes dans un mouvement commun car les différences politiques, culturelles ou sociales agissent sur les désirs d'engagement ou de renoncement. C'est pourquoi Mehta et Nair s'entourent de collaborateurs et collaboratrices qui partagent la même vision. Dans cet espace collaboratif, les problématiques de genre s'estompent au bénéfice d'une solidarité qui unit des individus portés par le désir de faire tomber les préjugés les plus tenaces.

Le dernier point que nous évoquerons pour souligner les processus d'engagement, est le choix des partenaires financiers et des distributeurs qui conditionnent la capacité à être diffusée, donc à être visible dans les plus grands festivals[213]. Comme le souligne Sabrina Dhawan[214], les films engagés dans des thématiques culturelles spécifiques n'intéressent guère les grandes maisons de production : « Very cultural specific movies have no commercial interest in America, they have no american characters, no american settings […]. » Le choix de partenaires financiers et de distributeurs est la dernière bataille à livrer selon Hamid

---

[211] http://www.deccanchronicle.com/entertainment/bollywood/240916/parched-love-scene-gets-cbfc-nod.html

[212] Sous les yeux de l'Occident : recherches féministes et discours coloniaux, Traduit de l'anglais par Emmanuelle Chauvet. Under Western eyes : Feminist scholarship and colonial discourses. In Feminism without borders : colonizing theory, practicing solidarity. 17-42. Durham : Duke University Press. 20031 . Parution originale 1986.

[213] De nombreux films indiens récents ont été récompensés dans des festivals indépendants comme celui de Venise, Berlin, Toronto, Londres ou Los Angeles..

[214] Sabrina Dhawan a écrit le script du film *Le mariage des moussons*.
How to Write a Screenplay : ZEE Jaipur Literature Festival.
https://www.youtube.com/watch?v=ZLA_gVsqClc

Naficy [215] : « Accented filmmakers usually invest in their own films, raise funds and put up with budget constraints. For that reason, they often perform multiple functions in their films to have fuller control over both the authorship and the cost of the projects.” Si le manque de moyen semble être à première vue un inconvénient pour le financement et la distribution du film, il permet toutefois au projet initial de conserver toute son authenticité et son militantisme.

[215] Suner A., Outside in : accented cinema at large, Inter-Asia Cultural Studies, Volume 7, Number 3, 2006. http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14649370600849223

## Chapitre 4 : Le sari ou l'esthétique de la séduction

Le cinéma indien est fortement marqué par une mise en scène riche en costumes portée par des décors somptueux et de nombreuses danses suggestives. Au milieu de ces ensembles fastueux la femme occupe une place de premier plan parée des couleurs chatoyantes de ses saris. Cette esthétique est devenue la marque de fabrique de Bollywood, le cinéma indien le plus populaire à travers le monde. Le sari, tenue indienne traditionnelle par excellence apporte une touche glamour à de nombreuses scènes. Son aspect vif, coloré et séduisant fait apparaître la femme dans de nombreux espaces où elle est objet de désir. Bollywood a fait du sari un symbole fort. Toutefois, en Inde, d'autres genres cinématographiques, moins populaires et plus engagés s'éloignent de cette esthétique qui réduit la femme à l'état d'objet sexuel. Récemment, de jeunes réalisatrices ont franchi un cap en abordant ouvertement des thématiques sensibles, telles que l'inceste, la libre orientation sexuelle ou le handicap cérébral. Ces nouveaux espaces en rupture avec les paradigmes conservateurs sont explorés dans des films tels que *Lipstick Under My Burkha*[216], *Margarita with a Straw*[217], *Pink*[218] ou encore *La saison des femmes*[219] qui marquent la volonté de rompre avec la vision androcentrique de la femme objet. Ces réalisatrices hardies n'hésitent pas à présenter des héroïnes qui affichent fièrement leur choix sexuel. Si Bollywood utilise souvent des stratégies de détour en substituant les contacts sexuels par des danses suggestives, la nouvelle vague n'hésite pas à tomber le sari et à braver la censure à travers des scènes ou la nudité est présente. Cette audace se retrouve également dans la dynamique littéraire où le sari dévoile de nombreux antagonismes qui marquent la confrontation permanente entre la représentation traditionnelle de la femme hindoue et le désir d'être femme. Cette esthétique nouvelle qui affiche le corps sans états d'âme souligne la relation étroite qui se noue entre la construction sociale de la féminité et les expressions du désir.

Le sari offre ainsi la possibilité originale d'analyser les constructions et

[216] Film réalisé par Alankrita Shrivastava en 2016
[217] Film réalisé par Shonali Bose en 2014
[218] Film réalisé par Aniruddha Roy Chowdhury en 2016
[219] Film réalisé par Leena Yadav 2016

déconstructions identitaires sous bien des aspects. Par la symbolique des couleurs associées à la tenue traditionnelle nous examinerons les déclinaisons identitaires qui parcourent la vie des femmes hindoues. Nous analyserons deux points de vue. Le point de vue diasporique de D.Mehta par l'analyse de films *Fire* et *Water* qui mettent en scène l'effacement du corps des veuves drapées de leur sari mortuaire immaculé. Puis, le point de vue de A.Nair, qui balaie d'un revers de la main les diktats conservateurs en présentant des héroïnes anti-conformistes qui affichent leur désir de femmes. Le regard de Mehta souligne notamment la forte "imposition culturelle"[220] qui contraint les femmes à se conformer à l'image que la société se fait d'elles et de leur sexualité. La hardiesse littéraire de Nair s'engage de son côté dans la construction de signifiés audacieux associés à un sari qui tentent de recomposer l'ordre social.

Le sari est un vêtement simple et élégant. On retrouve trace du sari dans les récits fondateurs de l'hindouisme tel que le Mahabharata. Ce déroulé de tissu véhicule de nombreuses représentations dont la plus symbolique et la plus médiatisée est celle de la femme vertueuse, mère de la tradition et porteuse de l'identité nationale. Cette construction identitaire idéalisée par le pouvoir politique donne à la femme indienne une visibilité parfois controversée. Le sari habille l'ensemble des castes et des classes sociales. Il est porté lors de nombreux événements qui rythment la vie des femmes, du mariage aux funérailles. Il délimite ainsi une grande partie de l'existence sociale. Il s'affiche aujourd'hui dans les plus hauts lieux de la société : au sein du gouvernement, dans les conférences universitaires de renom, dans les réceptions diplomatiques, dans les « fashion shows » les plus médiatisés mais également dans des lieux plus ordinaires comme le bureau ou dans les champs. Dans la tradition hindoue, il tisse un lien fort entre la préparation de la femme au mariage, son déplacement dans l'espace domestique de sa belle famille et ses derniers jours en tant qu'épouse ou veuve. En portant un regard croisé sur la classe, la caste et le genre, nous constatons que l'identité sociale associée au porteur de cette étoffe véhicule des signifiés qui diffèrent en fonction des espaces et des événements dans lesquels le sari est porté. Ainsi, la signification identitaire de celle qui le porte subit des transformations qui tantôt l'exclue de l'existence sociale, tantôt lui attribue une identité collective forte et parfois un caractère libéré voire indépendant. Diana Crane résume ainsi cette identité vestimentaire fluctuante : « Clothing, as one of the most visible forms of consumption, performs a major role in the social construction of identity » (Crane 1). Depuis

[220] Fanon Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, 1952, p.157

les années deux mille, la relation contemporaine de la toile avec le corps a été portée par un renouveau investi par le marché de la mode qui a réaffirmé le caractère sexuel du sari par le biais de nombreux fashion show dont le fameux Lakme Fashion Week[221] dans lequel les créateurs du monde entier ont donné une seconde vie à une tenue, sur le déclin dans les années 1980, et qui aujourd'hui entre dans le cercle très fermé de la haute-couture. « For a time, it seemed popular culture in India was turning away from saris, but in the last 15 years, fashion designers who studied abroad have started making the Indian dress, the sari, into a more global wear » (Mount 166). Le travail remarquable des concepteurs porté par la vague « Ethnic Chic[222] » a offert une place nouvelle, plus urbaine au sari, qui s'inscrit désormais dans la montée de valeurs individualistes ou chacun peut porter un sari personnalisé. Ce changement d'orientation autour du sari est significatif du renouveau qui touche les classes urbaines moyennes et aisées. En effet, le schéma individuel est de plus en plus prisé dans des espaces ou la famille étendue est de plus en plus délaissée au profit de la famille nucléaire. Devenir soi-même, se réaliser ou s'affirmer est désormais un signe extérieur qui se manifeste avec un sari différencié. Ce changement dans les pratiques vestimentaires chez la femme souligne l'importance de mutations sociales caractéristiques des héroïnes anti-conformistes portées par Nair. Comme l'annonce Malcolm Barnard dans son étude : « Fashion and clothing are instrumental in the process of socialization into sexual and gender roles » (Barnard 111). Barnard annonce ainsi qu'au delà de l'étoffe, le tissu entretient un rapport permanent avec le corps mais il définit également l'identité sociale et culturelle de celle qui le porte. Le vêtement est donc un vecteur puissant de positionnement de l'existence sociale.

Si pour nombre d'Indiens et d'Occidentaux le sari représente la tenue traditionnelle, cette étoffe est également sur les plans politiques, économiques et culturels un signe de résistance face au déferlement de tenues occidentales qui envahissent le sous-continent. Le sari peut ainsi représenter une forme de contestation contre l'uniformisation de la pensée et de la culture imposée par le phénomène de mondialisation[223]. Si ce symbole de la tradition parvient à mobiliser l'état et plus largement la nation indienne dans une lutte nationale et

[221] La Lakme Fashion Week est un événement de mode qui se déroule chaque année à Mumbai
[222] Cette tendance vestimentaire consiste à apporter une touche glamour à une tenue traditionnelle afin d'y apporter un effet de mode.
[223] Ici la mondialisation porte sur l'influence mondiale de l'occident sur le prêt à porter. Cette influence est de plus en plus marquée dans les films Bollywood où la tenue occidentale concurrence très largement la tenue traditionnelle.

transnationale pour la préservation de la culture locale, le sari est également un étendard autour duquel de nombreuses tensions apparaissent entre les conservateurs et les partisans d'un renouveau. Ces nombreux tiraillements constituent un patchwork parfois complexe qui est abordé dans l'ensemble des œuvres à l'étude. Que ce soit dans les films ou les romans, le sari prend toute son importance dans un corpus centré sur la femme. Ce vêtement transporte le lecteur dans des espaces intimes marqués par l'incertitude, l'ambition, la souffrance ou la transgression. Par son imposante disposition, ce tissu de six mètres de long peut s'avérer compliqué à enfiler. Chaque tour constitue un passage délicat à l'image des tribulations qui parcourent la vie des héroïnes. Son enroulé près du corps en fait également un vêtement très sensuel qui laisse apparaître un ventre dénudé. Symbole du corps, le sari révèle les émotions les plus secrètes des héroïnes et symbolise à lui seul la complexité de la lutte pour la possession du corps. Les conflits identitaires et relationnels qui émaillent des œuvres tissent un sari tantôt lissé, tantôt rugueux voire décousu par les dissonances, les défis, les expériences subversives ou les réconciliations douloureuses.

Dans le film *Water*, le sari dévoile son importance dès le plus jeune âge, et perturbe nos repères normatifs lorsque Chuya agée de 8 ans porte un sari immaculé qui scelle son statut de veuve. Revêtir le sari blanc s'accompagne d'une mise à l'écart de l'espace social. Comme le souligne Sarah Lamb : « […] white was regarded as a « cool » (*thanda*) color, symbolic of infertility, asexuality, asceticism, old age, widowhood, and death » (Lamb, 214). Le sari introduit donc des codes de couleurs très significatifs et parfois très répressifs. En introduisant Chuyia en tant que enfant veuve, la cinéaste tente de sensibiliser l'opinion publique et les institutions sur un aspect des traditions brahmanes, qui, selon l'auteur, mérite réflexion et actualisation. Le bannissement se retrouve également dans *Fire*, de la même réalisatrice, mais sous une forme différente. Dans ce film au contexte beaucoup plus contemporain[224], la veuve Biji, symbole de l'exclusion, enveloppée dans son sari immaculé, vit avec sa famille étendue et se retrouve dans un interstice très complexe où se mêlent :

- sa présence physique et sa propre « désujétisation »,
- la lutte pour le maintien du système patriarcal,
- de nombreuses déviances et transgressions attisées par un pouvoir économique

[224] Le film se déroule dans les années 1990 alors que *Water* se déroule en 1938.

grandissant.

Bhabha rappelle que cette situation hybride née de l'expérience coloniale est marquée par de nombreuses tensions permanentes caractéristiques des espaces post-coloniaux : « It is in the emergence of the interstices -the overlap and displacement of domains of difference- that the intersubjective and collective experiences of nationness, community interest, or cultural value are negotiated.» (Bhabha, 1994, 2)

Biji reflète ces paradigmes contradictoires concentrés dans l'espace privé de cette famille étendue. Cette représentation métonymique de tensions antagonistes pernicieuses font de Biji une femme qui d'un côté fait l'objet de toutes les attentions au regard de son âge avancé, d'un autre, un individu exclu par son statut de veuve et réduite au silence. La dépossession progressive qui touche Biji, fait d'elle un témoin oculaire en souffrance qui assiste à l'ensemble des scandales familiaux, à toutes les transgressions sans pouvoir agir. Drapée de son sari de veuve, elle symbolise un être, une parole, une prise de position qu'on ne peut plus entendre. Cette voix étouffée renvoie aux conditions d'enfermement et d'exclusion également évoquées dans *Water*. Cependant, dans *Water*, Mehta redonne la parole aux veuves qui interrogent la légitimité de leur exclusion sociale dans un échange avec un brahmane revêtu d'un drapé blanc synonyme de la sagesse. Cette rencontre peu probable en contexte historique réavive l'écart genré des signifiés et souligne le poids des traditions. En effet, Mehta réunit sur le même plan deux individus de sexe différents porteurs du même sari immaculé. Cependant les signifiés se rapportant à la tenue de chaque individu sont considérablement opposés. Mehta inscrit ces personnages dans un statut ambivalent renégocié qui lui permet d'interroger certains fondements de la tradition brahmane :

> […] the ambivalent position of the diasporic cultural producer who is framed as native informant in the West and in the postcolonial nation-state and who must vacillate between national celebrity and contaminated Westerner. Mehta's shifting positions as a postcolonial migrant make more clearly visible the postcolonial nation's contradictory and uneven hailing of diaspora and modernity. (Desai, 14)

Nous proposons ici un bref échange entre Chuya 8 ans et Kyliani, veuve d'une vingtaine

d'années, afin d'illustrer la stratégie de détour utilisée par [225]Mehta pour sensibiliser le public à sa cause :

(Chuya) When did you become a widow?
(Kyliani) I don't remember.
Maybe... when I was nine.
(Chuya) Was your husband good to you?
(Kyliani) I never met him.

La réalisatrice insiste sur une situation qui semble être un non sens pour la majeure partie de son public. Elle attire l'attention sur des pratiques ancestrales stigmatisantes qui persistent en milieu rural. En donnant la parole à de très jeunes veuves, Mehta orchestre le mal être de leur présence dans un ashram en évoquant le décès d'époux inconnus. L'échange suivant met en scène l'innocence et l'impertinence de Chuya face à Manorama, femme d'âge avancée, responsable du ashram[226] :

(Chuya) Where is the house for men widows?
(Manorama) Good God!
What a horrible thing to say.
God protect our men from such a fate.

Les propos très pertinents de Chuya révèlent une vision du monde non affectée par les normes strictes de la tradition. L'absence d'emprise sur Chuya lui permet d'interroger la construction de certains aspects fondamentaux dans la relation homme femme. La réponse de Manorama, horrifiée par les propos de Chuya, marque l'écart entre deux représentations d'un même monde. Manorama de part sa position hégémonique au sein du ashram est celle qui doit veiller au maintien strict des traditions.

Ce dernier échange se passe entre Shakuntala, veuve très vive d'esprit et Narayan, jeune disciple de Gandhi fraîchement diplômé de médecine à Oxford[227] :

[225] Extrait du film *Water*
[226] Idem
[227] Extrait du film *Water*

(Shakuntala) Why are we widows sent here? There must be a reason for it.

(Narayan) One less mouth to feed. Four saris saved, one bed, and a corner is saved in the family home.
There is no other reason you are here. Disguised as religion, it's just about money.

Le point de vue transnational porté par la caméra de Mehta ouvre d'une part, la perspective d'un dialogue entre l'Inde conservatrice et les communautés diasporiques sur l'importance sociale du sari, d'autre part, elle tente de renégocier le statut de la femme indienne sur le plan local. Dans cette ambivalence, elle propose deux discours. Un discours diasporique mis en scène par des dialogues qui interpellent l'occident, mais également un discours féministe, construit autour de jeunes veuves à qui la parole est donnée. Cependant cette approche idéalisée très personnelle qui met en exergue une certaine part d'imaginaire est parfois contestée localement. Nair, écrivaine du sud de l'Inde, propose une approche différente en portant son analyse sur des situations beaucoup plus contemporaines et affiche un certain désaccord avec le contenu d'oeuvres réalisées par des Indiens non résidents. Dans Talking Cranes[228], Nair donne son point de vue sur les écrivains de la diaspora qui écrivent sur l'Inde :

> My problem with artists who live outside inside and who write about India is that unless they live on a daily engagement with what is happening in the country in term of people, in term of lifestyle, they tend to live in some kind of nostalgia and some memory loss … and memory has this wonderful ability to whitewash things […] so you tend to focus on certain areas and you tend to kind of obliterate from your writing […] I find it hard reading writers who write about India and especially if they don't live in India.

Si Mehta suscite l'émotion puis l'espoir en mettant en scène Chuya fuyant Varanasi[229] à bord d'un train dans les bras d'un jeune brahmane disciple de Gandhi, Nair voit dans cette construction imaginaire diasporique un regard « whitewash[230] » et nostalgique sur l'Inde qui

[228] Talking Crane, interview with Anita Nair. Youtube.com/watch?v=JFjxwXbJOpY

[229] Varanasi également connue sous le nom de Bénares est située au bord du Gange. Elle est considérée par les hindous comme l'une des sept villes sacrées de l'Inde. Varanasi est également célèbre pour ses « ashram », lieux dans lesquels les veuves sont regroupées.

[230] Ici «whitewash» est utilisé pour souligner que le regard diasporique tend à atténuer la réalité sociale et à dresser un tableau arrangé de la société.

s'éloigne considérablement de la réalité sociale et historique. Chez Mehta, l'utilisation du sari de deuil est avant tout synonyme de restriction totale et d'effacement identitaire. Si son histoire s'achève sur une note d'espoir, elle insiste clairement sur l'effacement social du corps et les abus sexuels des castes supérieures qui conduisent Kalyani, jeune veuve, à la prostitution puis au suicide. Cet acte ultime et dramatique est le symbole fort de la libération des contraintes inhérentes au corps féminin colonisé. En agissant de la sorte, Metha réaffirme la relation étroite qui existe entre le processus de déconstruction sociale, identitaire et psychique et les relations de pouvoir qui se tissent autour du sari. En ce sens, le contrôle du corps et le pouvoir sexuel contribuent au maintien d'une certaine hégémonie culturelle et réaffirme l'échelle des privilèges instituée dans une communauté où caste, classe et genre peuvent être des vecteurs très stigmatisants. La stratégie de détour déployée par Mehta s'appuie sur un principe de contagion émotionnelle destiné à influencer un public cible. Chez Nair, l'image de la veuve vêtue du sari blanc de la renonciation est balayé d'un revers de la main. Ses héroïnes sont des femmes du sud de l'Inde du début des années deux mille. Elles portent haut en couleurs leurs saris de veuves ou de femmes célibataires, ce qui va à l'encontre des principes hindous. Karpagam, héroïne anti-conformiste illustre parfaitement cette divergence avec les représentations « white washed » proposées par Mehta :

> Elle irradiait de bonheur. Tout en elle le proclamait, les bourrelets de chair autour de sa taille, l'ébauche d'un double menton, la capiton de graisse autour de ses poignets. Les couleurs qu'elle portait : le jaune chromé de son corsage, le vert et le jaune de son sari du Bengale en coton, l'or de ses bijoux, l'ardent grenat de son kumkum. Ses yeux étincelants […] tout témoignait de son épanouissement. (cpd 323)

Nair décrit un personnage dont les caractéristiques montrent une vitalité et un rayonnement inattendu. Karpagam affirme sa présence avec une accumulation de richesse qui réfute tout principe d'effacement des signes extérieurs d'existence sociale. Ses bijoux et son embonpoint confirment l'assimilation des discours féministes libérateurs qui la conduisent à transgresser les principes de sa caste d'appartenance. L'énumération de couleurs chatoyantes arborées par Karpagam témoigne de la volonté de Anita Nair de créer des personnages animés d'un désir intense de vivre une vie à l'écart des normes restrictives. Angela McRobbie dans son article intitulé *What not to wear* attire l'attention sur la violence symbolique et les diktats qui se cachent derrière l'imposition sociale de la tenue de circonstance à porter en occident :

> Middle-class women have played a key role in the reproduction of class society. […] The question is, when women become more detached from traditional family roles as a result of movement into the labor market over a lifetime, how does this effect class society ? Is it the case that through the prism of individualization, class differences are re-invented, largely within the cultural and media field, so as to produce and reproduce social divisions now more autonomously feminized ? (McRobbie 101)

Le point de vue de McRobbie apporte un angle de vue intéressant sur les avancées féministes et permet de prendre du recul sur les discours dominants qui d'une part dénonçaient haut et fort la position écrasante du patriarcat, d'autre part, incitaient les femmes à revendiquer l'égalité des droits par le biais d'un discours impérialiste unique. Mc Robbie souligne, qu'en occident, ces discours ont produit une nouvelle classe sociale composée de jeunes femmes, indépendantes, ambitieuses, sans enfants et animées d'un « mal domination mind[231] ». Cette segmentation nouvelle a créé une division supplémentaire au sein du tissu social en établissant un nouvel ordre. En mettant en parallèle l'analyse de McRobbie et la construction sociale des personnages, on décèle l'influence des discours féministes dans la société contemporaine indienne. Toutefois, le nouvel ordre souligné par McRobbie ne possède pas le même niveau de visibilité dans un pays très conservateur comme l'Inde où la pression exercée envers la femme est constante. Elle est également codifiée par une symbolique de couleurs à forte emprise qui associe la femme, ses saris et son statut. Banerjee et Miller apportent quelques précisions quant à l'importance des codes de couleurs associés aux différentes étapes de l'existence sociale : « In widowhood, women are expected to completely abandon the colour of desire. Hence, colour is very much linked to the sexual state of people in Hindu society » (Banerjee, Miller 140). Quand à Brenda Beck, elle affirme que les « red substances symbolize 'heated' states [sexually active] and white substances 'cooled' ones [sexually inactive] » (Beck 553). Nair par le biais de Karpagam tente de mettre en place de nouveaux paradigmes qui vont enrichir la symbolique des couleurs et la sublimer dans une perspective multiculturelle dans laquelle s'imprègnent certaines influences occidentales contemporaines qui nourissent le rêve de l'écrivaine de créer des identités sociales nouvelles porteuses d'un dynamisme réconciliateur. Nair affirme la présence sociale de ses personnages en recomposant des codes

[231] McRobbie 2014

qui réactivent, stimulent et prolongent les désirs d'existence. Elle s'oppose ainsi à certaines normes stigmatisantes et déshumanisantes. Un second extrait de son roman illustre parfaitement la volonté de Nair de rompre avec les nombreux stigmates véhiculés par le port du sari funèbre :

> Je sais ce que tu te dis. Tu te demandes comment cela se fait que je porte encore le kumkum et ces vêtements de couleur vive. Tu préférerais que je m'habille de blanc et que je ressemble à un cadavre ambulant, prête pour le bûcher funéraire ? […] De mon point de vue, il est normal qu'une femme veuille paraître féminine. Et cela n'a rien à voir avec le fait qu'elle soit mariée ou que son mari soit vivant ou mort. Qui a décidé de ces lois ? Un homme qui ne supportait pas que s'il mourait, sa femme continuerait de plaire à d'autres hommes. (cpd 327)

La réponse cinglante apportée par Karpagam dévoile également une certaine colère à l'encontre d' idéologies dont la légitimité est fortement remise en cause. Karpagam est l'archétype de la femme contemporaine, capable d'affirmer avec aisance et confiance sa capacité à mener une vie de femme épanouie tout en étant veuve. « Il est normal qu'une femme » souligne le passage d'un état minoritaire individuel vers un statut majoritaire collectif. En d'autres mots, ce qui était auparavant l'exception deviendrait à travers Karpagam la règle, soit un comportement tacite, accepté de toutes et par tous. Elle fait de la norme, celle qui est en vigueur, un lieu précaire susceptible d'être déstabilisé voir renversé à tout instant. Cette conception « Foucaultdienne » qui souligne le caractère réversible du pouvoir nous rappelle que de nombreuses situations d'enfermement contiennent une part de précarité qui rend le pouvoir instable. Le comportement anti-normatif de l'héroïne scelle la volonté d'aller au delà des longues luttes mobilisées par les courants féministes et de s'engager dans une démarche post-féministe qui ayant assimilée les doctrines sociales et historiques souhaite également exister en tant qu'être à part entière et dénué de toute étiquette. « One of the most visible markers of social status and gender and therefore useful in maintaining or subverting symbolic boundaries, clothing is an indication of how people in different eras have perceived their positions in social structures and negotiated status boundaries. » (Crane 1)

Karpagam s'inscrit parfaitement dans la vision de Crane par sa capacité à re-négocier un statut qui décloisonnerait les limites de son existence. Sa détermination à mener sa propre

vie fait écho au courant post-féministe qui prône l'autonomie de décision et le droit à disposer de son corps. Le post-féminisme est un courant complexe à définir et nous retiendrons la proposition de Barbara Dupont qui le définit ainsi : « Le post-féminisme, comparable à ce que les Anglo-saxons nomment la troisième vague [...] représente ici l'intersection des idées de la seconde vague et de nouvelles sources d'influence capables de représenter les minorités, en commençant par le post-colonialisme. » (Dupont 3)

Le comportement de Karpagam nous emmène vers un palier nouveau qui laisse derrière lui les diktats asservissants du patriarcat et ouvre la voie/voix à un féminisme qui célèbre la féminité. Elle tombe le sari de la femme indienne vertueuse et arbore un sari nouveau composé d'un panel de couleurs vives qui affirment ses désirs d'être femme. Elle propose une dislocation, un déplacement des fonctions liées aux couleurs du sari et à leurs significations sociales. Karpagam provoque également un effet mobilisateur destiné à étendre la capacité à agir au plus grand nombre. Cependant la route vers la mobilisation est longue et périlleuse. Akhila principale héroïne du roman et amie d'enfance de Karpagam accumule en effet les traumas liés d'une part à sa position de chef de famille précoce à dix neuf ans, d'autre part, au fait d'être encore à quarante cinq ans sans mari ni enfants. Si en occident, le statut d'Akhila correspond à une certaine norme en vigueur, notamment chez certaines personnes portées par leur carrière professionnelle et un certain désir d'indépendance, cette position au sein d'une famille brahmane est, selon Akhila, un véritable emprisonnement qui se manifeste par la raideur de son sari amidonné :« Akhila n'a jamais été une personne impulsive. […] Cela se reflétait jusque dans les saris qu'elle portait. Des saris de coton amidonné qui nécessitent de prévoir et de réfléchir à l'avance. [...] (cpd 14) . Le soir, le sari n'avait plus assez de vitalité ni d'amidon pour résister à l'attraction terrestre. […] Peut-être est-ce pendant ces années-là que cette substance finit par s'infiltrer dans l'âme d'Akhila. Imprégnant tous ses actes et ses mots d'une pellicule délicate de raideur qui devint bientôt sa manière d'être et de parler. (cpd 129)

Son incapacité à s'extirper de cette torpeur est causée par un héritage familial pesant en totale opposition avec les désirs profonds de Akhila. Cependant la rencontre avec Karpagam va contaminer le récit puis les pensées d'Akhila afin de l'amener à sortir de son armoire des saris qu'elle n'aurait osé porter auparavant : « Akhila ouvrit son placard et en

sortit un sari chungdi[232] de Madurai, rouge et noir. C'était un sari de coton, un sari amidonné mais dont les couleurs et la zari doré surprirent Padma. Cela faisait longtemps qu'Akhila avait cessé de porter des couleurs vives, et préférait se dissimuler derrière des tons ternes de phalène. Ce matin, elle est devenue un papillon. Aux teintes magiques et à l'abandon radieux. Où est passée la phalène ? Pourquoi tes ailes ne sont-elles pas repliées ? (cpd 14)

Cette intrusion dans la vie de l'héroïne rappelle l'importance des couleurs du sari, leur signification et leur impact sur la mobilité ou l'absence de mobilité sociale du sujet. En effet, le rouge, couleur emblématique du mariage est porté par Akhila, célibataire d'âge mûr. Ce choix en opposition avec le statut social de l'héroïne révèle autant l'existence d'un profond désir d'évasion que l'envie de bouleverser le déroulé d'une vie tellement prévisible. Son désir de transformation à l'image de la métaphore du papillon affirme le désir de voler de ses propres ailes. Dans son ouvrage *Social Transformation in Post-conflict Nepa*l: *A Gender Perspective*, Punam Yadav indique que : « a bride is supposed to be dressed in red, a colour that indicates she is connected to the world and has desires, and symbolizes she is sexually active » (Yadav 125). Ainsi Akhila toujours en quête de découverte d'elle-même est à la recherche d'un autre qui affirmerait sa sexualité. Le lien étroit qui se noue entre le vêtement, le corps et la sexualité est interprété dans le passage ci-dessous dans lequel Akhila parvient à laisser parler son corps et ses émotions :

> Akhila portait son sari comme toutes les femmes de son âge, trois centimètres au-dessous du nombril. Entre son corsage et le bas du sari, sa peau était dénudée sur près de vingt-cinq centimètres, protégée par un simple voile. C'était là, dissimulée sous cette couche de tissu, que la main avait choisi de s'en donner à coeur joie. [...] Elle se laissait ondoyer sur la peau du ventre d'Akhila en dessinant des lignes. Akhila sentit la chaleur s'emparer de son corps. Elle n'avait jamais rien connu de pareil. Un déploiement de sensations. [...] un épanouissement silencieux. (227)

Si Nair ne communique aucune information quant aux traits physiques de son héroïne, c'est pour mieux affirmer l'importance des sens, de l'émotion et du désir qui sont autant de facteurs qui contribuent à la construction de l'individu. La mise au premier plan de la sexualité est évoquée à travers les vingt cinq centimètres libérés du sari. Cet espace est une

[232] Le sari Chungi est un tissu de coton de la ville de Madurai (état du Tamil Nadu) particulièrement apprécié pour ses couleurs vives

invitation à prendre possession du corps et à lui redonner vie.

Le sari habille suffisamment pour couvrir le corps mais également pour le laisser se découvrir. Lorsque Sarasi Mami, brahmane voisine d'Ahila, habille sa fille en vue de mettre en valeur son corps de femme, elle révèle également l'intensité sexuelle contenu par le port du sari : « Un peu plus bas sur les hanches. Laisse voir la courbe de ta taille. Plus moulant au niveau de la poitrine. Ne cache pas le galbe de tes seins. Laisse-le passer par-dessus ton épaule et retomber sur tes reins, comme ça, quand tu marches, cela met en valeur la rondeur de tes hanches.» (cpd 136)

Si le port du sari est destiné en premier lieu à vêtir, il n'en est pas moins vrai que son enroulé cherche également à mettre en valeur le corps de la femme. Se servir du corps devient alors un instrument de séduction qui permet de rivaliser, de «contenir» ou de dominer. Le corps devient alors langage et dans la relation qui lie Sarasi Mami et sa fille, se dessine une conscience collective désireuse d'affirmer le corps de la femme. En effet, les parties du corps susceptibles d'être dévoilées dans la culture hindoue répondent à un objectif de séduction. La femme et le sari font corps afin de mettre en évidence un pouvoir de domination qui leur est souvent ôté dans l'espace public. Ainsi, corps, étoffe et couleurs marquent par leur présence une hiérarchie nouvelle, bien qu'éphémère. Ce que le langage verbale n'autorise pas, est exprimé par le pré-verbal et l'infra-verbal. Le pré-verbal représente la gestuelle et que nous associons ici à un aspect libérateur qui ouvre le champs des émotions trop souvent contenues dans la raideur du sari. L'infra-verbal quant à lui : « comprend les codes non décodables consciemment, les odeurs, mais aussi les couleurs par exemple. Dès que nous parlons d'effet subliminal ou que nous évoquons les effets d'exposition, les effets d'amorçage, nous évoquons en fait l'infra-verbal.»[233]

Ces éléments qui font partie du langage non verbal sont autant d'indicateurs destinés à proposer une perception différente de l'autre car la construction repose alors sur une posture visuelle qui suscite les sens et détermine un comportement. La sensualité qui émane de l'aspect visuel se retrouve également dans les productions cinématographiques récentes des

[233]http://non-verbal.synergologie.org/nonverbal/communication-non-verbale/les-5-premieres-dimensions-du-non-verbal

années 2000 ainsi que dans le cinéma indépendant. En effet, le cinéma met en scène de nombreuses héroïnes vêtues d'un sari porteur de liberté et de désir individuel. La famille bien que toujours présente est mise en retrait au bénéfice des choix personnels des héroïnes. Ce changement de cap est porté par un renouveau du sari qui correspondant à cette mini révolution sexuelle qui s'érige au sein des classes urbaines moyennes et aisées ainsi que chez la dernière génération de la diaspora. Cet effet globalisant transnational se retrouve également dans une forme nouvelle vestimentaire, hybride, adoptée par Bollywood, consistant à combiner le sari avec un vêtement occidental.

Ainsi porté, le sari littéraire ou cinématographique transporte une grande variété d'émotions qui offrent différents angles de vue sur la condition de la femme et l'expression des émotions dans un contexte brahmane agité par la mondialisation grandissante. Réalisatrices et écrivaines tentent de séduire en apportant un renouveau qui interpelle. Le sari contemporain serait-il davantage conçu pour séduire ? Nous pourrions répondre avec affirmation à cette question car l'aspect visuel et esthétique porté par le sari apporte le degré d'émotion nécessaire qui transporte le lecteur ou le spectateur dans une réflexion orchestrée pour influencer. Si Metha met tout d'abord en scène une certaine rigidité de l'existence chez la femme brahmane contenue dans un sari parfois oppressant, Nair relache adroitement l'étreinte de cette toile afin de présenter une variété de situations qui élargissent l'horizon des possibles. A l'image du travail réalisé par les nouveaux concepteurs de la mode en Inde, le sari s'est ré-inventé avec des formes nouvelles qui épousent les idéaux d'une nouvelle génération fière de porter le vêtement traditionnel tout en l'arborant avec une touche occidentale. «People are re-imagining their Indianness to include our textile heritage » affirme l'éditorialiste styliste Parmesh Shanahi[234]. Vu sous cet angle, le sari tisse un ordre nouveau entre des classes urbaines locales et diasporiques. Le pouvoir identitaire individuel qu'il affirme crée un effet fédérateur qui dépasse les considérations de castes.

[234] http://www.bbc.com/culture/story/20151103-beyond-the-sari-what-is-indian-style-today

Conclusion de la troisième partie :

Peu de théoriciens s'engagent à reconnaître les transformations positives que peuvent apporter les adaptations cinématographiques et le positionnement de Robert Stam[235] ouvre la voie à un champ d'études nouvelles qui permettent de porter un regard nouveau qui réconcilie littérature et cinéma. L'adaptation offre au cinéma par le biais de technologies avancées de retranscrire à l'écran des romans aussi complexe par leur temporalité narrative que *Midnight's Children* de Salman Rushdie ou *Beloved* de Toni Morrison. Comme le signe Stam : « Morrison re-writes African American history as literature in her novels. » Ce principe d'adaptation est donc une forme de ré-écriture qui permet d'intégrer la grande histoire dans une temporalité et une perception propre à celle de l'écrivain et du cinéaste. Toutefois, un travail considérable reste à mener dans les travaux de recherches afin d'une part, de sortir de la relation dichotomique souvent stérile qui anime le débat entre les deux arts, d'autre part, de se pencher davantage sur le travail du scénariste souvent relégué au rang de subalterne tant il demeure dans l'ombre de la réussite médiatique des plus grands films. Bien que le travail de scénariste a fait l'objet d'une certaine reconnaissance par l'attribution de récompenses annuelles[236], sur le plan de la recherche académique, cet aspect de l'écriture semble quelque peu délaissé. Plus récemment, certains théoriciens américains que Stam, Price[237], Gibbs[238], John[239], Maras[240] ou encore Bridget Conor[241] se sont penchés sur l'écriture cinématographique en soulignant son importance. L'activité de la recherche aux Etats-Unis contraste avec le peu d'études entreprises en dehors de cet espace géographique comme le souligne Dibashree Mukherjee chercheuse à l'université de Columbia à New-York[242]:

---

[235] Robert Stam est professeur à l'université de New-York. Il est spécialiste du cinéma de la marge, des questions coloniales et post-coloniales. Il a co-écrit de nombreux ouvrages récompensés dont le fameux Unthinking Eurocentrism et salué par Eward Said.

[236] Le National Film Award for Best Screenplay a été institué en Inde en 1954. A partir de 1967, une récompense pour le meilleur script original a été instaurée.

[237] Price, Steven, The Screenplay – Authorship, Theory and Criticism, Hampshire: Palgrave Macmillan 2010

[238] Gibbs, J., Mise-En-Scène – Film Style and Interpretation, London: Wallflower Press 2002

[239] Ellis, J., What Does The Script Do?, The Yearbook of English Studies, 1990

[240] Maras, S., Screenwriting – History, Theory and Practice, London: Wallflower Press 2009

[241] Conor, B., *Screenwriting. Creative Labour and Professional Practice*. Andover: Routledge Ltd, 2014

[242] Nelmes, J.,Selbo, J., *Women Screenwriters: An International Guide*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015. Academia.edu/25599246/Screenwriting and Feminist Rewriting The Lost Films of Jaddan Bai 1892-1949

> However, nowhere is the contextual contrast between 'East' and 'West' so stark as in the case of women screenwriters. While there were sporadic cases of women wielding the pen in the late colonial Bombay film industry, it appears that the female screenwriter did not exist as a socially distinct or professionally plausible category.

Cependant, certaines initiatives récentes annoncent un renouveau manifeste d'une volonté d'occuper le marché du cinéma militant :

> This year we ask for scripts with a difference. We seek stories that are gender sensitive, women centric and driven by well-defined women characters. By Making the Heroine the New Hero, we want to expose new writers to the experience of writing from a female character's point of view and increase the number of women-oriented scripts in the film industry. [243]

Ainsi, écrivains et réalisatrices sont engagés dans une dynamique commune qui consiste à écrire ou réécrire l'histoire, à développer une ou plusieurs intrigues, à façonner des personnages, à transmettre et partager des émotions, à négocier la distribution des œuvres afin d'obtenir visibilité et reconnaissance. Si le roman permet au lecteur d'imaginer certains aspects du roman tels que l'environnement ou l'apparence physique des personnages en s'appuyant sur la narration descriptive, la projection à l'écran quant à elle fait appelle à nos capacités cognitives et sollicite en un bref instant une grande partie de nos signifiants et de nos signifiés dans une pratique de décodage afin de saisir le furtif instant présent. Cette pratique qui n'autorise ni d'arrêt ni retour sur image est l'une des principales caractéristiques entre cinéma et romans du point de vue de la réception. En effet, si dans le roman le lecteur découvre l'histoire à mesure de sa lecture, il a tout loisir de revenir sur un point de détail afin d'en saisir tout le sens ou de s'attarder sur la poétique d'une description, il peut donc de ce point de vue « intervenir » sur la temporalité de l'histoire et analyser avec davantage de profondeur les différentes composantes de l'histoire, alors que dans le cinéma, le spectateur subit la totalité de la projection sans avoir la possibilité d'agir sur la temporalité. Le cinéma

[243] http://asiasociety.org/india/new-voices-fellowship-screenwriters

livre une série d'instantanés qui nourrit l'œil et affole notre mémoire sensorielle. Toutefois la technologie offre aujourd'hui la possibilité aux chercheurs de revenir sur un film, de le détailler, de l'analyser tant pour la qualité de l'image que pour son militantisme narratif. Il est donc essentiel pour la recherche d'intégrer les différentes facettes qui composent un film tout comme le propose Stam dans ses études sur le cinéma et l'adaptation. Hamid Naficy par sa théorie sur l'accented cinema. Naficy rappelle également le lien qui unit le cinéma dominant et celui de la marge par l'apport des immigrants : « Indeed, 'foreigners and e´migre´s' have dominated the pinnacles of modern English literature (Eagleton 1970, 9) and of American cinema, which from the beginning was immigrant, transnational, and American all at the same time. » (Naficy 7)

Cinéma migrant, cinéma ethnique, cinéma de la diaspora, « British Asian cinema" [244] cinéma de l'exil, cinéma interculturel, cinéma militant ou « accented cinema » sont autant de termes qui soulignent la diversité du cinéma de la marge et qui démontrent une présence de plus en plus marquée dans des festivals en quête d'un renouveau et d'authenticité. Ce cinéma chargé d'agentivité possède un agir, une force de caractère qui peut se lire de l'écriture du script jusqu'à son expression sur le grand écran. De plus, il propose un regard nouveau sur des problématiques qui vont bien au-delà des frontières de l'Inde. L'engagement des auteures et des réalisatrices permet de porter les problématiques de la subalternité là où l'influence et la dynamique de la diaspora est la plus conséquente. Cette stratégie contribue également à briser les représentations de la femme Indienne soumise et dépendante et projette de nouvelles représentations qui sont davantage en adéquations avec les attentes des Indiennes de la dernière génération.

[244] migrantcinema.net, est un glossaire du cinéma en ligne

# Conclusion générale

En Inde, la pression sociale exercée sur la femme est constante et la réalité sociale qui encadre son existence reste un sujet d'actualité qui fait la une de nombreux journaux dans les pays occidentaux. Etre femme en Inde s'avère être parfois un parcours très périlleux, un chemin semé d'embûches. Toutefois, des vagues de contestations agitent le pays depuis plusieurs années et les mouvements de défense des droits la femme sont de plus en plus nombreux à s'afficher dans les rues de Bombay, Calcutta, Delhi, Bangalore ou Hyderabad. Aranya Johar pourrait à elle seule symboliser ce renouveau. Aranya Johar n'avait que 18 ans lorsqu'elle écrit et publie en 2017 un poème intitulé « A brown girl's guide to gender ». Sa capacité à aborder et à dénoncer publiquement de nombreux sujets tabous qui touchent la femme a fait d'elle une icône, une héroïne porteuse d'espoir pour la génération connectée. Elle représente cette tranche de population en quête de changement dans les rapports humains et qui n'hésite pas à faire se faire entendre.

Dix sept années séparent l'oeuvre la plus récente de notre corpus de l'avènement de Aranya Johar sur la scène publique. Notre étude s'inscrit dans cet intervalle de temps et révèle tant la difficulté de sortir d'un statut d'enfermement, que celle de construire une représentation nouvelle et dynamique de la femme Indienne qui correspondant à ce vent du renouveau qui s'infiltre dans de nombreux espaces de l'Inde urbaine et notamment au sein des classes émergentes aisées.

Les oeuvres des romancières Anita Nair et Gita Hariharan, ainsi que les films des réalisatrices Mira Nair et Deepa Mehta ont en commun de porter une attention particulière à la femme, en particulier à celles qui participent à la grande histoire tout en étant tenu à l'écart. Si l'imposition sociale définit souvent l'individu à travers ses groupes d'appartenance, les auteures s'attachent à exposer l'importance de chaque être. Cette stratégie de recentrement permet de mettre en avant des personnages oubliés de l'histoire. Elle a également comme objet de révéler comment chacun peut devenir l'acteur principal de sa propre histoire par sa capacité à la prendre en main et à agir. Les écrivaines et les réalisatrices proposent ainsi un regard sans

états d'âmes sur la condition féminine et sur les freins institutionnalisés qui se dressent sur le parcours des héroïnes. En faisant le choix de se pencher sur les petites histoires plutôt que sur la grande, l'écriture de Nair, Hariharan déterminent un attachement à l'individu plutôt qu'à la structure ou au système qui construit la place de l'individu dans l'espace social. En opérant de la sorte, les auteures réalisent un positionnement nouveau qui offre l'opportunité à des individus ordinaires d'exprimer leur propre point de vue sur les idéologies qui les maintiennent à un rang inférieur. Ainsi, la mise en confrontation de la micro histoire et de la macro histoire devient une démarche engagée par laquelle les auteures confrontent l'individu en tant que sujet agissant et son statut qui relève de l'imposition sociale, culturelle et historique. En introduisant des personnages atypiques qui représentent l'anti-thèse de la femme indienne docile inscrite dans les consciences collectives, elles affirment que l'heure de la contestation a sonné et font le choix d'inscrire leurs héroïnes dans une Inde agitée par le phénomène de mondialisation. La dynamique qui anime les personnages va de pair avec l'ouverture de l'Inde sur le monde. Ce regain de vitalité attise l'écriture en créant des individus suffisamment lucides pour porter un regard critique tant sur leur comportement parfois passif, que sur leur entourage tentaculaire pesant et certains aspects oppressants de la tradition.

Ce qui caractérise également l'écriture de ces auteures c'est le comportement de leurs héroïnes et leur capacité à ne pas se satisfaire d'une vie d'épouse prédéterminée par la famille. C'est pourquoi elles sont en permanence en mouvement, à la recherche d'un désencombrement de l'existence qui suscite le désir de réaliser des actes libres. Le projet commun est d'obtenir la reconnaissance de la femme en tant que sujet agissant. Cette confirmation peut se réaliser auprès d'un tiers qui peut être le lecteur, le spectateur, mais également les narratrices qui interviennent dans le roman et qui valident les orientations proposées par les auteures. Elles adressent une invitation à écouter la parole de l'autre et à se débarrasser des filtres idéologiques qui empêchent d'entendre. Elles cultivent l'incertitude et l'art de la survivance afin de pousser les héroïnes au delà de leur retranchement tout en distillant des messages forts aux tenants des idéologies conservatrices.

Auteures et réalisatrices ne se contentent pas de dresser un état des lieux qui se manifeste à travers la parole de leurs personnages. Elles dressent également une carte

psychosomatique qui montre la vulnérabilité du corps en milieu patriarcal. En plongeant les héroïnes dans des espaces temps rendus inaccessibles par le pouvoir politique et par un système de caste très rigide, elles explorent les lieux du mal être féminin et proposent plusieurs pistes pouvant mener à la guérison de l'individu et à sa reconstruction.

Bien que l'héritage porté par les héroïnes est lourd, la dynamique mise en place par les auteures permet de générer des espaces autonomes temporaires détachés des tiraillements qui envahissent le quotidien des héroïnes. Elles tentent de recomposer des lieux de vie réconfortant par le biais d'une écriture solidaire. En effet, nous avons pris le parti de présenter dans la thèse différents récits, qu'ils soient romanesques ou cinématographiques en faisant le choix de mettre en avant l'importance d'une écriture solidaire qui tisse des liens non seulement à travers les différents chapitres qui composent les oeuvres mais également de façon transversale en nouant des liens solidaires entre des héroïnes appartenant à des récits différents.

Ainsi, les expériences singulières dans ces récits appartiennent à la fois au domaine individuel, au domaine collectif et au domaine historique. La narration solidaire retrace le lien manquant qui tient à distance le subalterne de la grande histoire. Le travail mis en place par les auteures et les réalisatrices offre la possibilité de partager les expériences et d'élargir les zones d'existence des héroïnes, qu'elles soient des personnages de fictions, des lectrices ou des spectatrices. Sortir les subalternes de la marge en opérant un recentrement est l'un des grands challenges qui transparaît dans l'écriture. Le cadre solidaire s'affirme dans le quotidien des héroïnes par une narration qui rend hommage aux luttes permanentes dans lesquelles elles s'engagent. En puisant leurs inspirations dans des schémas de vie individuels, les auteures insistent sur la singularité de chacune des histoires. En agissant de la sorte, elles déconstruisent l'imposante structure d'enfermement érigée par les institutions, qu'elles soient politiques, sociales ou culturelles. En déplaçant les points d'intérêts, en mettant à distance les paradigmes globalisants (ce que Mohanty appelle une *anti-globalization struggle*), elles parviennent à libérer la parole.

Les effets de ces engagements contre la pensée unique se retrouvent avant tout dans des lieux privés tels quel le foyer mais également dans des espaces plus intimes et moins perceptibles tel que la psyché. A travers ces expériences individuelles s'affirme une volonté

de retourner aux sources du conflit, là où demeure l'origine du mal être. Les différents canevas tissés par les auteures, pour reconstruire une identité propre à chacune, deviennent des espaces croisés, des lieux de tensions dans lesquels la lutte pour la possession du corps fait rage.

Le corps fait l'objet d'une attention toute particulière dans les oeuvres, il fait l'objet de nombreuses convoitises. Certaines chercheuses engagées dénoncent la persistance d'un pouvoir de domination sexuel auto légitimé et affirment que le corps doit être décolonisé. En effet, Mehta et Nair montrent dans leurs films que cette emprise se réalise en légitimant d'une part, l'utilisation de paradigmes destinés à asseoir la supériorité, d'autre part, en réduisant toute contestation possible par des stratégies de mise à l'écart qui réduisent souvent la femme au silence. Cependant en Inde, ce processus de domination n'a pas toujours été présent sur l'ensemble du pays. Il est inscrit dans un passé socio-historique et associé à des pratiques culturelles très anciennes dans lesquelles les pratiques patriarcales n'étaient pas toutes marquées par le sceau de la soumission. Il était ainsi nécessaire de parcourir l'histoire afin de cerner le déroulement de cette mise en place progressive.

La première partie de la thèse s'est donc intéressée au contexte historique et à présenter les textes fondateurs qui disposent encore aujourd'hui d'un pouvoir d'influence conséquent sur le comportement des individus. Ce pouvoir est d'autant plus présent qu'il est maintenu par le principe de division imposé par la caste et ses hiérarchies. Notre démarche visait à présenter et à comprendre comment la construction des idéologies de pouvoir se sont mises en place à partir d'écrits tels que le Ramayana ou le Mahâbhârata. La part du sacré et l'influence des divinités occupent encore de nos jours une place importante dans le quotidien de la population indienne. L'analyse du contexte socio-historique permet de mieux appréhender le mode de fonctionnement parfois complexe de cette société. En effet, la longue période coloniale à domination britannique a eu une influence considérable sur la société contemporaine et l'instrumentalisation des lois de Manu a totalement modifié les rapports humains en propageant les principes de vie de la caste brahmane sur l'ensemble du pays. La colonisation britannique a balayé d'une main les nombreux modes de vie singuliers qui existaient avant la colonisation. Avec la complicité de l'élite brahmane, une nouvelle forme de patriarcat a gagné l'ensemble du pays. Cet héritage colonial a également inscrit la femme dans

un processu identitaire qui lui échappe totalement et qui fait d'elle l'emblème politique de la nation. Si Sita, déesse vertueuse et exemplaire demeure un idéal pour de nombreuses femmes, Nair et Hariharan ont réactualisé la place de la femme dans les textes fondateurs par certains repositionnements. Ainsi dans *Les mille visages de la nui*t Dévi jeune épouse docile, va se glisser dans la peau de la déesse vengeresse Durga et débuter ainsi sa métamorphose. La mise en retrait de Sita au bénéfice de Durga marque l'entame d'un processus de réappropriation du corps qui se réalise par le confinement dans la psyché, à la fois ultime espace de réclusion et lieu d'éclosion d'un corps nouveau.

La seconde partie de la thèse a poursuivi l'introspection et a exploré des espaces tels que la psyché ou l'espace onirique afin de comprendre la complexité des processus qui interviennent dans la lutte pour la réappropriation de son être et de son identité. Nous l'avons intitulé *La contestation* et elle souligne la difficulté de la reconstruction de l'individu dans un contexte socio-historique qui maintient la femme dans l'espace privé au fil des générations. En nouant des liens entre des individus d'horizons divers, les auteures déploient des stratégies narratives destinées à ébranler les paradigmes de soumission qui hantent la vie des héroïnes. La fin de cette partie interrogeait la place de la femme dans les théories postcoloniales et analysait la difficulté des chercheuses issues des espaces postcoloniaux à se faire entendre au sein d'un courant féministe dominant qui tend à reproduire les dessins de l'impérialisme.

La troisième partie a réalisé un rapprochement entre le cinéma et la littérature et a tenté de démontrer à travers la théorie de Stam *Beyond fidelity* que les deux arts sont complémentaires en prenant l'exemple tant décrié de l'adaptation. Leur complémentarité est mise à l'honneur en se penchant sur l'interaction entre auteur et réalisation (Mehta et Rushdie). Au delà de cette notion, nous avons mis en avant l'engagement et la dynamique solidaire qui se dégagent des oeuvres par le concept d'agency (agentivité). Nous nous sommes basé également sur le concept de « accented cinema » de Naficy afin de nourrir notre réflexion et souligner les nombreux processus qui font du cinéma indépendant proposé par Mehta et Nair, un cinéma engagé tant politiquement que socialement. Nous avons également établi également un pont entre les deux arts par l'étude du script et le rôle fondamental du scénariste qui joue un rôle clé dans la réussite du film. Ainsi l'écriture demeure la pierre angulaire qui réunit romans et films.

D’ailleurs, l’une des caractéristiques de l'écriture chez les auteures est leur capacité à insuffler aux récits des techniques narratives qui se démarquent des canons littéraires qui ont fait la grandeur de la littérature occidentale. Leur capacité à écrire ou réécrire l'histoire repose souvent sur des récits qui se soustraient des espaces temps, des récits qui puisent leurs origines dans la plus grande intimité de personnages ordinaires, qui souvent surprennent le lecteur par l’exposition de pensées parfois incommodantes. Interroger, contester les faits et l'histoire, dénoncer des comportements sociaux aliénants, faire ses propres choix de vie, fait désormais partie de la panoplie des écrivaines indiennes de la nouvelle génération. Ainsi, l'écriture romanesque tout comme l'écriture cinématographique va bien au-delà de la simple narration et s’engage dans une confrontation avec les institutions. Dans cet engrenage narratif contestataire, il n’y a pas de frontière entre le parlé de l’héroïne et la portée sociale ou politique de son message. Chaque mot a son importance et touche de nombreux sujets qui demeurent encore sensibles. Toutefois, la contestation peut très rapidement prendre une tournure inattendue en pays conservateur. Preuve en est, les multiples rebondissements qui sont intervenus lors du tournage des films de Deepa Mehta ou de Mira Nair pendant lesquels des menaces de mort ont été proférées par certains mouvements radicaux à l’encontre des réalisatrices pour avoir oser porter à l’écran l’oppression entretenue au sein des hautes castes.

Agir sur le monopole du discours, redistribuer la parole en déstabilisant les constantes de l’existence, créer des espaces de vie nouveaux, proposer une cohabitation nouvelle tissée d’un passé douloureux et d’un présent en quête de réconciliation, tel est l’immense défi qui se dresse sur le chemin de ces auteures engagées.

Si Metha ou Mira Nair suggèrent l’idée de compromis afin de redonner vie à une relation homme femme plus équitable, Hariharan et Anita Nair sont plus tranchées dans leur propos et s’emportent à travers leur récit au point de faire grincer de nombreux paradigmes conservateurs. Elles proposent un autre type de discours, plus enflammé, qui surprend par son caractère non conventionnel. Ainsi le roman dispose de plus de facilité pour faire passer des messages tranchés car il n’est pas soumis à la même autorité de censure que le cinéma. Ce que le grand écran ne peut se permettre de diffuser est donc pris en charge par la littérature.

Quelles que soient les difficultés rencontrées dans leurs réalisations, les fictions ont en commun d'être très proches de la réalité sociale et historique. Ainsi, la frontière entre la fiction et la réalité sociale est difficilement perceptible car l'écriture est souvent le reflet de l'existence. Cette perception est d'autant plus accrue que chaque héroïne narre sa propre histoire et transforme le roman en un formidable outil, « a powerful model of self-reconstruction »,« a narrative therapy and a guide to empower women. » (Nubile 32)

Notre thèse a souligné la complexité des processus qui ont permis la construction de la représentation de la femme en Inde érigée en gardienne de la tradition. Les ambitions politiciennes contemporaines continuent de participer activement au maintien de cette représentation qui ne correspond plus avec les aspirations sociales individuelles ou collectives. Au sein de cette société forte de plus d'un milliard d'habitants[245] le vent du changement est difficilement perceptible mais la contestation est bien présente. Les films de Mehta et de Nair ainsi que les romans de Hariharan et de A.Nair font parti d'un vaste ensemble parfois dispersé qui ne cesse de contester des constructions qui figent la femme à la marge de son existence. La réécriture, tant romanesque que cinématographique contribue à modifier les représentations de la femme indienne. Le processus d'altération entamé depuis le début des années 1980 trouve un écho de plus en plus large et les nombreuses mobilisations locales sont signe de progrès. L'impact de ces auteures sur la classe moyenne urbaine est de plus en plus important et la réécriture de l'histoire ne cesse de porter les subalternes au-delà des espaces assignés par le pouvoir hégémonique.

Les années à venir seront probablement porteuses de changements conséquents, les écrivaines et réalisatrices engagées sont de plus en plus nombreuses, et leur combat persistant entraîne une prise de conscience collective de plus en plus étendue. Les inflexibles institutions de censures montrent des signes de tolérances conséquents qui tendent à prouver que littérature et cinéma sont des catalyseurs importants du changement. Nous nous interrogions en début de thèse quant à la capacité de la diaspora à influencer de façon durable la place de la femme chez les conservateurs de la tradition, il semble que cette inflexion s'observe surtout en milieu aisé et que l'énorme travail réalisé ces dernières années par les activistes Indiennes

[245] le dernier recensement effectué par le ministère de l'intérieur est daté de 2011. http://www.censusindia.gov.in/2011census/population_enumeration.html

afin que les jeunes filles des milieux ruraux poursuivent leur scolarité sera un facteur important pour la poursuite de ces changements.

# BIBLIOGRAPHIE

Aguia, Marian. *Tracking Modernity: India's Railway and the Culture of Mobility*. Minneapolis : University Of Minnesota Press, 2011.

Allard-Poesi, Florence. Huault, Isabelle. «Judith Butler et la subversion des normes. Pouvoir être un sujet. Les grands inspirateurs de la théorie des organisations», EMS, 2012.

Armes, Roy. *Third World Film Making and the West*. Berkeley: University of California Press, 1987.

Ashcroft, Bill. Griffiths, Gareth. Tiffin,Helen. *Post-colonial studies: the key concepts.* New-York : Routledge, 1998.

Ashcroft, Bill. Griffiths, Gareth. Tiffin,Helen. *L'Empire vous répond : Théorie et pratique des littératures postcoloniales*, traduction de Jean-Yves Serra et Martine. Pessac :Presses universitaires de Bordeaux, 2012.

Astruc, Alexandre. « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français*, n° 144, 30 mars 1948 ; repris dans *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo* (1942-1984). Paris : L'Archipel, 1992.

Aucouturier, Michel. « Langage intérieur et analyse psychologique chez Tolstoj ». *In:Revue des études slaves*, Tome 34, fascicule 1-4, 1957. ( 7-14). persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave_0080-2557_1957_num_34_1_1668.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman.* Paris : Gallimard, 1978.

Banerjee Mukulika. Miler Daniel. *The sari.* Oxford and New York: Berg, 2003.

Barreau, Jean-Jacques, « Le train et les chemins du transfert », *Topique* 1/2004 (no 86) , (117-136). cairn.info/revue-topique-2004-1-page-117.htm.

Barnard, Malcolm. *Fashion as Communication*, London : Routledge 1996.

Barthes, Roland. *Mythologies.* Paris : Editions du seuil, 1957.

Barthes, Roland. *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège.* Paris : Edition du seuil, 1977.

Barthes, Roland. *Théorie du texte.* Paris : Encyclopaedia Universalis, 1973.

Baruch, Clarisse. « Revue des revues », *Revue française de psychanalyse*, vol. vol. 73, no. 3, 2009, (893-930).

Bassnett, Susan. *Translation*. London : Routledge, 2014.

Beauvois, Jean-Léon, Joule-Robert-Vincent, « La psychologie de la soumission », in *La Recherche,* n° 202, 1988, (1050-1057).

Beck, Brenda. « Colour and heat in South Indian ritual », *Man*, 4, 1969, (553–572).

Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale.* Paris : Gallimard, 1966.

Bertrand, Michèle. « Qu'est-ce que la subjectivation ? » *Le Carnet PSY*, vol. 96, no. 1, 2005, (24-27).

Best, Janice. *Revue d'Histoire littéraire de la France,* 89e Année, No. 6 (Nov. - Dec., 1989), Presses Universitaires de France, (969-979).

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*, London : Routledge, 1994.

Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*, London : Routledge, 1990.

Bhattacharya-Panda, Nandini. *Appropriation and Invention of Tradition: The East India Company and Hindu Law in Early Colonial Bengal*. New Dehli : Oxford University Press, 2012.

Bhai, Thara L. *Women's studies in India,* New Dehli : efficient offset press, 2000.

Blassel, Jean-Maurice. « Transmissions psychiques, approche conceptuelle » . *Dialogue* 2/2003, no 160, (27-37).

cairn.info/revue-dialogue-2003-2-page-27.htm.

Boni, Livio. « Freud et l'Inde herméneutique d'un itinéraire manqué » *Essaim*, vol. 13, no. 2, 2004, (25-46).

academia.edu/27856855/PSYCHOANALYSIS_ALONG_THE_GANGES._An_interview_with_Sudhir_Kakar, 2008

Boulbina, Seloua. « La décolonisation des savoirs et ses théories voyageuses », *Rue Descartes*, vol. 78, no. 2, 2013,(19-33).

Bourdieu, Pierre. *Méditations pascaliennes*, Paris, Le Seuil, 1997.

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire.* Paris : Seuil, 1992.

Bourdieu, Pierre. *Le sens pratique*, Paris : Editions de minuit, 1980.

Bourdieu, Pierre. Passeron, Jean-Claude. *La reproduction : éléments pour une théorie du Système d'enseignement*. Paris : Editions de minuit, 1970.

Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire.* Paris : Fayard, 1982.

Bourdieu, Pierre. « L*es conditions sociales de la circulation internationale des idées.*» *In: Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 145, décembre 2002, ( 3-8).

Bourgeon, Dominique. « Anna O.: de la cure psychanalytique au don de soi », *Revue du Mauss*, vol. 31, no. 1, 2008, (353-356).

Bovier, François. « L'avant-garde dans les études filmiques », *revue de l'association Française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 1895, 2008, (199-212).

1895.revues.org/4120

Burton, Antoinette. *Burdens of History: British Feminists, Indian Women, and Imperial Culture*, Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1994.

Buscombe, Edward. « Ideas of authorship », *Screen* vol. 14., no. 3 (Autumn), 1973, (75-85).

Butler, Judith. *Le pouvoir des mots : politique du performatif*. Paris : Editions Amsterdam, 2004.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New-York : Routledge, 2015.

Césaire, Aimé. *Une tempête,* Paris, Le Seuil, 1969.

Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris : Editions réclame, 1950.

Chakrabarty, Dipesh. « Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for 'Indian' Pasts?'» *Representations,* no. 37, 1992, (1–26).

Chaudhury, Maitrayee. « Feminism in India : The Tale and its Telling », *Revue Tiers Monde* 2012/1 (n°209), (19-36).

Chandhoke, Neera. Priyadarshi, Praveen. *Contemporary India: Economy, Society, Politics*. London : Pearson, 2009.

Chatterjee, Partha. *Caste and Subaltern Consciousness in Subaltern studies VI.* Calcutta : Oxford University press, 1989.

Chatterjee, Partha. « Colonialism, Nationalism, and Colonize women : the context in India », *American ethnologist*, vol.16, no.4, 1989.

Chitnis, Varsha. Wright, Danaya. « The Legacy of Colonialism: Law and Women's Rights in India », 64 Wash. & Lee L. Rev. 2007, (1315-1348). scholarship.law.ufl.edu/facultypub/174

Condé, Maryse. *Moi, Tituba sorcière.* Barcelone : Editions du Mercure de France, 1986.

Connell, Raewyn. *Masculinities.* Berkeley, Cambridge : University of California Press, 1995.

Conor, Bridget. *Screenwriting. Creative Labour and Professional Practice*. Andover : Routledge Ltd, 2014.

Coogan-Gehr, Kelly. « The Politics of Race in U.S. Feminist Scholarship: An Archaeology », *Signs*, vol. 37, no. 1, 2011, (83–107). jstor.org/stable/10.1086/660177.

Corliss, Richard. *Talking Pictures : Screenwriters in the American Cinema*. New York : Overlook Press, 1974.

Couchard, Françoise. *Emprise et violence maternelles, Etudes d'anthropologie psychanalytique*, Paris : Dunod, 1991.

Crane, Diane. *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender and Identity in Clothing*. Johanneshov : University of Chicago press, 2000.

Cyrulnik, Boris. Jorland, Gérard. *Résilience connaissances de base*. Paris : Broché, 2012.

Das, Dasgupta. Das, Shamita. *Journeys: Reclaiming South Asian Feminism in Our Feet Walk the Sky: Women of the South Asian Diaspora*. San Francisco : The Women of South Asian Descent Collective, 1993.

Das, Kamala. « My instinct, my guru », *Indian literature*, vol. 31, no. 1, jan-feb, 1988.

De Jong, Sara. Mascat, Jamila. « Relocating subalternity: scattered speculations on the conundrum of a concept », *Cultural Studies*, 30:5, 2016, (717-729).

DOI: 10.1080/09502386.2016.1168109

Deer, Cécile. *L'empire britannique et l'instruction en Inde* (1780-1854).Paris : L'harmattan, 2005.

Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Kafka Pour une littérature mineure.* Paris : Editions de Minuit, 1975.

Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Mille plateaux,* Paris : Editions de Minuit, 1980.

Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *L'Anti-OEdipe.* Paris : Editions de Minuit, Paris, 1972.

Derrett, Duncan. « History of Indian Law (Dharmaéàstra) ». In: *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 63, n°230, 1er trimestre 1976, (173-174).

cscs.res.in/dataarchive/textfiles/textfile.2009-08-25.7818611505

Derrida, Jacques. *De la grammatologie.* Paris : Editions de minuit, 1967.

Derrida, Jacques. *Le monolinguisme de l'Autre.* Paris : Galilée, 1996.

Desai, Jigna. *Beyond Bollywood, the cultural politics of south Asia, diasporic film.* New York and London : Routledge, 2004.

Dipankar, Gupta. *Mistaken Modern India Between Two Worlds*, New Delhi : Harper Collins, 2000.

Donatien-Yssa, Patricia. *L'exorcisme de la blès : Vaincre la souffrance dans Autobiographie de ma mère de Jamaica Kincaid*. Paris : Editions le manuscrit, 2006.

Duranti, Alessandro. *A Companion to Linguistic Anthropology*. Oxford : Blackwell Publishing, 2004.

Durkheim, Emile. *Education et sociologie*. Paris : Presses universitaires de France, 2006.

Erksine, Fiona. « The Origin of species and the science female of inferiority » , in Charles Darwin's the origin of species : new interdisciplinary essays / David Amigoni, Jeff Wallace, Manchester University Press, 1995, (95-121)

Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs.* Paris : Editions du Seuil, 1952.

Ferrand, Annie. « L'inconscient : l'ennemi intérieur des femmes ». feministes-radicales.org/wp-content/uploads/2011/09/Linconscient-lennemi-int%C3%A9rieur-des-femmes.-3.05.2011.pdf

Festinger, Léon. *Une théorie de la dissonance cognitive*. Stanford : Stanford university press, 1957.

Fognini, Mireille. « Un troisième ombilic du rêve gestateur de l'émergence de mythes », *Filigrane*, 16(2), 2007, (62–75).

Fombonne, Odile. « Anna Freud, la psychanalyse avec les enfants et Melanie Klein », *La revue lacanienne* 1/ 2011, n° 9, (175-178).

cairn.info/revue-la-revue-lacanienne-2011-1-page-175.htm.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité, tome 1, La volonté de savoir.* Paris : Gallimard, 1976.

Foucault, Michel. *Surveiller et Punir.* Paris : Gallimard, 1975.

Foucault, Michel. *Dits et Ecrits* tome IV texte n° 356, Paris : Gallimard, 2001.

Franketienne. L'identité culturelle haïtienne. Conférence du 8 novembre 2000.: journals.openedition.org/trans/257.

Freud, Sigmund. *La vie sexuelle.* Paris : PUF, 1977.

Freud, Sigmund. *L'interprétation du rêve*. Paris : Gallimard, 2014.

Freud, Sigmund. *Pour introduire le narcissisme.* Œuvres complètes, Tome XII, 1913-1914, Paris : Presses universitaires de France, 2005.

Freud, Sigmund. *Totem et tabou*, Paris : Gallimard, 1993.

Freud, Anna. *Le moi et les mécanismes de défense*, Paris : Presses universitaires de France, 2001.

Genel, Katia. « Le biopouvoir chez Foucault et Agamben », methodos.revues.org/131, 2004 DOI : 10.4000/methodos.131

Ghosh, Swati. « Bengali Widows of Varanasi », *Economic and Political Weekly*, Vol. 35, No. 14, Apr. 1-7, 2000, (1151-1153).

Gita, Rajan. « Constructing-Contesting Masculinities: Trends in South Asian Cinema », *Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 31, No. 4, Summer 200, (1099-1124).

Glissant, Edouard. *Traité du tout monde.* Paris : Gallimard, 1997.

Gramsci, Antonio. *Prison Notebooks.* New York : Columbia University Press, 1991.

Gulazara. Nihalani, Govind. Chatterjee, Saîbal. *Encyclopaedia of Hindi Cinema: Historical Record, the Business and Its Future, Narrative Forms, Analysis of the Medium, Milestones, Biographie,*. New Delhi : Encyclopædia Britannica, 2003.

Guneratne, Anthony. Dissanayake, Wimal. *Rethinking Third Cinema*. New York : Routledge, 2008.

Hackstaff, Karla. Pierce, Jennifer. « Is Sisterhood Global ?», *Berkeley Journal of Sociology*, Vol. 30 (1985), Published by Regents of the University of California, 1985, (189-204).

Hall, Stuart. *Identités et cultures, politiques des cultural studies.* Paris : Editions Amsterdam, 2008.

Hagener, Malte. *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2007.

Har, Swarup. Dey, Trishna. *Indian Diaspora in the United States. Indians Abroad*. Kolkata : Editions Sarva Daman Singh and Mahavir Singh, 2003.

Hariharan Githa. *Les mille visages de la nuit.* Arles : Picquier, 1992.

Harmon, Marie-Christine. *Féminité mascarade : études psychanalytiques réunies.* Paris : Editions du Seuil, 1994.

Harrington, Louise. *The Train Nation: the Railway as a Leitmotif in South Asian Literature,* In: Lurdos, Michèle and Misrahi-Barak, Judith, (eds.), *Transport(s) in the British Empire and the Commonwealth.* Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2007.

Harris, Wilson. *Palace of the Peacock*. London : Faber and Faber, 1960.

Hasse-Dubosc, Danielle. Lal, Maneesha. « De la postcolonie et des femmes : apports théoriques du postcolonialisme anglophone aux études féministes. », *Nouvelles Questions Féministes* 3/2006, Vol. 25, (32-55).

cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2006-3-page-32.htm.

Hawa, Muhamad. Siti, Zamili. Abdul, Rani. 2nd International Conference on Economics & Banking 2016 (2nd ICEB) 24th – 25th May 2016, Oppression of women in Lady coupé

conference.kuis.edu.my/iceb2016/eproceedings/EB044.pdf

Héritier, Françoise. « Homme, femme : les lois du genre », Le point, juillet août 2013.

Hess, Linda. « Rejecting Sita: Indian Responses to the Ideal Man's Cruel Treatment of His Ideal », *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 67, No. 1, Mar., 1999, Oxford university press, (1-32).

Horvilleur, Delphine. *En tenue d'Eve: Féminin, Pudeur et Judaïsme.* Paris : Grasset, 2013.

Hussain, Yasmin. *Writing diaspora : South Asian women, culture and ethnicity.* Gatehead : Athenaeum press limited, 2005.

Hutcheon, Linda. *Theory of Adaptation*. New-York : Routledge, 2014.

Jaspars, Joseph. « The interdisciplinary character of social psychology », An illustration, *Sociologia Neerlandica,* hiver 1966-1967, (62-79).

Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1990.

Johnson, Randal. STAM Robert. *Brazilian cinema.* New-York : Columbia University Press, 1995.

Joshi, Khyati. «Negotiating Plural Identities and Multiple Locations. The indian Diaspora in the Era of Globalization ». Fairleigh Dickinson University. Khyati Y.Joshi associate professor, school of education.

youtube.com/watch?v=Npdbo6OElgw

Jung, Carl Gustav. *L'homme et ses symboles*, Paris : Robert Laffont, 1964.

Kant, Emmanuel. *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée?* Paris : Broché, 2001.

Kerr, Ian. *Railways in Modern India.* Delhi : Oxford, 2001

Kinsley, David. *The hindu goddesses : visions of the devine feminine in the hindu religious tradition.* California : University of California Press, 1986.

Klein, Melanie. *Love, Guilt and Reparation: And Other Works* 1921-1945, volume 1. New-York : The Free Press, 1975.

Lacan, Jacques. *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*. Paris : Broché, 1956.

Lacan, Jacques. *Joyce le symptôme II.* Paris : Navarin, 1987.

Lal, Maneesha. « Sexe, genre et historiographie féministe contemporaine : l'exemple de l'Inde coloniale », *Cahiers du Genre*, vol. 34, no. 1, 2003, (149-169).

Lamb, Sarah. *White Saris and Sweet Mangoes: Aging, Gender, and Body in North India*. Berkeley : University of California Press, 2000.

Landry, Jean-Michel. « La violence symbolique chez Bourdieu », *Aspects sociologiques*, vol. 13, n°1, août 2006.

aspects-sociologiques.soc.ulaval.ca/sites/aspects-sociologiques.soc.ulaval.ca/files/landry2006.pdf

Leclerc, Eric. « L'invention d'une diaspora indienne : enjeux géopolitiques et sociaux » In : *Espaces et sociétés aujourd'hui*. Rennes : résumé de colloque, 2004.

Leitch, Thomas. *The Oxford Handbook of Adaptation Studies,* New-York : Oxford University Press, 2017.

Lepinard, Eléonore. « Malaise dans le concept. Différence, identité et théorie féministe », *Cahiers du Genre* 2/2005 (n° 39) , (107-135).

cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-2-page-107.htm

Lerner, Gerda. *The creation of patriarchy : women and history, volume 1*. New-York : Oxford University Press, 1987.

Loncon, Anne. « Les aïeules dans la transmission du féminin et de la féminité », *Le Divan familial* 1/ 2007 (N° 18 ), (27-39).

MacFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation.* Oxford : Clarendon Press, 1996.

MacGovern-Lindio, Ligaya. Wallimann, Isidore. *Globalization and Third World Women: Exploitation, Coping and Resistance.* Farnham : Ashgate limited publishing, 2009.

MacRobbie, Angela. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Londres : Sage Publications, 2008.

MacRobbie, Angela. Notes on « What Not to Wear and Post-Feminist Symbolic Violence » *The Sociological Review* Vol 52, Issue 2_suppl,2004, 2004, (99 -109).

Maffesoli, Michel. « Nomadisme, un enracinement dynamique », In: América : *Cahiers du CRICCAL,* n°36, 2007. Voyages et fondations, vol 2, (13-23).

Mahajan, Sanjeev. *Globalization and Social Change.* New Delhi : Lotus Press, 2006.

Maille, Chantal. « Réception de la théorie postcoloniale dans le féminisme québécois », *Recherches féministes*, Volume 20, numéro 2, 2007, (91-111).

Mandal, Somdatta. *Film and Fiction: Word into Image*. Jaipur: Rawat Publications, 2005.

Masson, Sabine. « Sexe/genre, classe, race : décoloniser le féminisme dans un contexte mondialisé. Réflexions à partir de la lutte des femmes indiennes au Chiapas », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 25, no. 3, 2006, (56-75).

Marignier, Noémie. « L'agentivité en question : étude des pratiques discursives des femmes enceintes sur les forums de discussion», *Langage et société*, 2015/2, n° 152, (41-56).
DOI : 10.3917/ls.152.0041.
cairn.info/revue-langage-et-societe-2015-2-page-41.htm

Mary, John. *Enjeux contemporains du féminisme indien.* Paris : Editions des sciences de l'homme, 2002.

Marzano, Michela. *Le dictionnaire du corps.* Paris : Presse universitaire de France, 2007.

Mehta, Brinda. *Diasporic (dis)locations: Indo-caribbean Women Writers Negotiate the Kala Pani*. Kingston : University of the West Indies Press, 2004.

Mehta, Deepa. *Fire.* Editions Films sans frontières, 1996, DVD.

Mehta, Deepa. *Water.* Editions Films sans frontières, 2005, DVD.

Messu, Michel. « Explication sociologique et domination sociale », *Sociologies, Théories et recherches*, 2012. sociologies.revues.org/4198

Metz, Christian. *The Imaginary Signifier, Bloomington*, Bloomington : Indiana University Press, 1977.

Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema.* New-York : Oxford University Press, 1974.

Mohanty, Chandra. *Caste and Gender.* New-Delhi : Sage Publication, 2004.

Mohanty, Chandra. *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity.* Durham : Duke University Press : 2003.

Mohanty, Chandra. « Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses », *boundary 2*, Vol. 12, No. 3, On Humanism and the University I: The Discourse of Humanism. (Spring - Autumn, 1984), (333-358).

Mohanty, Chandra. « Traversés féministes transnationales : du néolibéralisme et de la critique radicale» , *Les cahiers du CEDREF,* 2015.

Mohit, Kumar. Rama, Kundu. *Salman Rushdie: Critical Essays, Volume 2*. New Delhi : Atlantic Publishers and Distributors, 2006.

Molinier, Pascale. « Homme femme, les lois du genre : les interrogations du phallus ». Le point, 2013.

Montaut, Annie. Le moi, le je, le soi et l'autre dans la littérature indienne. *Anthropologie et Sociétés*, volume 34, numéro 3, 2010, (99–115).

DOI :10.7202/1006203ar

Moodley, Subeshini. *Construction of Indian Women in the Films of Mira Nair and Deepa Mehta: Towards a Postcolonial Feminist Film Practice*. Lap Lambert Academic Publishing 2011.

Moore, Erin. *Gender, Law and Resistance in India.* Tucson : Arizona press, 2001.

Mootoo, Shani. *Cereus blooms at night.* Toronto : McClelland and Steward Inc., 1998.

Moraldo, Delphine. « Raewyn Connell, Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie », *Les comptes rendus,* 2014 lectures.revues.org/1375

Mount, Liz. « Saris and contemporary Indian womanhood: how middle-class women navigate the tradition/modernity split » , *Contemporary South Asia*, 25:2, 2017, (167-181).

Naficy, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton : Princeton University Press, 2001.

Nair, Anita. *Compartiment pour dames.* Arles : Picquier, 2004.

Nair, Mira. *Le mariage des moussons.* Paradis distributions 2001, DVD.

Nirmal, Verma. *Shatâbdî ke dhalte varson men*. New Delhi : Rajkamal, 1995.

Nubile, Clara. *The danger of gender: caste, class and gender in contemporary Indian women's writing.* New Delhi : Srups and Sons, 2003

Oldenburg, Veena Talwar. *The Making of Colonial Lucknow, 1856-1877.* New York : Oxford University Press, 1991.

Olivelle, Patrick. *Manu's code of law.* New York : Oxford University Press, 1989.

Parel, Anthony. *M.K. Gandhi, Hind Swaraj and Other Writings.* New York : Cambridge University Press, 2009.

Pauwels, Heidi. *The Goddess as Role Model.* New-York : Oxford university Press, 2008

Petersen, Holst. Rutherford, Anna. *A double colonization : Colonial and Post-Colonial Women's Writing.* Oxford : Dangaroo press, 1985.

Pouchepadass, Jacques. Naudet, Jules. La portée contestataire des études postcoloniales (Entretien avec) laviedesidees.fr/La-portee-contestataire-des-etudes-postcoloniales.html

Punam, Yadav. *Social Transformation in Post-Conflict Nepal : A Gender Perspective*. London: Routledge, 2016.

Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea.* London : Penguin classics, 1966.

Riahi, Naima. *Foucault, subjectivité, pouvoir, éthique.* Paris, Harmattan, 2011.

Rita, Christian. Misrahi, Barak. *L'Inde et l'imagination diasporique.* Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2011.

Romagnoli, Michela. « Agency : un concept applicable aux associations féminines en Tunisie et au Maroc », *Rives méditerranéennes*, 41, 2012,( 145-153).

Ropars-Wuilleumer, Marie-Claire. « Pour un cinéma littéraire: Réflexions sur les possibilités actuelles de l'expression cinématographique. » In: *Cahiers de l'Association internationale des études Francaises*, 1968, n°20. (221-237).

persee.fr/doc/caief_0571-5865_1968_num_20_1_911

Roudinesco, Elisabeth. « Les premières femmes psychanalystes » In: *Mil neuf cent*, N°16, Figures d'intellectuelle, 1998, (27-41).

Ruszniewski, Martine. *Le groupe de parole à l'hôpital.* Paris : Dunod, 2012.

Ruth, Vanita. Kidway, Saleem. *Same-sex love in India: Readings from literature and history.* New-York : St Martin's press, 2001.

Said, Edward. *L'orientalisme, l'orient créé par l'occident.* Paris : Seuil, 1997.

Sami-Ali, Mahmoud. *Le Corps, l'Espace et le Temps.* Paris : Dunod, 1990.

Sami-Ali, Mahmoud. *Le rêve et l'affect : une théorie du somatique.* Paris : Dunod, 1997.

Sarris, Andrew. « Notes on the auteur theory.» *Film Culture* 27, no. 27, Winter 1962/63, (1-8).

Sen, Llina. *A Space within the Struggle: Women's Participation in People's Movements.* New Delhi : Kali for women, 1990.

Sharma, Ashok. *Indian Lobbying and its Influence in US Decision Making: Post-Cold War.* New Delhi : Sage, 2017.

Shohat, Ella. Stam, Robert. *Unthinking Eurocentrism : Multiculturalism and the Media*. London : Routledge, 1994.

Shohat, Ella. « Notes on the postcolonial in Social Text », no. 31/32, *Third World and Post-Colonial Issues*, 1992, (99-113).

Shuval, Judith. *The dynamics of Diaspora : Theoretical implications of ambiguous concepts,* in Rainer Münz and Rainer Ohliger, *Diasporas and Ethnic Migrants : Germany, Israel and Russia in Comparative Perspective.* London : Frank Cass, 2003.

Sinha, Sunita. *Post-colonial women writers: new perspective.* New Delhi : Atlantic Publishers & Distributors, 2008.

Spivak, Gayatri. « Can the subaltern speak? » New York : Columbia University Press, 1994.

Spivak, Gayatri. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York : Routledge, 1988.

Spivak, Gayatri. The Trajectory of the Subaltern in My Work, conférence à l'université de Columbia, 2008 - youtube.com/watch?v=2ZHH4ALRFHw

Stam, Robert. *Beyond Fidelity : The Dialectics of Adaptation : Film Adaption*. New Jersey : Rutgers University, Press, 2000.

Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*, New Jersey : Blackwell Publishers, 2005.

Stam, Robert. « College Course File: Thirld World Cinema », *Journal of Film and Video*, vol. 36, no. 4, 1984,(50–60).

jstor.org/stable/20687636

Stamatopoulou, Zoé. « Comprendre les relations entre rêve et pathologie organique selon la pensée de Sami-Ali », *Le Coq-héron*, vol. 191, no. 4, 2007, (101-105).

Sturman, Rachel. Indian Indentured Labor and the History of International Rights Regimes. *Academic Journal, American Historical Review.* Dec2014, Vol. 119 Issue 5, (1439-1465). cedref.revues.org/835

Tawa-Lama-Rewal, Stéphanie. « Le mouvement de femmes en Inde in Christine Verschuur, Genre, postcolonialisme et diversité de mouvements de femmes », Genève, *Cahiers Genre et Développement,* n°7, Genève, Paris : EFI/AFED, L'Harmattan, 2010, (445-458).

Tharu, Susie. Tejaswini Niranjana. « Problems for a Contemporary Theory of Gender, Social Scientist », *Social Scientist*, vol. 22, no. 3/4, 1994, (93–117).

Toloyan, Khachig. « Rethinking Diapora(s) : Stateless power in the transnational moment », *Diaspora: A Journal of Transnational Studies,* Vol 5,1,1996, (3-36).
DOI: 10.1353/dsp.1996.0000

Toursel, Nadine. Vassevière, Jacques. *Littérature : textes théoriques et critiques.* Armand Colin : Paris, 2013.

Vygotsky, Lev. *The collected works of L. S. Vygotsky: Vol. 4. The history of the development of higher mental functions.* New York : Plenum Press, 1997 (Original work written 1931)

Weber, Max. *Economie et société.* Paris : Broché, 1971.

Wulf, Gabriel. « Introduction. Rituels. Performativité et dynamique des pratiques sociales? » *Hermès, La Revue*, vol. 43, no. 3, 2005, ( 9-20).

Zahra, Ali. *Féminismes islamiques.* La Fabrique : Paris, 2012.

# LEXIQUE

Akka : sœur ainée

Amma : mère

Ashram : lieu isolé où vivent les veuves dans le film *Water* de Deepa Mehta

Baba : père

Chettiar : nom donné aux grands propriétaires terriens du sud de l'Inde, notamment dans les états du Kérala et du Tamil Nadu.

Dharma : dans l'hindousime le dharma a plusieurs significations. Les plus courantes se rapportent à l'ordre universel, et à l'ensemble des règles sur lesquelles chacun doit conformer sa conduite s'il veut réaliser pleinement son destin.

Dharmashâstras : ce sont des textes sacrés écrits en sanskrit qui édictent les règles de conduite des brahmanes.

Durga : signifie innacessible en sanskrit. Cette déesse guerrière est considérée comme la Shakti (l'énergie). C'est l'une des divinités principales du panthéon hindou.

Karma : il représente l'accomplissement. Le karma est le reflet de nos actions antérieures qui se manifeste dans notre vie actuelle. Il participe par ses actes le bon déroulement du dharma.

Kumkum : appelé aussi tilak, tika ou binda est une marque rouge portée sur le front par la femme mariée.

Mahabharata : il s'agit de l'un des grands livres sacrés de la mythologie hindou écrit en sanskrit. Il comporte plus de 81 000 strophes réparties sur 18 livres et raconte la guerre que se sont livrées deux branches d'une famille royale.

Manu : il est considéré par les hindous comme le premier humain sur terre, l'ancêtre des humains. Manu est aussi célèbre pour avoir écrit les lois de Manu ou Dharma Shastra.

Manusmrti : signifie lois de Manu en sanskrit.

Pravasi Bharatya Divas : signifie le jour des Indiens non résidents. C'est une journée de célébration qui se déroule le 9 janvier afin de marquer la contribution de la communauté indienne d'outre-mer au développement de l'Inde.

Prana : il s'agit de l'énergie vitale, à la fois le souffle et la manifestation d'une présence organique qui témoigne d'une corrélation fructueuse entre tous les êtres vivants.

Rama : Rama est un roi dont la vie et les exploits héroïques sont relatés dans le Ramayana, l'une des deux épopées majeures de l'Inde, écrites en sanskrit.

Ramayana : celà signifie littéralement le parcours de Rama, il évoque une épopée construite autour de la conquête, de l'exil et de la délivrance. Il fait partie des écrits sacrés regroupés dans la smriti, ensemble de textes conçus autour de la tradition dont fait partie la mythologie. C'est l'un des écrits fondamentaux de l'hindouisme et de la mythologie hindoue. De cette épopée, les personnages emblématiques que sont Rama et Sita ne cessent de susciter passion et dévotion.

Samsara : signifie cycles de renaissance. Il souligne également la conception du temps chez les hindous pour que le temps n'est pas linéaire mais cyclique

Sanskrit : langue indo-européenne de la famille indo-aryenne, autrefois parlée en Inde (également sanskrit). Le sanskrit est notamment la langue des textes religieux hindous.

Sita : divinité de l’hindouisme. Sita est l'épouse de Rama et l'héroïne du Ramayana.

Smriti : c’est le nom donné à un ensemble de textes appartenant à la tradition ancienne de l'hindouisme. Parmi les textes figurent le Ramayana, le Mahabharata ou les lois de Manu.

Swayamvara : en sanscrit, un  swayamvara est un mariage arrangé.

Varanasi :  également appelé Bénarès. Varanasi est un haut lieu de la culture hindoue et fait partie des sept villes sacrées de l’hindouisme.

Vêdas : est un ensemble de textes sacrés religieux. Ils constituent les textes les plus anciens qui existent en Inde.

Vishnu : est une divinité de l’hindouisme. Vishnu est le deuxième dieu de la trimūrti (« trinité hindoue »), avec Brahma et Shiva.

# TABLE DES MATIERES

Remerciements…….……...… 1

Corpus et liste des abréviations …..…….……...…… 2

Résumé ……. 3

Préambule ……..... 7

Introduction générale …….……...…. 10

PREMIERE PARTIE : Construction des mythes et des idéologies ……..…….. 29

CHAPITRE 1 : Les mythes et leurs origines …..... 31

**1.1 La philosophie hindou : le soi non isolé** …….. 31

**1.2 Le principe du dharma** ……. 35

**1.3 Les textes sacrés et la mythologie** ……..... 38

**1.3.2 Le Ramayana et le Mahabharata** ……. 42

CHAPITRE 2 : Traditions, idéologies et déviances ……. ..... 45

**2.1 La construction de l'espace colonial par l'instrumentalisation des lois de Manu** ……. 45

**2.2 Emergence d'une nouvelle forme de patriarcat** …….. 54

**2.3 Devenir femme dans la société indienne post-coloniale** ……. 57

CHAPITRE 3: Les mutations chez la femme Indienne de la classe moyenne ..... 67

**3.1 La nouvelle classe moyenne émergente urbaine** ……. 67

**3.2 Le rôle central de la mère dans la relation mère fille** ……. 71

CHAPITRE 4 : La solitude d'un langage rituel ……..…….. 79

**4.1 Effacement de sa personne, la parole muette** ……. 79

**4.2 Un compartiment chargé de doutes et d'interrogations** ……..... 85

**4.3 Water, l'exclusion des veuves vue par Mehta** ……. 89

**4.4 Corps et transgression : le corps dans tous ses états** …….. 92

**4.5 L'esthétique du chaos dans Compartiment pour dames** ……. 100

**4.6 La stratégie émotionnelle de la réception** ……102

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE ……. 105

DEUXIEME PARTIE : Renégociations spatiales ……..... 106

CHAPITRE 1 : La contestation ……...……..... 109

**1.1 From invisible to visible** ……..... 109

**1.2 L'exil conscient, refuge ultime entre doute et désir** …… 111

**1.3 S'affranchir des doutes : le groupe de parole** …… 113

**1.4 Dépersonnalisation : l'autre en moi** ……..... 114

**1.5 L'espace onirique et la réécriture réparatrice** ……..... 115

**1.6 La dimension thérapeutique des rêves et la théorie du psychosomatique** ……..... 120

**1.7 Ré-écrire pour exister** ……..... 124

**1.8 L'espace domestique, food resistance** ……..... 129

**1.9 Repossession du corps, l'eau réparatrice** …… 136

CHAPITRE 2 : Pour une introspection libératrice ……. ……..... 144

**2.1 Railway mobility, le train de la pensée** ……..… 144

**2.2 Questioning tradition and male discourse** ……... 153

**2.2.1 Prémices d'un discours audacieux, mise en place d'un contre-discours** ……..... 156

**2.2.2 Le chronotope de la route : décoloniser le train de la pensée** …… 160

**2.2.3 La polyphonie de Bakhtine ou la résistance solidaire** ..... 156

CHAPITRE 3: L'agentivité narrative, ré-écrire pour exister ……..... 172

**3.1 Margareth ou la dissolution des sentiments** ……..... 176

**3.2 Ré-écriture d'une genèse au féminin, la renaissance du corps** 180

**3.3 La rhétorique de la résistance dans Fire et Water** ……. 183

**3.4 Karpagam, agent provocatrice** …… 187

**3.5 Marikholantu ou le corps meurtri** …….. 191

**3.6 La solidarité narrative** …… 193

CHAPITRE 4 : Quelle est la place de la femme dans les théories post-coloniales et féministes ? ……...…….. 197

**4.1 Déconstruire les frontières du féminisme** …… 205

**4.2 Apports et influences de la pensée post-coloniale et de la pensée féministe chez Nair, Hariharan et Metha** …… 213

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE ….…….… 223

TROISIEME PARTIE : Pour une relecture d'une littérature cinématographique engagée ……..…….……..... 225

CHAPITRE 1 : Diaspora : la fabrique d'une identité transnationale ……..... 227

CHAPITRE 2 : L'émergence d'un cinéma diasporique de la marge …..…..... 234

CHAPITRE 3: Littérature et cinéma, la collaboration solidaire ……...…..…...… 243

**3.1 L'adaptation: au delà de la controverse** ……...……... 244

**3.1.1 Le script, l'écriture militante** ……...……..... 251

CHAPITRE 4 : Le sari ou l'esthétique de la séduction ……...……... 266

CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE …….……..….. 280

CONCLUSION GÉNÉRALE ……...…….……..……... 283

BIBLIOGRAPHIE …..…….……...…..... 291

LEXIQUE ……..... 308

TABLE DES MATIERES ……..……..... 311