



HAL
open science

Les lieux d'identités féminines dans la littérature indienne contemporaine

Caroline Trendera

► **To cite this version:**

Caroline Trendera. Les lieux d'identités féminines dans la littérature indienne contemporaine. Géographie. Normandie Université, 2022. Français. NNT : 2022NORMR069 . tel-03999092

HAL Id: tel-03999092

<https://theses.hal.science/tel-03999092>

Submitted on 21 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité GEOGRAPHIE

Préparée au sein de l'Université de Rouen Normandie

Les lieux d'identités féminines dans la littérature indienne contemporaine.

**Présentée et soutenue par
CAROLINE TREND A**

**Thèse soutenue le 29/11/2022
devant le jury composé de**

MME VIJAYALAKSHMI RAO	PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Jawaharlal-Nehru	Rapporteur du jury
M. GUILLAUME BRIDET	PROFESSEUR DES UNIVERSITES, UNIVERSITE PARIS 3 SORBONNE NOUVELLE	Membre du jury
MME FLORENCE CABARET	MAITRE DE CONFERENCES, Université de Rouen Normandie	Membre du jury
M. YANN CALBERAC	MAITRE DE CONFERENCES, UNIVERSITE REIMS CHAMPAGNE ARDENNE	Membre du jury
M. OLIVIER LAZZAROTTI	PROFESSEUR DES UNIVERSITES, UNIVERSITE AMIENS PICARDIE JULES VERNE	Président du jury
MME ODETTE LOUISET	PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université de Rouen Normandie	Directeur de thèse

Thèse dirigée par ODETTE LOUISET (EQUIPE DE RECHERCHE INTERDISCIPLINAIRE SUR LES AIRES CULTURELLES)

Résumé

La thèse porte sur les lieux dans lesquels se fabriquent les identités féminines en Inde. La relation des femmes à l'espace souligne le caractère genré et genrant des lieux. La recherche, qui s'inscrit en géographie littéraire, prend pour terrain un corpus de six romans et douze nouvelles publiés par la maison d'édition féministe militante *Zubaan*. Ces œuvres sont écrites par des auteures indiennes contemporaines, donnant voix et visibilité à des femmes de différents milieux sociaux, religions et régions. Les fictions littéraires dépeignent la vie intime et le quotidien de femmes ordinaires, mères, filles, belles-mères, domestiques. Les personnages éclairent la question des identités féminines dont la profondeur et la complexité sont considérées ici au prisme des spatialités. En contre-point, la contrainte imposée par l'ordre patriarcal est omniprésente dans ces textes, régissant la vie des femmes dès leur naissance, dans le quotidien le plus banal et lors des étapes marquantes de l'existence. De la maison aux espaces collectifs, et dans la variété des situations sociales et spatiales, la pratique des lieux par les femmes est marquée par le contexte social et religieux des héroïnes, l'époque et l'effet de génération. Les normes spatiales de genre sont transmises et reproduites mais les femmes qui le peuvent négocient leur liberté de mouvement tandis que d'autres parviennent à s'échapper par le rêve ou des opportunités d'études et/ou d'emploi. L'identité de genre des héroïnes se construit ainsi par et avec l'espace. Des motifs spatiaux sont repérables : limites, plus ou moins explicites ou tangibles, spatialités statiques ou mobiles. Les récits dessinent une cartographie sensible des lieux féminins, portée par la multiplicité des points de vue et des situations.

Mots-clefs : spatialité – genre – géolittérature – littérature indienne – lieux – féminisme – romans contemporains indiens.

Abstract

The thesis focuses on the places in which women's identities are constructed in India. The relationship of women to space underlines the gendered and genrating nature of places. The research, which is part of literary geography, takes as its fieldwork a corpus of six novels and twelve short stories published by a feminist activist publishing house *Zubaan*. These works by contemporary Indian women authors give voice and visibility to women from different social backgrounds, religions and regions. The literary fictions depict the intimate and everyday lives of ordinary women, mothers, daughters, mothers-in-law, maids. The characters shed light on the question of female identities, depth and complexity of which are considered here through the prism of spatialities. As a counterpoint, the constraint imposed by the patriarchal order is omnipresent in these texts, governing women's lives from birth, in the most banal daily life and at the most important stages of their existence. From home to collective spaces, and in a variety of social and spatial situations, women's practice of places is marked by the social and religious context of the heroines, by the time period and the generational effect. Spatial gender norms are transmitted and reproduced, but some women can negotiate their freedom of movement while others manage to escape through dreams or educational and/or employment opportunities. The heroines' gender identity is thus constructed through and with space. Spatial motifs are identifiable: limits, more or less explicit or tangible, static or mobile spatialities. The stories draw a sensitive cartography of the feminine places, carried by multiplicity of points of view and situations.

Keywords: spatiality – gender – literary geography – Indian literature – places – feminism – contemporary Indian novels.

Remerciements

J'exprime ma gratitude à Odette Louiset, professeure de géographie culturelle et politique à l'université de Rouen, qui m'a encadrée tout au long de la thèse. Sans son aide précieuse, ce travail n'aurait pu aboutir.

J'adresse mes remerciements à Florence Cabaret, maître de conférences à l'université de Rouen, pour ses conseils et son soutien. Merci également à Vijaya Rao, professeure à l'université JNU pour son accueil au département et sur le campus à Delhi. Les travaux qu'elles ont menés, conjointement avec Odette Louiset, sur la géographie et la littérature, ont été très inspirants.

Je tiens aussi à remercier pour leur précieuse contribution les membres du jury : Guillaume Bridet, professeur de littérature française à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Florence Cabaret, maître de conférences en études anglophones à l'université de Rouen Normandie, Yann Calbérac, maître de conférences en géographie à l'université de Reims Champagne-Ardenne, Olivier Lazzarotti, professeur de géographie à l'université de Picardie Jules Verne et Vijaya Rao, professeure d'études françaises et francophones à l'université de JNU, New Delhi. Je les remercie toutes et tous d'avoir consacré de leur temps à la lecture de ce volume.

Je remercie la direction de l'ERAC, mon laboratoire de recherche : son ancien directeur, Miguel Olmos, pour avoir appuyé ma bourse de terrain en 2018 ; Luc Benoît à la Guillaume et Karine Winkelvoss, les directeurs actuels, pour leur soutien et leur confiance.

Mes remerciements vont également aux romancières que j'ai eu l'occasion de rencontrer pendant mes années de thèse : Belinder Dhanoa, qui m'a gentiment ouvert la porte de sa maison, un après-midi à New Delhi ; Salma pour avoir pris le temps de répondre à mes questions après une longue journée de conférences ; et Geetanjali Shree, de passage à Paris, pour son sourire et sa chaleur.

Je souhaite également remercier l'équipe des éditions *Zubaan* pour son travail et son engagement à faire connaître et résonner les voix de romancières et de chercheuses indiennes à travers le monde.

À ces remerciements, s'ajoutent ceux que j'adresse à la BnF et à son personnel, en particulier aux magasiniers de la salle T. La BnF a été pour moi une deuxième maison, rendue plus agréable par la compétence et la gentillesse des personnes qui y travaillent.

Une pensée à mes ami.e.s, ancien.nes doctorant.es, Lucia, Francesco et Tara pour leur soutien et nos échanges entre deux pages de rédaction ; merci à Courgette, pour son amitié indéfectible et sa capacité à me remonter le moral. Merci aussi aux ami.e.s en France, en Suisse et en Inde.

Enfin, j'adresse un grand merci à mes parents et mes sœurs ainsi qu'à ma belle-famille indienne. Et à Tony, mon *purushan* : « Let's dance, put on your red shoes and dance the blues ».

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	3
CHAPITRE 1 – « Le roman comme laboratoire ».....	15
CHAPITRE 2 – Littérature, édition et mouvements féministes – Les éditions <i>Zubaan</i> ..	35
CHAPITRE 3 – Le corpus	79
CHAPITRE 4 – La maison.....	105
CHAPITRE 5 – Apprentissage des lieux et lieux d’apprentissage	159
CHAPITRE 6 – Les espaces de la vie conjugale.....	209
CHAPITRE 7 – La maison et le monde.....	279
CHAPITRE 8 – Les identités de marge(s)	337
CONCLUSION GÉNÉRALE	393
BIBLIOGRAPHIE	401
TABLE DES MATIÈRES	415

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Reconstituer un itinéraire, y trouver les raisons de l'intérêt manifesté pour un sujet qui deviendra celui de la thèse, est un exercice désormais habituel. Il conduit à un résultat artificiel, nous en convenons toutes et tous, mais il est aussi un moment de retour sur les années de formation et sur les motivations conscientes et inconscientes qui nous ont animé.e.s.

Pourquoi l'Inde ?

Le sujet de ma thèse, en lien avec un itinéraire d'étudiante et d'apprentie chercheuse peu linéaire, a été nourri de chaque étape de ce parcours universitaire. En effet, j'ai obtenu une licence d'histoire puis un Master 2 Recherche en histoire contemporaine (soutenu en octobre 2011)¹ dont le mémoire de fin d'études a été en partie rédigé en Inde lors d'un séjour de janvier à avril 2011. Puis, en 2012, je me suis inscrite en Master 2 Recherche en géographie (soutenu en octobre 2012)² et j'ai choisi l'Université Jawaharlal Nehru à Delhi comme lieu de stage de recherche de janvier à mars 2012. Dès 2011, j'avais en effet exprimé à Odette Louiset mon désir de partir en Inde et elle m'avait mise en contact avec l'une de ses collègues, Vijayalakshmi Rao, professeure de littérature francophone à l'Université Jawaharlal Nehru de Delhi. Finalement, je suis partie en Inde où je suis restée pendant près d'une année, suivant une L3 en FLE à distance à l'université de Rouen et dispensant des cours particuliers de français à Delhi. C'est en rentrant en septembre 2013, que j'ai fait part à Odette Louiset de ma volonté d'entreprendre une thèse de géographie culturelle.

Si ces séjours en Inde ont contribué au projet de thèse sur un sujet « indien », d'où est venu le choix premier d'un sujet de Master sur l'Inde ? Pendant mon cursus d'histoire, aucun enseignement sur ce pays n'était proposé et pourtant, c'est sur l'Inde coloniale que j'ai voulu travailler pour le mémoire de Master 2. Ce choix improbable, vu le contexte, mais qui a orienté mon avenir, est dû à une « rencontre littéraire » : *La maison et le monde*, œuvre de

¹ *L'utilisation de l'argument culturel par le nationalisme en Inde dans les années 1930*. 2011. Mémoire de Master 2, Histoire, direction Paul Pasteur, Odette Louiset. Université de Rouen.

² *La nation « Inde » et son territoire. Représentations des peintres et de l'iconographie populaire indiens dans les années 1920-1930*. 2012. Mémoire de Master 2, Géographie, direction O. Louiset, Université de Rouen.

Rabindranath Tagore (1861-1941). Transportée par les mots de cet écrivain et leur poésie, j'ai voulu connaître davantage ce romancier, poète et philosophe. J'ai ainsi découvert l'Inde de l'époque coloniale, sa résistance et l'originalité des mouvements nationalistes en quête d'autonomie et d'indépendance grâce à l'auteur bengali qui en constitue une référence majeure³. R. Tagore a dépeint ces mouvements, leur volonté de définir et défendre une identité culturelle nationale, panindienne, ce qui, dans un pays multiconfessionnel, multilingue et multiculturel, ne fut pas une tâche aisée.

M'appuyant sur l'idée de E. Gellner pour qui « ce sont les nationalismes qui créent la nation » (1983 : 1), je me suis attachée plus particulièrement, dans mon mémoire d'histoire, à explorer les aspects culturels de la construction nationale indienne. En effet, on a évoqué à propos de l'Inde un « nationalisme culturel », lequel s'est exprimé diversement à travers la littérature et les arts. C'est par la peinture que je suis alors « entrée dans » l'idée de nation et d'identité(s) indienne(s). Mon intérêt s'est porté sur quelques grandes figures de peintres indiens militants des années 1930 : Jamini Roy, Amrita Sher-Gil, Rabindranath Tagore (qui s'est adonné à la peinture vers la fin de sa vie). Ces artistes peintres, qui ont pris pour thème « la nation indienne », se sont pleinement engagés dans les mouvements nationalistes, promouvant l'idée que la colonie britannique pouvait devenir une nation indépendante. Par l'iconographie, les symboles mobilisés, les sujets, les peintres des années 1930 ont exprimé la légitimité d'une identité collective indienne.

En l'absence d'enseignant-chercheur spécialisé sur l'Inde au département d'histoire, ce premier travail de recherche en sciences historiques en Master a été co-dirigé par Paul Pasteur, professeur d'histoire contemporaine et spécialiste en études germaniques, et Odette Louiset, professeure de géographie, spécialiste de l'Inde.

Particulièrement intéressée par ces moments de construction de l'identité nationale indienne, j'ai souhaité poursuivre la recherche, mais cette fois en géographie. J'ai donc rédigé, sous la direction de Odette Louiset, un mémoire de Master Recherche portant sur les représentations et figurations du territoire national indien. Il s'agissait d'analyser, non seulement l'iconographie mobilisée par les artistes peintres mais aussi les modes d'expression populaires⁴ visant à représenter le « territoire national indien ». On observe que les Beaux

³ L'un de ses chants, *Jana Gana Mana* (1911), est devenu l'hymne national indien en 1950.

⁴ Par « expression populaire », j'entends les images diffusées par les publicités, sur les boîtes de produits de première nécessité (savon, huile), les images religieuses vendues à l'entrée des temples et les affiches et tracts de propagande, imprimés avec la technique de la lithographie.

Arts et l'imagerie populaire ont contribué à produire une certaine idée de la nation et de son territoire, à travers les paysages mais aussi les hommes et les femmes pris dans des scènes de la vie quotidienne. Les artistes ont mis en scène des sujets indiens, figurant leurs propres civilisation et société, mais leurs postures s'inscrivent dans les courants artistiques européens. Cette appropriation par l'intelligentsia indienne de concepts, d'idées, de courants artistiques et de pensée venus d'« Occident » connaît son apogée au cours des années 1930.

Par leur approche intellectuelle et picturale, les artistes peintres ont suggéré que la constitution d'une nation rassemblant les « habitants » de ce qui deviendra le territoire « indien » relevait du possible. Quant à l'iconographie populaire, très puissante dans un pays largement analphabète, elle témoignait de l'imaginaire des Indiens et de leurs leaders politiques et de la façon dont ils s'appropriaient l'image du « pays ».

Pour ma part, et dans la suite de ces premiers travaux de recherche, le projet de thèse porterait sur l'Inde contemporaine. La thématique restait à définir précisément.

« *Compartiment pour dames* »⁵

Il se trouve que le dernier chapitre de mon mémoire de Master en géographie était consacré à la présence des femmes dans la peinture en tant que modèles et artistes : les femmes y étaient très présentes, tant comme sujets réalistes que comme allégories de la patrie, « Mère Inde » ou *Bharat Mata*. Si, au cœur de ces mouvements nationalistes, les femmes ont été des inspiratrices, des modèles, elles ont aussi été des actrices, voire des meneuses capables de rassembler les combattants de la liberté. *Bharat Mata*, tout comme la Marianne française ou la Britannia du Royaume-Uni, a joué un rôle de symbole unificateur qui s'adressait aux Indiens de toutes les régions. Cette image féminine, personnification de la patrie, est à la fois celle d'une déesse « Inde », et celle de figures plus « ordinaires » néanmoins glorifiées : la mère protectrice du foyer, la mère nourricière. Autant d'images évoquant la vie quotidienne féminine dédiée à la famille, les tâches domestiques, la contribution des femmes à l'effort nationaliste. Fortes et fragiles à la fois, elles donnent du courage aux partisans de l'Indépendance, les incitent à la rébellion. Ces figures ne sont pas typées régionalement ou socialement, elles s'adressent à l'Inde entière, sans distinction d'appartenance à une caste, une classe ou une région le plus souvent définie par une langue.

⁵ Ce titre est celui du roman de Anita Nair (2002) qui relate le voyage de sept femmes à bord d'un train, dans un compartiment réservé aux femmes. Chacune à leur tour, elles se racontent l'histoire de leur vie pour « passer le temps ».

Cet intérêt porté dans ma recherche aux artistes féminines, et plus particulièrement à l'artiste peintre Amrita Sher-Gil (1913-1941), m'a permis de comprendre la part active des femmes dans la construction culturelle identitaire de l'Inde. Indirectement, le personnage de Amrita Sher-Gil, seule artiste peintre féminine à connaître le succès avant 1947, m'a inspiré le sujet de la thèse. En effet, Amrita Sher-Gil a mené une existence hors du commun mais son histoire illustre les questions qui ont pu se poser aux élites culturelles de l'époque. Fille d'un père punjabi et d'une mère hongroise, elle construit son éducation artistique à Florence puis à Paris et sa vie personnelle a été empreinte de liberté, ce qui était un rare privilège pour les femmes d'alors (Reznikov, 2020). Elle est en constante recherche d'identité et ses toiles s'en font l'écho. D'une manière ou d'une autre, on y trouve la rencontre de l'Orient et de l'Occident. Par surcroît, le fait qu'elle soit une femme a contribué à sa singularité d'artiste : elle représente les êtres humains, et plus particulièrement les femmes, d'une façon différente de celle de ses condisciples masculins : ses peintures sont plus intimistes jusqu'à s'emparer du thème du nu (Anand, 1989).

Ni tout-à-fait européenne, ni tout-à-fait indienne, sa position n'est pas sans rappeler la situation de l'Inde colonisée. En effet, dans son désir de nation, le peuple du sous-continent est pris à la fois dans les modèles occidentaux de référence et dans une aspiration au « retour » à une indianité authentique. Les peintures de Amrita Sher-Gil traduisent cette quête d'identité, elle y met en scène des personnages et paysages parfois européens, parfois indiens, en employant des techniques issues des deux univers. Perçue comme une « Asiatique » en Europe et comme une Européenne en Inde, elle finira par choisir l'Inde dont elle se sent plus proche. La courte vie de l'artiste est marquée par la recherche incessante de son identité, son aspiration profonde à la liberté et surtout, par un combat pour trouver une place légitime sur la scène artistique internationale. En 1937, elle reçoit une médaille d'or de la *Bombay Art Society* pour son œuvre *Three Girls*, ce qui lui ouvre les portes de la notoriété. Elle fait partie du groupe des « Nine Artists », les neuf artistes dont les œuvres sont considérées comme des trésors artistiques nationaux par l'*Archaeological Survey of India* (Mitter, 2007).

Sans doute ai-je souhaité, dans ma thèse, prolonger ces questions entrevues dans mon travail succinct sur Amrita Sher-Gil : aborder le statut d'autres artistes, les romancières, et leur manière de parler des femmes, de leur quotidien et de leurs destinées. Car si les écrivaines indiennes militantes se réclament de Virginia Woolf, elles ont à cœur de trouver une « voie indienne », tout comme leurs congénères masculins. Elles ont aussi à cœur de porter la voix

des femmes de ce pays, trop souvent étouffées. Les femmes indiennes aujourd'hui, dans une perspective géographique : peu à peu, le sujet se précisait...

La question de la condition des femmes, celle de leur « place » dans la société indienne, m'ont été inspirée, sans doute par ma propre identité de genre, mais aussi par mon séjour sur le campus universitaire de JNU à Delhi. En effet, j'y ai observé un écart dans les relations entre femmes et hommes par rapport à ce qui se passait couramment dans la société indienne. Les multiples conversations avec mes congénères étudiants et étudiantes m'ont confirmé cette impression. Il y avait davantage de liberté dans ces relations, dans les attitudes, et les jeunes femmes semblaient plus épanouies. Pour autant, JNU apparaissait comme une « bulle », une sorte d'hétérotopie dont les étudiantes et étudiants sortaient marqué.e.s mais dont l'ambiance singulière s'évanouissait lors des retours en famille et surtout, à la fin des études. Il n'était pas rare que les relations amicales ou amoureuses de JNU cessent dès la sortie (temporaire ou définitive) du campus. Ce que j'ai d'abord perçu comme un signe de « libération » chez une jeunesse moins prisonnière des normes imposées par la société était en fait l'existence d'un lieu à part : ce campus de JNU, réputé aussi pour la liberté d'opinion des enseignants et étudiants.⁶ C'est sans doute cet « effet de lieu » qui m'a fascinée avec l'idée que ce lieu de vie (au sens large) était à la fois produit par la communauté universitaire et producteur de société. Sensibilisée pour de multiples raisons à la condition des femmes en Inde, la question des identités féminines et des lieux où elles se produisent, se vivent et s'imaginent s'est peu à peu imposée à moi.

J'avais acquis une culture géographique minimale lors de ma licence d'histoire et c'est surtout pendant la formation de Master 2 en géographie que j'ai tenté de combler, sans y parvenir totalement, les lacunes d'une formation initiale d'historienne. Particulièrement intéressée par les enseignements dispensés par Odette Louiset et par les travaux qu'elle menait en Inde, j'ai choisi la voie de la géographie culturelle et politique qui avait été promue au sein du laboratoire AILLEURS, dirigé en 2011 par Odette Louiset et qui trouvera sa place en 2012 dans l'équipe de recherche pluridisciplinaire de l'ERAC (Equipe de Recherche Interdisciplinaire sur les Aires Culturelles, EA 4705). C'est pour inscrire mon projet de thèse

⁶ L'ambiance a changé depuis et C. Jaffrelot (2019 : 180) évoque la mise au pas des universités, principalement de JNU. Il relate l'attaque de JNU par des militants du syndicat nationaliste ABVP (syndicat du RSS, milice en lien avec le BJP de Modi) qui, dès 2016, manifestaient dans Delhi, réclamant la fermeture de l'université de JNU. Il s'agit d'une « mise au pas politique » du campus qui touche professeurs et étudiants. C. Jaffrelot écrit : « La mouvance nationaliste hindoue continua à dénigrer JNU comme étant à la fois « antinationale » et immorale. Une campagne succédant à l'autre, l'université fut en effet attaquée en raison de la soi-disant débauche qui y régnait. » (184). Le politiste précise que d'autres campus indiens sont ciblés par cette « police culturelle » qui s'apparente aussi à une police des mœurs.

dans cette perspective de « géographie culturelle renouvelée » (Louiset, 2008, vol. 1 : 60-63) que je suis revenue vers Odette Louiset. En effet, les chercheurs de cette équipe étaient attachés à une « géographie culturelle non culturaliste », « comparatiste », notamment à travers la thématique de la circulation des objets culturels et étaient soucieux de mieux comprendre les territorialités des sociétés en s'interrogeant sur la complexe question des normes (Louiset, 2008 : 46-51).

Mon travail de thèse se situe dans ce sillage : « la territorialité est définie ici comme une relation de la société à l'espace et plus précisément au lieu : le 'territoire' ne peut être isolé du reste de la société qui l'imagine, le produit et l'anime. » (opus cité : 50). L'on comprendra que les productions culturelles, dont artistiques, sont indissociables du contexte sociétal et social, lui-même situé dans l'espace et le temps. C'est la prise en compte de la complexité du fonctionnement des sociétés en rapport les unes avec les autres qui m'a semblé particulièrement féconde.

Une fois posé le choix de cette approche géographique, restait à définir la problématique. Je souhaitais aborder la question des femmes dans la société sans perdre de vue la problématique de la circulation des objets culturels. Après discussion avec Odette Louiset, ce ne serait pas la peinture mais la littérature qui constituerait mon « terrain ». En effet, un petit groupe de chercheuses de l'ERAC, au sein de l'axe 1 « Aires et cultures » devenu « Espaces, cultures, politique », avait commencé à travailler sur la question de l'espace dans la littérature contemporaine et depuis plusieurs années, une collaboration existait entre les chercheurs du laboratoire AILLEURS puis de l'ERAC et le département de littérature francophone de Delhi, alors dirigé par Vijayalakshmi Rao, professeure.

C'est dans cet environnement scientifique caractérisé par l'interdisciplinarité que l'idée de traiter la question des spatialités féminines dans la littérature indienne contemporaine a émergé. D'autant que la production artistique (littérature, danse, théâtre, musique) et le genre étaient devenus des thématiques géographiques légitimes, pas seulement au titre de « nouveaux objets » mais parce qu'ils renouvelaient, stimulaient le questionnement géographique, c'est-à-dire la question des relations entre sociétés et espace.

Sujet et problématique

Le sujet a été ainsi formulé : **Les lieux d'identités féminines dans la littérature indienne contemporaine.**

Ce travail de thèse vise à mieux cerner et comprendre les spatialités féminines telles qu'elles nous apparaissent dans un corpus d'œuvres fictionnelles. Il s'agit de saisir à travers les pratiques des lieux des personnages féminins la façon dont ils (elles) construisent leur identité de genre tout en prenant en compte les éléments de contexte livrés par le récit : époque, situation sociale et statut socio-religieux des protagonistes, effet de génération, environnement régional, urbain ou rural. Je me suis saisie des travaux menés sur le genre en sciences humaines et sociales, souscrivant à l'idée que le genre « désigne les rapports sociaux de sexe et la construction sociale de la différence des sexes. Se substituant à des catégories comme sexe ou différence sexuelle qui renvoient au sexe biologique, le concept de genre rappelle que les différences entre les hommes et les femmes, pas plus que les attributs du féminin et du masculin, ne sont fondés en nature, mais sont historiquement construits et socialement reproduits, par la socialisation et l'éducation différenciées des individus, selon le principe 'on ne naît pas femme, on le devient' (de Beauvoir, 1949, 285) » (Blidon, 2014). La relation du genre aux lieux étant devenue un objet légitime en géographie, je me suis appuyée sur des travaux reconnus (Blidon, 2014 ; Hancock, 2004 ; Barthe-Deloizy et Hancock, 2005 ; ...). Le genre produit de la « différenciation spatiale », l'espace est genré : il y a des lieux masculins, féminins ou mixtes (Bard, 2004). Mais l'espace participe aussi « de la différenciation de genre et de la construction des identités masculines et féminines » (Blidon, 2014), l'espace est alors genrant.

Cette notion « d'espace genré et genrant » m'a été particulièrement précieuse pour comprendre la manière dont les personnages féminins des fictions construisent leur identité de genre avec l'espace et comment, en retour, l'espace et les lieux constituent une source d'identification des limites, plus ou moins explicites ou tangibles, qui sont imposées aux spatialités statiques ou mobiles des femmes. De la maison aux espaces collectifs, comment les femmes, depuis leur plus jeune âge, négocient-elles leur liberté de mouvement ou bien en sont-elles empêchées ? Quels lieux apparaissent dans les romans et quelle cartographie des espaces féminins peut-on déceler en observant le quotidien ou les moments plus rares de la vie des femmes ? Cependant, cet univers du quotidien est en constante relation avec des espaces fictifs, imaginés, rêvés, parfois par la lecture, le cinéma qui permettent de franchir les limites et de parcourir d'autres horizons. Comment ces lieux imaginés permettent-ils d'entrevoir des ouvertures, des « sorties » faisant émerger des projets chez celles qui en sont souvent privées ?

De façon plus englobante, peut-on identifier des formes de limites sociales et spatiales, dans quelle mesure sont-elles dépassées par les femmes, qu'il s'agisse d'un horizon restreint, d'une délimitation ou d'une frontière qui sépare l'intérieur de l'extérieur ou qui se dresse plus subtilement au cœur des espaces domestiques et familiaux ?

Si l'orientation féminine et féministe du corpus est ici assumée, les romans ne laissent pas les hommes de côté : leur autorité et leur pouvoir sont omniprésents. Les limites spatiales donc sociales sont imposées aux personnages féminins par un ordre que l'on peut désigner comme patriarcal, ce dont les romans témoignent largement. Les auteures ont dû, elles-mêmes, franchir ces « murs invisibles » (Di Méo, 2011) pour écrire et être éditées.

Cadrage

Pour commencer, j'explicitai les choix contenus dans la formulation du sujet. Le terme de *lieux* a été délibérément choisi pour pointer le caractère subjectif, sensible du rapport à l'espace présenté dans les fictions romanesques. Il m'a semblé que le concept d'habiter correspondait à ce que j'entendais par le rapport de ces personnages romanesques à l'espace. Je suis tentée de reprendre la formulation de Olivier Lazzarotti : « HABITER : se construire en construisant le monde » (2006 : 5). La question du lieu importe ici à divers niveaux : les romans se déroulent le plus souvent en Inde ou bien c'est l'Inde qui demeure un lieu de référence, ce qui a son importance ; les divers lieux décrits dans les romans sont habités par les femmes qui y évoluent et elles sont là à titre singulier mais aussi comme membres d'un collectif (opus cité : 6, 7). Ce travail s'inscrit dans cette conception de la géographie de O. Lazzarotti : « Aujourd'hui, il ne m'est plus possible d'envisager la science géographique autrement qu'à travers le double de sa pleine dimension : existentielle, comme construction singulière de chaque homme, et politique, comme celle de tous, collectivement. ». Le corpus choisi pour ce travail de thèse donne toute son importance à cette double dimension géographique : construction singulière de chaque femme ; construction politique de femmes au sein d'un collectif animé de jeux de pouvoir, de résistance, de négociations.

Le titre de la thèse renvoie également aux identités plurielles des héroïnes. En effet, il ne s'agit aucunement de faire émerger une figure féminine indienne générique de ces fictions mais de comprendre, à travers ces multiples facettes, les points de vue des divers protagonistes, la complexité des situations mais aussi et surtout les perceptions, les ressentis et les espoirs, rêves et fantasmes.

La méthode adoptée, qui sera développée dans le chapitre 1, est celle de l'analyse d'un corpus fictionnel, romans et nouvelles. Je n'ai donc mené ni enquêtes ni observations directes en Inde. Le corpus est bien mon « terrain », mes interlocutrices étant les personnages fictionnels et les écrivaines. Je reprendrai donc à mon compte « l'idée d'un dialogue entre géographie et littérature » énoncée par M. Brosseau, gardant à l'esprit que « Le recours au roman dans le cadre d'une réflexion géographique sur les lieux s'inscrit dans une perspective précise qui repose sur une reconnaissance du caractère distinct du mode d'expression romanesque. La spécificité de ce mode d'expression par rapport à celui des sciences humaines doit être pleinement assumée si l'on cherche à mieux comprendre ce que le roman peut nous apprendre de nouveau ou de différent sur l'écriture des lieux » (1996 : 55). Lorsque je dis ne pas avoir fait de « terrain » au sens habituel entendu par les géographes, je pose implicitement la question du rapport au réel. En effet, la littérature est fiction et « À ce titre, une œuvre littéraire ne s'expose pas au jugement du vrai et du faux. Ce n'est donc pas tant la recherche de la réalité qui doit prévaloir mais bien son mode de présentation » (Brosseau, 1996 : 73) Pour reprendre la formule de M. Brosseau, « les romans sont géographes ». En 2019, dans la préface consacrée à l'ouvrage de Lionel Dupuy, il continue d'exhorter les géographes à prendre le fictionnel au sérieux :

« Or, le caractère alternatif de la géographie qui s'écrit en littérature ne tient pas seulement de son usage particulier des ressources du langage mais du caractère fictif des mondes qu'elle construit. Prendre le fictionnel au sérieux, et non le disqualifier comme un simple contraire du vrai ou du factuel, c'est aussi réfléchir à ce que peuvent nous apprendre les mondes possibles construits par les textes littéraires, réflexion qui a tout l'avantage à être menée sur le terrain de l'imaginaire géographique. » (Brosseau, 2019 : 16).

L. Dupuy nuance cependant la portée géographique de certains romans : « tous les romans ne font pas preuve du même degré de géographicité : certains romans sont plus géographes que d'autres » (2019 : 22). Or, ne pourrait-on considérer que tout roman est géographe puisque selon les mots de L. Dupuy lui-même, « la littérature est l'expression de la complexité des relations que les hommes, les sociétés entretiennent avec l'espace, les territoires qu'ils construisent, les environnements, les milieux au sein desquels ils évoluent » (opus cité : 35) Mais le choix du corpus a surtout obéi à un autre critère que celui du « degré de géographicité » : les romans et nouvelles ont été retenus dans le catalogue d'une même maison d'édition, *Zubaan*, laquelle s'est vouée à la diffusion des œuvres féminines et féministes dans un monde « des Lettres » encore largement dominé par l'image de « l'écrivain » (Naudier, 2010 : 5) : j'ai assumé le choix de questionner les spatialités féminines comme elles sont présentées dans des œuvres fictionnelles écrites par des femmes.

La thèse qui ressort de ces différentes positions se compose de huit chapitres.

Le chapitre 1 revient sur les relations entre géographie et littérature et le changement de statut des œuvres fictionnelles depuis une géographie fondée sur le positivisme jusqu'à la géographie humaniste, aujourd'hui géographie politique et culturelle. Élaboration du corpus, posture disciplinaire et méthode seront également présentées.

Le chapitre 2 met en contexte le travail et l'engagement de la maison d'édition Zubaan, à la fois dans l'histoire littéraire indienne, en particulier dans le contexte colonial à travers l'appropriation, par les écrivains indiens, du genre romanesque européen. La question de l'indianité du roman est récurrente depuis le début du 20^e siècle, avec des perspectives différentes selon les époques. Puis la place des écrivaines est abordée dans un contexte plus large qui est celui de la place des femmes et du féminisme dans la société. C'est dans ce cadre que je présenterai la maison d'édition Zubaan.

Le chapitre 3 présente les œuvres du corpus (six romans et douze nouvelles) en précisant la langue d'écriture. Les synopsis des fictions sont fournis. Les auteures sont présentées et dans la mesure du possible, j'ai mobilisé des entretiens existants (presse, interviews radiophoniques ou sur les réseaux sociaux) et parfois, leur rencontre.

Le chapitre 4 est consacré à l'espace domestique, omniprésent dans les romans et nouvelles. C'est l'espace de prédilection des femmes mais elles l'habitent de façons variées. La maison est aussi et surtout un espace de vie animé par des jeux de pouvoir qui définissent des limites internes et externes. Mais ces limites sont contournées, négociées, transgressées, parfois au prix de la vie des « résistantes ». La maison est à l'image de la société, la femme y est une figure sacrée tout en étant privée de mouvement donc d'existence propre.

Les chapitres 5 et 6 explorent les spatialités féminines selon les âges de la vie. L'enfance (chapitre 5) est très présente dans les fictions qui mobilisent beaucoup la mémoire, territoire intime, parfois le seul qui reste aux femmes. L'enfance est souvent idéalisée dans la mesure où le mariage, épreuve de l'âge pubère, enlève la jeune fille à l'amour parental. Mais l'enfance est, selon les cas, un moment d'insouciance et de bonheur avant le bouleversement du mariage, parfois un moment d'apprentissage aux devoirs et tâches qui incomberont plus tard à cette femme en devenir. Le lien à la mère est essentiel et cette figure maternelle peuple invariablement les romans.

Le chapitre 6 rend compte des multiples points de vue apportés par les personnages des romans. Les récits de vie, pour la période adulte, commencent par le mariage. Dans les romans et nouvelles, ce ne sont pas tant le jour et les festivités liées qui sont décrits. Les personnages livrent surtout leurs sentiments, parfois un véritable désarroi, parfois un espoir (déçu ensuite) ou l'occasion d'un changement de vie. Le mariage constitue un moment de bouleversement avec le départ de l'environnement familial, la maison parentale, un lieu d'identification. Cette mobilité imposée est souvent présentée comme un traumatisme et la capacité d'adaptation du personnage sera primordiale dans la construction d'une « nouvelle » identité d'épouse, entre résistance et soumission.

Le chapitre 7 dévoile l'exploration féminine du monde extérieur. La maison est rarement un lieu clos qui emprisonne ses habitantes. Celles-ci trouvent moyen de sortir et parfois de recevoir l'extérieur à la maison. Néanmoins, la distance institue des rayons d'action et de liberté, de la rue et du voisinage immédiat aux quartiers plus éloignés. L'éducation par la peur dissuade de sortir mais la liberté rend au personnage féminin l'identité supposée perdue. Trois lieux sont ainsi explorés dans les romans : l'école, la bibliothèque et le cinéma. Trois lieux transgressifs car ils autorisent à l'imaginaire de rentrer dans la vie des femmes : autres mondes possibles, projets... Ces lieux-refuges s'apparentent à « l'espace à soi » de Virginia Woolf (*A Room of One's Own*, 1928, 2016).

Le chapitre 8 aborde le thème de la marge. En contrepoint de personnages relativement conventionnels (mais non stéréotypés), les romans mettent en scène des femmes à la personnalité hors normes. La marge est occupée par des femmes rejetées ou qui se mettent en marge car elles ne peuvent être acceptées comme telles : femmes autonomes, femmes à fort caractère, femme célibataire instruite et/ou professionnellement active, prostituée, folle...

C'est sans doute ce thème qui, dans les romans, questionne le plus crûment la question de l'identité des femmes.

De la maison qui définit normativement l'identité féminine aux marges qui placent les femmes à l'écart, les lieux ne s'inscrivent pas de façon binaire par rapport aux normes de genre. Les femmes résistent mais c'est sans doute dans les marges que se dessinent les identités féminines propres, individuelles et collectives. C'est aussi dans la marge que s'invente la nouveauté.

CHAPITRE 1

« LE ROMAN COMME LABORATOIRE »⁷

⁷ J'ai repris ici le titre de l'ouvrage de deux sociologues, Anne Barrère et Danilo Martuccelli. Le sous-titre éclaire le projet des auteurs, inversant les propriétés conventionnellement attribuées à la littérature et à la science : « De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique ».

Les considérations générales présentées dans l'introduction peuvent être précisées à partir du moment où le roman est accepté comme « laboratoire ». La relation entretenue entre la géographie et la littérature a évolué comme dans une série d'expériences qui s'accumulent. La saisie des romans a évolué elle aussi en conduisant à des définitions ou délimitations de corpus plus fermement orientés selon un besoin de démonstration. Ici, il s'agit de retrouver, à travers des fictions, la pertinence de l'hypothèse « genre » en géographie.

I – Géographie et littérature

Dans une discipline institutionnalisée en France après la guerre de 1870 sur un fondement positiviste qui prônait la description réaliste, naturaliste et explicative, il a fallu un changement de paradigme pour que la subjectivité trouve sa place. La « nouvelle » géographie des années 1960, en disqualifiant ces fondements de la géographie « classique » ou « vidalienne », a fondé une autre voie qui finalement, s'ancrait aussi dans un paradigme (néo) positiviste, certes d'un autre genre et d'une autre époque. Cette orientation « nouvelle » a provoqué des réactions dont celle de ceux qu'on a désignés comme les « géographes humanistes ». À l'espace isomorphe de la géographie quantitative et théorique, la géographie humaniste a opposé les territoires et lieux produits par les sociétés autrement qu'à l'aune des distances standards, en s'attachant aux multiples sphères (économiques, politiques, sociales... culturelles) qui organisent les groupes humains. La sphère symbolique a été prise en compte, sous la forme des représentations, de la sensibilité, des productions artistiques. La connaissance scientifique ne se posait plus en surplomb et il fut admis qu'elle se nourrissait aussi de l'imaginaire et des symboles. C'est à ce moment que la géographie a regardé la littérature comme un lieu d'expérience géographique et non comme une réserve de citations ou une source documentaire.

A/ L'écriture scientifique en question

Comme les autres disciplines scientifiques, l'émergence de la géographie s'inscrit dans la disjonction qui s'opère progressivement entre sciences morales et littérature à partir du 17^e siècle se concrétise au 19^e avec l'autonomisation des disciplines, scientifiques d'un côté, littéraires de l'autre. La géographie aurait abrité deux « pôles épistémologiques » dès « la géographie des Grecs », empruntant à la fois la voie du qualitatif littéraire et du philosophique et celle du quantitatif des méthodes des mathématiques et des sciences de la nature, les deux

s'opposant ou se complétant selon les circonstances (Lévy, 2006 : 2-3)⁸. Pour une période beaucoup plus tardive, B. Levy fait référence à Alexandre de Humboldt (1769-1859), naturaliste et géographe, pour qui « seule la littérature est capable de retracer le sentiment de nature, tel qu'il se révèle dans les plus anciennes civilisations connues à son époque : les Grecs, les Romains, les Hébreux, les Indiens, les Européens du Moyen Âge, de la Renaissance et jusqu'au 18^e siècle » (Lévy, 2006 : 3). Pour Humboldt, l'influence que porte la nature sur l'homme, sur « son vécu psychique et spirituel » (ibid.) est restituée au mieux dans la littérature qui, de ce fait, représente une source d'imagination scientifique et stimule l'intellect.

Pour autant, il semble que la géographie française, sous l'influence déterminante de Paul Vidal de la Blache (1845-1918) ait choisi une voie commune à l'ensemble des disciplines scientifiques : une approche objective du réel qui institue une distance avec l'approche littéraire subjective. La géographie « classique », qui voit le jour au sein de l'université dans la seconde moitié du 19^e siècle, adopte cette position, se constituant « au départ comme science des relations entre le monde de la nature et celui des sociétés humaines, dans les contextes du darwinisme et de la cartographie thématique des données naturelles et humaines » (Pinchemel, 1995 : 14). Éric Dardel y voit une manifestation de la modernité occidentale :

« Le développement de la science géographique au XIX^e siècle est une des manifestations caractéristiques de l'esprit moderne en Occident. Après le Moyen Âge et son inquiétude métaphysique, au terme de l'Humanisme attentif aux problèmes psychologiques, moraux ou politiques de l'Homme, le Monde occidental s'est tourné vers la Terre, l'Espace et la Matière. Sa volonté de puissance, impatiente de s'installer dans les dimensions du monde extérieur, s'empare de l'univers par la mesure, le calcul et l'analyse. À ce titre, la science géographique fait partie, avec la cosmographie, la géologie, la botanique, la zoologie, l'hydrologie ou l'ethnographie, de cette Géographie universelle, soucieuse de comprendre le monde *géographiquement*, dans son étendue et ses 'régions', comme source de forces et horizon de la vie humaine » (1952, 1990 : 1).

Toutefois, l'écriture géographique, tout en connaissant une progressive codification, ne sera jamais totalement dégagée d'une certaine littérarité. M. Rosemberg observe : « Pour les géographes des premières années du 20^e siècle, la qualité d'un ouvrage savant, en l'occurrence un traité de géographie physique générale, réside aussi dans sa belle écriture » (2012 : 18). Cependant, les géographes demeurent partagés quant au style que le contenu

⁸ Ptolémée (v. 100 - v. 168) illustrerait cette voie du quantitatif alors que pour Strabon (v. 60 av. JC - v. 20 ap. JC), le géographe est aussi un philosophe (Lévy, 2006 : 3).

scientifique de leurs travaux doit adopter. Une écriture « littéraire » est en effet perçue comme un obstacle à l'analyse géographique, le texte scientifique possédant ses propres modes d'expression graphique comme les cartes et schémas perçus comme des appuis objectifs à l'argumentaire.

Mais M. Rosemberg tient à relativiser « le rejet littéraire qui caractériserait la géographie du premier XXe siècle » (2012 : 28) et s'interroge sur les réflexions sensibles de certains géographes qui semblent aller à l'encontre du courant dominant, ou encore sur le caractère mêlé des textes de certains géographes qui produisent des textes scientifiques où voisinent le langage « technique » et des passages empreints de formulations poétiques. M. Rosemberg cite M. Sorre, P. Deffontaines, P. Gourou. Elle écrit :

« Doit-on penser de ces pratiques scripturaires qu'elles sont exceptionnelles, mais dans une discipline marquée alors par des personnalités plus que par des courants, la norme est-elle si prégnante ? Quoi qu'il en soit, ces écrits sont le signe que le langage est une ressource diversement utilisée, qui mérite donc l'attention si l'on veut éviter une lecture surplombante d'un moment de la production géographique. Ou peut-on envisager que dans le champ de la géographie, comme dans l'œuvre de chacun, coexistent des formes d'écriture diverses qui manifestent la tension du géographe entre la connaissance de la terre et la connivence avec le monde ? » (28-29).

Au terme d'une étude fouillée sur les conditions de l'écriture géographique scientifique, M. Rosemberg semble bien penser que « l'écriture scientifique, à moins qu'elle recourt exclusivement au langage formel des mathématiques, est condamnée à l'ambiguïté de ses énoncés et à l'intrusion du style. » De plus, « récuser la présence de l'auteur et son intention de signifier par l'écriture, reviendraient à nier la spécificité des sciences de l'homme » (2012 : 48). Elle évoque une « tentation vers la littérature », « une tension entre littérarité et scientificité », liée à la singularité d'un savoir qui participe de la science et des humanités, qui s'attache au « déchiffrement du monde », ou « au litige permanent entre l'homme et le monde » (ibid). Néanmoins, cette « tentation vers la littérature » a pu et peut s'exprimer de façons diverses.

B/ Recours des géographes à la littérature comme source documentaire

Jusqu'aux années 1970, la littérature était considérée par la plupart des géographes comme un pan de culture générale incontournable mais la plupart d'entre eux ne la mobilisaient pas ou rarement. Michel Chevalier (1993) retrace les principales étapes des rapports entre

géographes et littéraires. Il concentre son attention sur l'œuvre d'imagination « dont le roman est devenu l'élément essentiel » en notant au passage que d'autres genres littéraires comme les relations de voyage « ne sont pas toujours exemptes d'éléments purement personnels, voire d'affabulations », mais le géographe ajoute entre parenthèses : « ce qui n'empêche pas de regretter que les géographes les aient souvent utilisés avec une excessive discrétion ».

M. Chevalier évoque tout d'abord ce qui est désigné comme « géographie littéraire » au 20^e siècle, dans la suite de la « tradition déterministe inaugurée par Taine (1828-1893) » (1993 : 7). Il s'agit de montrer l'influence du milieu, des lieux où ont vécu les écrivains sur leur écriture. Il cite ensuite des géographes comme Auguste Dupouy et André Ferré qui, pour le premier, « recherche dans l'expérience géographique d'un auteur l'explication du contenu géographique de ses écrits » et pour le deuxième, il « se borne à définir le cadre de vie et les déplacements d'un écrivain et les milieux géographiques où se déroulent ses œuvres. » (opus cité : 8) La conclusion du géographe est sans appel : « Avouons-le. S'il existe d'innombrables romans historiques, il n'existe pas (ou peu) de romans géographiques. (...) Bien entendu, il faut mettre à part le cas des romans d'aventure et de voyage. Mais leurs auteurs se soucient en général fort peu de géographie ». Le géographe ajoute cependant dans une note : « L'exception majeure est celle de Jules Verne qui affirmait explicitement que ses romans étaient 'des romans géographiques' dont l'objet était la connaissance du monde » (opus cité, note 26 : 71)

Marc Brosseau, quant à lui, cite l'intérêt du naturaliste et géographe Alexander von Humboldt pour la littérature et la peinture dans son ouvrage *Cosmos* (1845) et celui porté par quelques géographes qui recommandent la lecture de « romans géographiques » ce, dès 1910 pour H.R. Mill mais « ce n'est qu'au milieu des années 1920 que Wright fit état, plus clairement, de la pertinence de telles sources pour la géographie » (1996 : 25).

Il me semble que M. Chevalier et M. Brosseau, tout en adoptant une posture très différente vis-à-vis du rapport entre géographie et littérature, s'accordent pour constater qu'avant les années 1970, la littérature possède surtout, aux yeux des géographes, une « valeur documentaire » (Chevalier, 1993 : 13), constituant « un complément à une géographie régionale » (Brosseau, 1996 : 29). Toutefois, M. Chevalier met le géographe en garde car cette valeur documentaire est toute relative, non seulement parce que l'écrivain n'aurait pas suffisamment de connaissances sur le territoire qu'il décrit (opus cité : 14) mais aussi parce que l'imagination rend le texte peu fiable. Les romans portant sur des périodes anciennes échappent curieusement à cette critique : « On se bornera, pour l'instant, à remarquer qu'il n'y a pas, en principe, de raison pour que la documentation et que les enquêtes rassemblées

par un homme de lettres généralement étranger aux méthodes des sciences humaines soient de qualité supérieure à celles que peut effectuer un ethnologue ou un géographe. Il n'en va autrement que lorsqu'il s'agit d'une œuvre ancienne ayant acquis de ce fait une valeur historique. Dans certains cas enfin, la documentation sur laquelle s'appuie l'écrivain est purement fallacieuse » (Chevalier, 1993 : 15).

M. Brosseau, loin de regretter ce manque de « réalisme », s'interroge sur les attentes du géographe : « On demande alors une adéquation du texte à son référent au détriment des autres aspects du roman. Derrière cette attitude, se profile un certain refus de la fiction à l'intérieur même d'un travail qui porte sur elle. On insiste ainsi sur ce qui peut lui être étranger (présenter objectivement les « faits »). On peut alors se demander pourquoi avoir recours au roman si l'on a accès à des sources plus sûres, sinon même aux lieux dont il est question » (1996 : 31).

M. Brosseau pointe la difficulté pour les géographes de s'extraire d'une attitude « instrumentale » (opus cité : 50) quand M. Rosemberg note que la littérature est souvent mobilisée, bien au-delà des spécialistes de géo-littérature mais qu'elle figure très peu « dans les débats sur les conceptions de la géographie » en France (2012 : 65).

C/ Les « romans-géographes »

Dans son essai marquant *Les romans-géographes* (1996), M. Brosseau dresse le tableau des relations établies par la géographie avec la littérature, faisant remarquer que la géographie est longtemps restée frileuse quant à la mobilisation des sources littéraires. Il identifie les années 1970 comme une étape déterminante :

« Au début des années 1970, la géographie humaniste émergeait, parallèlement à un courant critique d'inspiration marxiste, en réaction contre la « nouvelle » géographie quantitative dominante depuis une dizaine d'années. Cherchant à mettre le sujet – un peu abandonné au profit des banques de données- au centre de leurs travaux, de nombreux géographes se réclamant plus ou moins directement de la phénoménologie allaient promouvoir le recours à la littérature. Celle-ci pouvait servir de source précieuse susceptible de mettre en valeur l'originalité et la personnalité des lieux (*sense of place*) et fournir des exemples éloquentes d'appréciation personnelle des paysages » (1996 : 26-27).

M. Brosseau et M. Rosemberg (2012 : 14-15) à sa suite, évoquent un intérêt plus tardif des géographes français en comparaison de celui porté par leurs homologues « anglo-saxons » :

« La géographie anglo-saxonne a constitué son *credo* autour de la notion de *sense of place*. Cherchant à faire le contrepois des analyses 'spatiales' de la géographie

quantitative, leurs travaux se sont acharnés à mettre en valeur ce qui fait l'originalité des lieux, la charge subjective dont ils sont investis par l'expérience. A une géographie science de l'espace (*space*), on propose une géographie science des lieux (*place*) pour l'homme » (Brosseau, 1996 : 32).

Si le cloisonnement des disciplines en France, leur fonctionnement institutionnel, contribuent à expliquer cette situation, leur posture scientifique positive a aussi éloigné les géographes français de la fiction littéraire. En témoigne le faible écho de l'ouvrage du géographe phénoménologue Eric Dardel, *L'homme et la terre* (1952), ainsi évoqué par M. Brosseau : « L'une des premières manifestations en faveur de la littérature réside sans doute dans le livre de Dardel qui cite abondamment les poètes en ce qu'ils expriment, peut-être mieux que d'autres, ce sentiment de 'géographicité' développé par l'auteur » (1996 : 27).

Si M. Brosseau attribue à la géographie humaniste l'initiative d'un « dialogue » renouvelé entre géographie et littérature, il n'en souligne pas moins une certaine difficulté à sortir d'une « conception instrumentale de la littérature selon laquelle sa pertinence en tant qu'objet serait à rechercher à l'extérieur d'elle-même » (opus cité : 50). La difficulté de ce dialogue entre littérature et géographie est « inhérente à tout exercice de dialogue entre une science sociale et un objet esthétique – qui est circonscrit à l'intérieur du cercle herméneutique mis en lumière par Heidegger » (opus cité : 51). Cela tient à l'altérité de la littérature, laquelle doit être non seulement acceptée par le géographe mais valorisée.

Pour rendre compte des nouvelles modalités du dialogue établi par les géographes avec la littérature à partir des années 1970, il est nécessaire d'évoquer la sensibilité des « nouvelles géographies » aux courants qui traversent les sciences sociales dès la fin des années 1950 et dans les années 1960. Le courant structuraliste et la part belle faite au langage comme paradigme central des sciences humaines et sociales, alors en plein essor (on a parlé de *linguistic turn*) ont favorisé les échanges interdisciplinaires et attiré l'attention des géographes sur les phénomènes linguistiques et discursifs (Mondada, 2013 : 618-619). Intérêt porté au langage, au sujet donc à la subjectivité, c'est ce que préconisait Eric Dardel dans son ouvrage *L'Homme et la terre* de 1952 mais ignoré alors « sauf de quelques-uns » selon les mots de Philippe Pinchemel dans l'avant-propos à l'édition de 1990 qu'il a initiée aux éditions du CTHS. La pensée de E. Dardel deviendra une source d'inspiration chez les géographes « humanistes » français à partir des années 1990. C'est aussi à ce moment qu'une géographie culturelle française renouvelée s'affirme. Selon les termes de J.-M. Besse, l'espace géographique est, pour Dardel, « le monde de l'existence, un monde qui regroupe les dimensions de la connaissance, certes, mais aussi et surtout celles de l'action et de

l'affectivité » 1990 : 139). La géographie est une « inquiétude existentielle » avant d'être connaissance. L'espace matériel n'existe que par la perception et l'existence humaines :

« La forêt est éprouvée 'épaisse', l'Amazone est ressentie 'chaude', avant que ces qualités ne se conceptualisent en notions apprises. Hors de cette référence à un projet ou à une expérience vécue, ces concepts d'ampleur, de hauteur, d'épaisseur ou de chaleur n'ont pas de sens. Anthropomorphisme, dira-t-on ! Mais il faut en prendre son parti : hors d'une présence humaine actuelle ou imaginée, il n'y a plus de géographie même physique, mais une science vaine. L'anthropomorphisme n'est pas une imperfection, mais une exigence inéluctable » (1952, 1990 : 10).

On peut mesurer ici l'écart d'une telle approche à celle, positive, qui requiert une distance du sujet à l'objet qui exclut l'affectivité, la perception, le ressenti de l'approche scientifique. Dans cette approche philosophique de l'existence humaine et de sa « géographicité », l'imagination trouve sa place. Comme le rappelle J.-M. Besse, Dardel considère que les êtres humains sont à la fois et « irrémédiablement » inscrits dans les dimensions temporelles (historicité) et géographiques (géographicité) (1990 : 148-149), en proposant cette notion tout de *géographicité* au début de son ouvrage : « Une relation concrète se noue entre l'homme et la Terre, une géographicité comme mode de son existence et de son destin » (1952, 1990 : 2). C'est ce qui relie la géographie ainsi conçue à l'œuvre d'imagination, le roman, où le sujet occupe une place centrale, car nous abordons le monde à travers notre propre « éclairage » :

« Temporalisation de notre environnement terrestre, spatialisation de notre finitude, la géographie s'adresse, au-delà du savoir et de l'intelligence, à l'homme lui-même comme personne et sujet. Un élément dont le sujet n'est pas maître intervient, le plus souvent à son insu, dans son expérience géographique : l'*éclairage*, ainsi que le note Merleau-Ponty, 'n'est pas du côté de l'objet', il est 'ce qui nous fait voir l'objet', ce au milieu de quoi nous sommes et qui nous échappe d'ordinaire, et se pose sur le paysage. Le même lieu terrestre change ainsi de valeur selon la saison ou l'heure » (opus cité : 54).

C'est là tout l'enjeu de la géographie humaniste : replacer au centre des perspectives de la géographie, l'individu dans sa totalité. Si le message de Eric Dardel a été entendu d'abord outre-Atlantique par Entrikin (*Contemporary Humanism in Geography*, 1976) ou Yi Fu Tuan (*Space and Place : The Perspective of Experience*, 1977), il inspirera nombre de géographes en France à travers les tentatives menées autour de l'espace vécu, par exemple Frémont dans son quasi manuel (1976) qui fait le point précoce d'un courant émergent que les géographes en place ne saisissent pas toujours (voir le commentaire de Fénelon, 1977 qui tente d'en faire une manière de conduire l'expérience du « terrain »).

Cette réintroduction de la subjectivité a contribué à renouveler l'intérêt des géographes pour le roman :

« Soucieux de voir comment l'homme intériorise ou se représente son expérience de l'espace, les géographes humanistes privilégient le roman dans la mesure où il leur semble fournir l'occasion idéale d'une rencontre entre le monde objectif et la subjectivité humaine » (Brosseau, 1996 : 33).

En passant en revue les travaux menés sur la littérarité, M. Brosseau montre que le caractère littéraire d'un texte « est susceptible de générer des réflexions nouvelles sur la pensée de l'espace et du lieu en même temps qu'[il] donne à repenser notre rapport à l'écriture et aux ressources du langage pour en rendre compte » (1996 : 55). Par ailleurs, il tente de montrer que plutôt qu'opposer discours scientifique et discours littéraire, par leur langage, leurs signes et leurs signifiants, il est possible de les faire dialoguer.

Si le dialogue du géographe avec l'œuvre littéraire peut s'opérer à condition d'accepter l'altérité liée justement à sa littérarité (Brosseau, 1996), l'on pourrait évoquer le dialogue mené entre géographes et littéraires ou tenants de la critique littéraire. En effet, les chercheurs des disciplines littéraires sont de plus en plus nombreux à s'intéresser à la dimension spatiale des romans. Depuis quelques décennies, les études littéraires se sont, elles aussi, emparées de l'idée de « tournant spatial », notion évoquée par le géographe Edward Soja dès la fin des années 1980 et popularisée en France à la fin des années 1990 par Marcel Gauchet, en géographie, par J. Lévy. Yann Calbérac en expose la portée :

« En effet, ce terme de *tournant spatial* sert à qualifier d'une part l'attention nouvelle portée par les SHS en général aux conditions spatiales des processus culturels, sociaux et historiques dans le double contexte de la mondialisation comme échelle (Caillé, Dufoix, 2013) et de l'essor des technologies du numérique comme son outil, et indique d'autre part un saut qualitatif de la recherche. L'espace est alors considéré comme le critère d'un changement de paradigme, signe à la fois des limites de l'historicisme hérité du XIXe et de la prise en charge de la postmodernité (Anderson, 2010 ; Staszak et Dargnell, 2006). (...) Le temps n'est dès lors plus la seule catégorie explicative, et l'espace est désormais convoqué pour penser, à toutes les échelles, les lignes de contact et de fracture du monde contemporain » (Calbérac et Ludot-Vlassak, 2018 : Introduction).

En France, la géocritique et la géopoétique témoignent de l'intérêt des études littéraires pour la spatialité mais l'on pourra aussi mesurer l'écart entre les méthodes ou attentes des littéraires et des géographes.

La géocritique, portée par Bertrand Westphal (2000, 2007), consiste à étudier les représentations littéraires des lieux ainsi que les images et les significations qu'elles produisent. Elle cherche à « réhabiliter la référence et à réévaluer le rôle de l'espace en littérature (Collot, 2014 : 88). Les représentations des lieux dans les œuvres sont en effet ensuite confrontées à la réalité géographique. Ainsi, le récit littéraire renverrait à une

« expérience du réel », elle le « re-décirait » et participerait même à la construction du lieu. De ce fait, l'étude géocritique est limitée à « la représentation médiée d'un référent spatial (réalème) et/ou géographique » (Westphal, 2000 : 7) ; les espaces imaginaires n'y ont pas leur place. Pour M. Rosemberg, « entre une géocritique qui cherche à saisir l'essence d'un lieu par les multiples textes qui construisent son identité imaginaire et une géographie qui cherche dans la littérature l'expression d'une spatialité et d'une pensée sur l'espace, la différence de visée (la divergence,) est grande » (2016 : 87). En dépit de ces divergences, la géographe reconnaît « une perspective séduisante ouverte par l'auteur : la littérature traduirait la dimension imaginaire intrinsèque à un lieu et le transformerait en retour » (ibid.).

La géopoétique, quant à elle, fait de la poésie une condition essentielle de l'habiter humain. Introduite dans les années 1960 par le poète Michel Deguy, la géopoétique est popularisée à la fin de la décennie suivante par le poète Kenneth White. Ce courant met l'accent sur le lien entre le rapport au monde et la création poétique ; une telle approche nécessite « d'être aussi attentif[f] à la forme des textes qu'à leur contenu géographique » (Collot, 2014 : 128). Il s'agit non seulement d'une écriture de l'espace mais aussi d'une écriture dans l'espace. L'espace est autant un signifiant qu'un signifié : « l'espace que déploie un écrivain dans une œuvre littéraire, a, comme le signe linguistique, trois dimensions : il renvoie à un référent dont il propose une image, qu'il revêt d'une forme pour lui donner un sens » (opus cité : 129).

Les études littéraires donnent accès à d'autres façons de penser l'espace, ouvrant parfois de nouvelles pistes de questionnement, mais comme le souligne M. Rosemberg (2016), l'objet de la critique littéraire reste avant tout l'œuvre elle-même. D'autre part, quand le littéraire y décèle une représentation de l'espace, le géographe recherche dans l'œuvre fictionnelle un savoir sur la spatialité. Mais la nature du rapport du géographe à l'espace romanesque n'est pas définie pour autant et je me trouverai, tout au long du travail de thèse, sans cesse confrontée aux mêmes questions que celles posées par M. Rosemberg :

« Que représente en effet la spatialité textuelle, se rapporte-t-elle à une expérience authentique ou bien est-elle seulement vraisemblable, ou bien encore imaginaire ? En outre, quel savoir attendre de l'expérience singulière d'un narrateur/d'un personnage de roman ? La réponse à ces objections est de deux ordres : la fiction puise dans le monde empirique que partagent l'écrivain et le lecteur, l'expérience fictionnelle est une construction » (opus cité : 90).

À cela, deux réponses : « considérer le texte littéraire pour ce qu'il dit, non seulement pour ce qu'il représente » (opus cité : 91) et quant à la subjectivité des personnages qui rendrait impossible une montée en généralité attendue dans le discours scientifique, la littérature

présente des expériences possibles et contrairement à la science qui catégorise et tend à fournir une présentation analytique des situations, la littérature multiplie les points de vue. La fiction romanesque ne dit pas ce qu'est la spatialité, elle la montre en action :

« Là où les savoirs spécialisés analysent un plan de la réalité selon des points de vue séparés, la littérature multiplie les points de vue, parfois difficilement conciliables, là où la science recourt à des concepts, la littérature montre une pensée ou une conception incorporée dans les gestes et les regards des personnages. Elle rend donc visible/sensible la spatialité, ce qui est une façon d'en donner une intelligibilité » (opus cité : 159).

Au fond, nous sommes arrivés au questionnement essentiel qui s'attache à ce que la littérature peut apporter aux géographes : dans quelle mesure le roman peut-il être un « sujet pour le géographe ? » (Brousseau, 1996 : 55). Si l'on suit le géographe, il faut d'abord assumer « la spécificité du mode d'expression romanesque » et adopter une relation sur une base dialogique : la tension entre les contenus, objectifs et formes du texte scientifique et ceux de la fiction ne sont pas à neutraliser mais c'est là que se trouvera tout le bénéfice de ce dialogue. Et M. Brousseau de relater « la résistance du roman à se laisser assimiler par la méthode, à se laisser transformer en objet » et la nécessité de le considérer comme un sujet (opus cité : 60).

Au terme de son ouvrage, M. Brousseau expose la richesse du dialogue mené par le géographe avec la littérature:

« L'étude de l'espace romanesque attire l'attention du géographe sur certains aspects négligés de l'espace et des lieux. En ce sens, il peut représenter un sujet pour la géographie qui interroge le monde autrement, avec une logique et des moyens différents. Dans cette interrogation, le géographe représente à son tour un partenaire de qualité pour le roman. Car le point de vue géographique permet aussi de mettre en valeur des aspects négligés de ses rapports multiples à l'espace » (1996 : 224).

Par ailleurs, j'ai été particulièrement sensible aux propos conclusifs de M. Brousseau qui suggère que cette démarche témoignant « d'une rencontre avec une autre manière de penser » peut contribuer à mieux comprendre « d'autres systèmes de valeurs ou de représentations, les autres manières de concevoir les rapports entre les hommes et les espaces qu'ils habitent ». Si l'on considère que la littérature, comme toute production de la société, porte ces valeurs et conceptions, alors l'enjeu est double dans ce travail : reconnaître la valeur cognitive des œuvres du corpus pour mieux comprendre les spatialités féminines indiennes (Rosemberg, 2012 : 101 ; Vencatesan et Rao, 2021) et déceler des régimes de spatialité féminins qui dépassent le contexte indien.

Quant à la forme romanesque dont Bakhtine assure qu'elle constitue « une unité indivisible » avec le contenu (Brosseau, 1996 : 73), et dont Brosseau dit en citant Kundera que c'est la « forme qui cherche », je ne puis exprimer ici qu'une grande frustration. En effet, je n'ai pu mener une analyse fine des ressources du langage comme Lionel Dupuy (2019) l'a fait. Les formes langagières, la structuration du récit, le caractère fictionnel, tout est à prendre au sérieux, comme le dit M. Brosseau dans son ouvrage *Des romans-géographes* (1996).

Laurent Matthey confirme l'intérêt des spécificités de l'espace romanesque pour penser la spatialité. D'une part, le roman est « le domaine phénoménologique par excellence » :

« Alors que le récit véridique a toujours l'appui, la ressource d'une évidence extérieure, le roman doit suffire à susciter ce dont il nous entretient. C'est pourquoi il est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître » (Butor, 2000, *Essais sur le roman* : 9, cité par Matthey, 2008 : 404).

D'autre part, la narration romanesque constitue un espace régi par un « symbolisme externe » et un « symbolisme interne » :

« Le roman, dans sa structure macrologique, réfléchit à la manière dont la réalité nous apparaît (symbolisme externe). Cette réflexion se retraduit dans l'organisation interne, dans sa structure micrologique, dans l'agencement de ses parties, dans la construction de ses syntagmes, etc. (symbolisme interne). Or travailler le texte littéraire tant à niveau externe qu'interne, c'est construire une spatialité puisqu'il s'y agit d'organiser (...) la façon dont les lieux vont se « commander », 'se représenter les uns à l'intérieur des autres' ([Butor, 2000 : 12]) » (opus cité : 404).

Il s'agit, pour L. Matthey, d'une voie supplémentaire pour explorer le rapport géographie-littérature, en partant de l'hypothèse que le texte littéraire possède des caractéristiques formelles spécifiques dont l'analyse des variations « restitue le texte comme matériau au premier degré d'enquête géographique, notamment parce qu'elle permet d'établir une archéologie de la manière dont l'extériorité (la nature, le paysage) apparaît (c'est-à-dire se construit) à une conscience humaine qui est toujours un produit historique au sens où elle a été socialisée dans une époque donnée » (opus cité : 403).

Dans cette conception de la fiction, L. Matthey met en évidence le dialogue qui s'instaure entre l'écrivain et son lecteur, où s'échangent « des moyens d'un usage du monde » (ibid.) :

« Ainsi, la structuration du texte construit des parcours et dans le même temps que l'auteur cherche une manière d'écrire la façon dont la réalité nous apparaît, qu'il élabore sa forme, qu'il intervient sur un espace qui est celui du roman, il crée une spatialité réelle. Il apparaît ainsi que les rapports de l'espace référentiel et l'espace diégétique ne relèvent pas seulement de la sémantisation. Il n'y a pas d'abord un

espace objectif perçu et vécu puis représenté et symbolisé dans le roman, mais une co-conception des espaces référentiels et diégétiques. L'écriture tente de traduire une nouvelle spatialité et simultanément, fonde cette spatialité comme seule possible. Par ailleurs, ces rapports s'expriment de manière formelle, dans la construction du récit, les plis de l'écrit, les absences et les silences de la narration » (opus cité : 405).

Il n'est pas aisé, cependant, d'accorder toute son importance à la textualité, à la structure du discours, rappelant les propos du géographe R. Lafaille :

« Travaillant sur l'un des 'fondateurs' de la poésie moderne, Rimbaud, [R. Lafaille] expose les avatars de toute tentative de lecture référentielle en raison d'un processus de décentrement et de dislocation du signe à l'œuvre dans ses poèmes. Ainsi, dénonce-t-il les préjugés des géographes pour qui les fonctions du langage seraient souvent limitées 'au seul profit de la référence et de la communication'. C'est donc notre rapport usuel au texte qui se trouve sévèrement remis en question. Aussi, a-t-il raison d'insister sur le fait que ce n'est pas une nouvelle expérience des lieux ou de la ville qu'offre le poète : 'le texte du poète n'offre qu'une nouvelle manière de lire et d'écrire, et c'est déjà beaucoup'⁹ » (opus cité : 53).

Enfin, je ferai référence à un numéro de la revue *Savoir en Prismes* (08/2018) pour lequel Yann Calbérac, géographe, et Ronan Ludot-Vlasak, spécialiste de littérature américaine ont formulé l'appel à contributions comme suit :

« L'hypothèse principale proposée aux auteur·e·s était de mobiliser l'espace pour rendre compte du fonctionnement même du médium textuel, et notamment de questionner un régime poïétique qui s'inscrirait dans les liens entre spatialité et textualité : l'espace devient ainsi une catégorie d'analyse à part entière pour explorer le fonctionnement du texte et plus généralement des pratiques discursives, sous un angle épistémologique (comment l'espace peut-il devenir une catégorie d'analyse et que fait cette nouvelle catégorie à l'étude des textes ?), théorique (comment peut-on spatialiser la lecture et l'analyse des textes littéraires ?) mais aussi méthodologique (quels transferts interdisciplinaires sont suscités par cette nouvelle approche ?) ».

De nombreux·es auteur·e·s ont répondu à cet appel, preuve de l'intérêt pour ce lien spatialité/textualité.

D'autres lectures ont été faites, dont il n'est pas possible de rendre compte, portant sur « la façon dont des œuvres nourrissent la réflexion, l'impulsent parfois, leur portée géographique et sa spécificité, en bref, ce qui peut légitimer qu'on fasse de la géographie avec la littérature » (Rosemberg, 2012 : 157). Quel terme utiliser pour cette géographie qui travaille sur les expériences spatiales fictionnelles ? Il est question de géographie littéraire (Brousseau, Dupuy) ou de géolittérature (Rosemberg), très éloignées de la « géographie des lettres ». La géographie littéraire renvoie à une pratique ancienne mais à laquelle la recherche actuelle ne

⁹ Lafaille, R. (1988), *op. cit.*, p. 127. Précisé par L. Matthey.

correspond plus. L'expression de géolittérature est plus récente¹⁰. Certains géographes sont hostiles à définir un type de géographie en fonction de l'objet d'étude, d'autres tiennent à le faire pour singulariser une approche ou un courant.

Quant à l'approche des œuvres romanesques par les géographes, elle prend selon M. Rosemberg (2012 : 62) deux principales formes : une approche orientée vers un objet géographique (ville, montagne, frontière...) ; une approche orientée vers une œuvre ou un écrivain. Elle relève chez les géographes qui privilégient la deuxième approche, que parfois l'œuvre prend le pas sur la géographie et que la valeur heuristique de la littérature semble secondaire. Mais M. Rosemberg se hâte de relativiser ses remarques, notant que dans tous les cas, les géographes en passent par des textes fictionnels pour penser l'espace et rechercher des pistes stimulantes.

II – Précisions méthodologiques

Ces considérations sur le rapport de la géographie à la littérature permettent de préciser en l'explicitant le cadre présenté en introduction générale. M. Rosemberg note que si la littérature est de plus en plus invitée dans les textes géographiques, y compris par des géographes qui n'appartiennent pas au courant de la géographie culturelle et humaniste, plus rares sont les thèses dont le terrain est la littérature. C'est, de son point de vue, une « rupture avec le métier » car la géographie est alors « détachée de l'observation » (2012 : 66). Il n'est peut-être pas fortuit que cet aspect ne me soit pas apparu comme inconfortable car je suis issue d'une discipline, l'histoire, dont les sources sont le plus souvent détachées de l'observation directe. D'un autre côté, j'ai éprouvé le besoin de me rendre en Inde pour des séjours assez longs et sans doute mon expérience indienne, les observations que j'ai pu y faire, même hors d'un cadre scientifique explicite et normé, s'immiscent dans ce travail.

La première phase de la recherche a été le choix d'un corpus fictionnel qui se comprend mieux à cette étape.

A/ Élaboration du corpus

Dans la perspective choisie de croiser l'espace, la littérature et le genre, il me fallait constituer un corpus d'œuvres contemporaines issues de la littérature indienne. Plusieurs questions se

¹⁰ Elle apparaît dans un article de B. Lévy publié en 2006, « Géographie et littérature. Une synthèse historique », *Le Globe*.

posaient alors sur les critères présidant au choix des romans. Fallait-il opter pour une unité temporelle et thématique ? Quelle période choisir ? Étudier l'œuvre d'un-e écrivain-e ou de plusieurs ? En quelle langue ces romans devaient être écrits/traduits ?

Par « contemporain », je désignerai notre 21^e siècle car je souhaitais y trouver les échos de la société indienne d'aujourd'hui. J'ai travaillé sur des fictions récentes pour être en phase avec le courant romanesque indien actuel, le roman étant un produit culturel de la société.

Je souhaitais que les œuvres parlent des femmes mais devaient-elles nécessairement être écrites par des femmes ? Absolument pas. Pourtant, le corpus principal ne compte finalement aucun auteur masculin... La raison est que j'ai fait le choix de d'étudier les fictions de plusieurs romancières publiées par la même maison d'édition indienne, *Zubaan*.

C'est lors d'une conférence sur la littérature indienne tenue à Paris en septembre 2014 que j'ai pris connaissance de l'existence de *Zubaan*, installée à New Delhi. Créée en 2001, cette maison d'édition, s'est spécialisée dans la publication d'ouvrages académiques féministes et activistes LGBTQ+ et de fictions écrites par des femmes d'Asie du sud. *Zubaan* est l'une des premières maisons d'édition féministes indiennes (cf. chapitre 2 infra), nationalement renommée et au-delà.

La ligne éditoriale de *Zubaan* et sa réputation scientifique m'ont convaincue de puiser mon corpus dans son catalogue. Après avoir consulté ce catalogue en ligne, j'ai écarté la science-fiction, encore peu présente en Inde, d'ailleurs le catalogue ne comptait qu'une référence de ce genre littéraire. La majorité des fictions publiées prennent souvent l'allure de récits ancrés dans la réalité sociale quotidienne. Mon choix s'est porté sur six romans et trois recueils de nouvelles présentés en détail ci-après (cf. chapitre 3 infra). Dans les recueils, j'ai opéré une sélection et retenu douze nouvelles.

Les écrivaines publiées par *Zubaan* sont originaires de diverses régions de l'Inde, ce qui présente l'avantage de ne pas restreindre le corpus à une seule aire linguistique¹¹. C'est sans doute l'intérêt porté à la diversité linguistique en Inde qui m'a conduite à constituer un corpus abondant. Les auteures ne s'expriment pas toutes dans la même langue, *Zubaan* rendant les textes accessibles à un large lectorat par la traduction en anglais. Certains sont initialement écrits dans cette langue, largement dominante dans l'enseignement supérieur en Inde, les autres sont traduits depuis des langues indiennes¹².

¹¹ Par ailleurs, *Zubaan* ne publie pas l'ensemble des livres d'une auteure mais tient à diffuser un titre par auteure (exception faite d'une écrivaine du nord-est de l'Inde, cf. chapitre 3 infra).

¹² On dénombre 22 langues officielles en Inde mais encore davantage de langues parlées.

J'ai donc travaillé sur les traductions anglaises puisque je ne lis pas de langue régionale¹³ mais c'est le lot de nombreuses Indiennes et Indiens qui, même si elles et ils parlent parfois plusieurs langues, ne savent pas forcément les lire toutes. Le travail de traduction a tenté de conserver certains mots et expressions locales, notamment pour les plats cuisinés spécifiques aux régions et les désignations des liens familiaux qui informent sur les liens et les hiérarchies.

B/ Un corpus fictionnel militant

Le géographe est d'abord un lecteur lorsqu'il approche la littérature : « l'attraction qu'exerce la littérature est d'abord une rencontre avec des œuvres qui *parlent* au géographe, parce qu'il y reconnaît la présence d'une forme de connaissance ou de pensée géographiques » (Rosemberg, 2012 : 157).

Saisir les spatialités féminines, la manière dont les femmes habitent les lieux aux différents âges de la vie, c'est ce qui a guidé ma lecture tout d'abord puis l'analyse de ce corpus où j'ai trouvé dans la pluralité des personnages donc des points de vue, des éléments informant sur ce qu'on pourrait appeler des géographies féminines.

Si, comme je l'ai annoncé précédemment, mon « terrain » est constitué d'un corpus littéraire, c'est que je souscris totalement à la remise en cause du terrain comme « instance de savoir », comme garantie d'objectivité. D'ailleurs, face à une approche du terrain longtemps restée « méthodologique » chez les géographes français, les épistémologies féministes, d'abord anglophones, ont largement contribué à bousculer le schéma classique. Un corpus fictionnel n'entre *de facto* ni dans une « pratique empirique de collecte de données », ni dans une dimension exclusivement cognitive (Volvey, Calbérac et Houssay-Holzschuch, 2012 : 441-461). Choisir un corpus littéraire, c'est donc reconnaître leur valeur à la subjectivité, à l'émotion, à l'esthétique pour chercher dans les fictions « l'expression d'une spatialité et une pensée sur l'espace » (Rosemberg, 2012 : 9).

D'entrée de jeu, la collecte des fictions dans le catalogue de *Zubaan* qui « publie des ouvrages sur, pour, par et à propos des femmes d'Asie du sud » (<https://zubaanbooks.com>) peut susciter des critiques. Cependant, les postures de neutralité et de distanciation ont pu être assimilées, du côté de la géographie masculiniste à un sujet-cherchant qui « fait le choix de taire son identité » et « du côté de la géographie féministe, [à un] travail de positionalité et choix de

¹³ Dans la thèse, j'ai effectué les traductions en français du corpus et des textes scientifiques depuis l'anglais. Lorsque ce n'est pas le cas, c'est précisé.

dire son identité » (Volvey, Calbérac et Houssay-Holzschuch, opus cité : 449) pour conclure, comme le suggère Julia Verne (2012 : 561-582), par : « Le terrain, c'est moi ? ». Pour compléter le panorama de ce « terrain littéraire », je dois rappeler, comme je l'ai fait dans l'introduction générale, que j'ai séjourné en Inde avant d'avoir décidé de commencer une thèse et après. L'on pourrait donc poser la question de l'existence d'un terrain empirique. Il est vrai que j'appréhende le thème des espaces féminins en Inde et dans la littérature contemporaine indienne. C'est comme si j'avais eu besoin de côtoyer cette société, d'en saisir les ambiances et d'en expérimenter les lieux pour mieux les retrouver dans les fictions. La question reste posée, sans réponse véritable, concernant la part d'interaction entre mon expérience vécue en Inde et celle de mes lectures. Je n'ai pas réalisé d'enquêtes auprès des femmes, j'ai observé les situations, appris les codes et posé des questions à mon entourage (étudiants de JNU, amis et amies, familles d'accueil). Ces expériences m'ont certainement influencée dans ma réception des textes.

Une fois le choix opéré de puiser dans le catalogue de *Zubaan*, il me fallait tout de même sélectionner les ouvrages. La politique éditoriale a en partie guidé ce choix. En effet, il était exclu de travailler sur plusieurs fictions d'une écrivaine puisque la maison d'édition n'en publie qu'une par auteur, sauf exception. En outre, comme *Zubaan* a pour principe d'éditer des auteures de différentes régions, c'est la pluralité des écritures féminines issue de la diversité « régionale » qui s'est presque imposée à moi.

Dans ce contexte, l'une des difficultés rencontrées était la tentation d'une recherche systématique des références aux lieux, à l'espace. Il me fallait éviter le catalogage maladroit d'abord ; parce que cette recherche occultait l'action des personnages et leurs rapports aux lieux ensuite. Ensuite, l'exercice demandait d'être capable de prendre suffisamment de recul pour avoir une vue d'ensemble des mouvements et des articulations des personnages dans un espace donné. Les romans n'expliquent pas ce qu'est la spatialité, ce ne sont pas des textes scientifiques, mais ils la mettent en action. Dans ce corpus, l'espace se révèle à travers les mouvements des personnages, les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres et avec les lieux. Et si, dans certains romans, certains lieux sont donnés très clairement, ils sont plus que simplement « l'endroit où se déroule le récit », ils sont eux-mêmes des personnages dans ma lecture orientée comme par « l'effet-personnage » décrit par Vincent Jouve (1992).

La littérature est le lieu des métaphores et de l'affect, c'est un terrain particulier pour l'analyse en sciences sociales. Plusieurs lectures ont ainsi été nécessaires pour avoir une idée des interactions entre lieux et personnages, et de leurs implications, pour lire à travers les

métaphores et combiner les points saillants et les disparités d'un roman à l'autre. J'ai donc procédé à des résumés détaillés de chaque œuvre, prêtant attention aux personnages, à leur caractère, relevant les lieux fréquentés par eux, avec qui, à quel moment et dans quelles circonstances (NB : j'emploie le mot « personnage », un terme masculin, bien que la plupart des protagonistes dont il est question dans les romans soient féminins).

Le travail d'analyse est parti des personnages, car ce sont leurs vies, leur histoire qui sont au cœur de la narration. J'ai les ai donc suivi.e.s dans leurs déplacements tout au long des récits. J'ai ainsi pu opérer à des regroupements de personnages présentant sensiblement les mêmes caractéristiques, de contextes familiaux et sociaux similaires, et de lieux résonnant d'un roman à l'autre.

Les espaces domestiques sont prédominants dans les romans et constituent l'essentiel des lieux occupés par les femmes. L'ouvrage dirigé par B. Collignon et J.-F. Staszak, *Espaces domestiques : construire, habiter, représenter* (2003) m'a permis de mieux appréhender les relations qu'entretiennent les héroïnes avec ce type d'espaces.

La difficulté, en faisant appel à de la fiction, est de ne pas entrer dans les romans avec des idées préconçues qui guideraient la lecture, et nieraient de ce fait les spécificités de l'expérience littéraire : les mondes possibles qu'elle contient, l'affect qu'elle appelle en chaque lecteur. Je souhaitais laisser une marge de manœuvre aux romans eux-mêmes, qu'ils me révèlent des éléments auxquels je n'aurais pas songé. Laisser d'abord s'exprimer les œuvres avant toute tentative d'analyse est un exercice ardu ; les sciences sociales sont en effet plus habituées à faire l'inverse. Cela amène à penser d'autres outils de réflexion que les enquêtes directes de terrain et la collecte de données « traditionnelles ». Ces outils relèvent souvent bien plus du ressenti, d'une sensibilité en tant que lectrice et géographe. Il s'agit d'un travail important d'interprétation, en gardant en perspective le rapport au lieu.

Après lectures des œuvres et premières analyses, une problématique s'est profilée sur les spatialités féminines telles qu'elles se présentent dans le corpus. Lieux vécus, perçus, imaginés par les personnages, en quoi ces spatialités expriment-elles la construction et la manifestation des identités féminines ?

Pour tenter de répondre à cette question, sept chapitres suivent celui-ci. Ils mettent en lumière les différentes facettes des identités féminines indiennes et leur interdépendance aux lieux. J'ai essayé de rendre compte au mieux de la pluralité des identités féminines présentes (sans être exhaustive) dans les fictions en aménageant un plan leur permettant de s'y exprimer.

CHAPITRE 2

LITTÉRATURE, ÉDITION ET MOUVEMENTS FÉMINISTES LES ÉDITIONS *ZUBAAN*

« Do women read? »

C'est ainsi qu'a réagi le directeur éditorial au projet que lui soumettait dans les années 1970 Urvashi Butalia, alors employée dans la branche indienne de l'Oxford University Press (OUP). Future co-fondatrice des maisons d'édition *Kali for Women* (1984) et *Zubaan* (2004), elle proposait à l'époque à l'OUP de créer une collection dont les auteures et les thèmes principaux seraient les femmes. Dans les années 1970, alors qu'une « seconde vague » féministe¹⁴ balayait le monde, l'Inde y compris, le monde de l'édition demeurait principalement masculin.

Or, les femmes lisent. En Inde aussi. En réalité, depuis l'époque des premiers balbutiements des maisons d'édition, la part de femmes dans le lectorat indien n'a cessé de croître. Des textes religieux aux revues, en passant par la poésie, les Indiennes issues des hautes classes sociales (les premières à accéder à l'éducation) lisent beaucoup, organisant même des cercles de lecture. Mais c'est le roman, genre apparu en Inde au 19^e siècle, qui a transformé le paysage littéraire du pays, alors surtout porté par le théâtre, la poésie et les traditions orales. Le roman va bien plus loin, il s'introduit dans l'intimité de chacune et de chacun.

L'écriture romanesque ne cessera d'évoluer, s'inspirant des événements sociaux et des luttes. Parmi ces luttes, il y a celles des femmes. Les mouvements féministes qui émergent dans les années 1970 encouragent de plus en plus de femmes à prendre la plume. L'écriture devient un lieu de combat et une tribune pour en parler. *Zubaan* et *Kali for Women* en premier lieu s'inscrivent dans ce mouvement et publient des romans militants, écrits par des femmes mais destinés à toutes et tous.

I – Émergence et succès du genre romanesque en Inde

La littérature indienne (prose, poésie, théâtre) compte parmi les plus anciennes du monde et constitue une masse considérable de textes. Mais les spécialistes de la littérature indienne conviennent de distinguer une écriture dite « traditionnelle » composée de poèmes, d'épopées, de traités et une « littérature indienne moderne » liée à la présence et l'influence européennes. La discontinuité présumée entre ces deux types de littérature n'est cependant pas si radicale, nous le verrons. Mais assurément, l'invention du roman en Inde, élément central de cette « nouvelle » écriture, a à voir avec la colonisation (Castaing, Guilhamon, Zecchini, 2009) et ses caractéristiques et spécificités ont suscité de nombreux débats. Pour C. Le Blanc,

¹⁴ Une première vague avait « déferlé » entre 1850 et 1945, avec des enjeux civiques dont le droit de vote par exemple (Rochefort, 2018).

« l'histoire du genre romanesque en Inde est un phénomène complexe, lié à la colonisation britannique, qui fait l'objet d'investissements idéologiques passionnés » (2006 : 6).

A/ Edition et stratégie colonialiste

Il est difficile de parler d'un « corpus indien » pré-colonial mais l'abondance de textes aux statuts divers a impressionné les orientalistes britanniques et européens. En prenant le parti de diffuser ces textes en Grande-Bretagne et en les traduisant en anglais depuis le sanskrit, les pouvoirs coloniaux ont opéré un choix dans ce « corpus ». Et si l'on rapproche cette démarche de la diffusion des textes européens en Inde, cette fois traduits dans les langues locales, l'on peut évoquer une stratégie colonialiste.

La littérature indienne « avant le roman »

Si l'historiographie du roman en Inde est sujette à débats et polémiques dont je préciserai un peu plus loin les grandes lignes, celle de la littérature indienne « traditionnelle » a été, elle aussi, considérablement renouvelée. Longtemps considérée comme unitaire et centrée principalement sur les productions en sanskrit, cette littérature écrite était caractérisée par un style narratif utilisant la technique des récits enchâssés et censée reprendre les modalités de l'oralité. Les épopées indiennes les plus célèbres, le *Mahabharata* et le *Ramayana* (le premier compte 48 000 vers en sept chapitres, le second 81 936 strophes réparties en 18 livres)¹⁵, témoignent de la complexité narrative de l'Inde que les orientalistes des 18^e et 19^e siècles ont tenté de traduire, de comprendre et parfois pour ce faire, de simplifier. En traduisant et en étudiant la littérature indienne, en établissant canons et hiérarchies, ils ont figé le paysage littéraire indien. La diffusion de ces textes en Grande-Bretagne a alors pour objectif « de familiariser le public anglais à la présence indienne dans l'espace littéraire métropolitain, ce qui permet ensuite d'en justifier l'appropriation et l'intégration » (Gallien, 2015 : 411-412)¹⁶. La perception des littératures indiennes par les Européens et les Indiens eux-mêmes résulte en grande partie d'une re-construction européenne et orientaliste. Celle-ci institue les textes en

¹⁵ Ces deux longues épopées indiennes se présentent sous la forme de poèmes en sanskrit. L'anthropologue indianiste Madeleine Biardeau souligne la grande difficulté de dater ces deux textes et s'interroge aussi sur la présumée antériorité du premier par rapport au second. Pour résumer, le *Mahabharata* retrace le conflit qui oppose deux segments de la famille royale des Bharata : les Pandava et les Kaurava. Le *Ramayana* conte l'histoire de Rama et son écriture est attribuée à Valmiki. M. Biardeau écrit que le *Mahabharata* « est né autour de la période chrétienne » mais surtout qu'« il n'a cessé d'être présent à la conscience hindoue sous des modes et à des niveaux bien différents : inspirateur de pièces de théâtre, de poèmes dont la virtuosité formelle est étourdissante, mais aussi de théâtre de rue et de rituels dits populaires » (1985 :19).

¹⁶ Étudiant le sanskrit, William Jones (1746-1794) établit que cette langue est à l'origine des langues européennes, ce qui inscrit la littérature indienne en sanskrit dans le patrimoine européen.

sanskrit au rang de « seule » littérature de l'Inde. Les productions en langues régionales, quant à elles, sont jugées pauvres, vulgaires, et surtout éloignées du projet orientaliste et colonial des Britanniques, si bien que le corpus littéraire indien qui circule en Europe au 19^e siècle constitue seulement une partie de celui qui existe en Inde. Comme le rappelle A. Chaudhuri :

« Bien sûr, l'une des raisons les plus communes invoquées pour expliquer l'inaccessibilité des littératures indiennes est que l'Inde possède un nombre alarmant, infiniment varié et déroutant de langues ; c'est dans cette Tour de Babel que l'anglais est arrivé et a établi un semblant de cohérence et d'unité. L'anglais en vient ainsi à être identifié à la modernité, et les langues vernaculaires pullulantes et incontrôlables à l'état 'naturel' des choses en Inde » (2002 : XX)¹⁷.

Sisir Kumar Das (poète, dramaturge, traducteur et comparatiste en littératures indiennes) a souligné dans ses travaux les points de contact et les échanges entre les différentes littératures indiennes. Il relève toutefois qu'il est possible de parler de cette littérature comme un tout qui, au-delà des singularités « ethniques, religieuses et linguistiques », présenterait une certaine unité, laquelle serait perçue « de l'intérieur » :

« Mais il existe une perception tout aussi importante de la littérature indienne, une perception qui émerge de l'intérieur, qui reconnaît la relation entre les différentes littératures, chacune possédant son caractère et son tempérament particuliers, et identifie certaines caractéristiques dépassant les frontières ethniques, religieuses et linguistiques. Cette perception d'unité n'est pas construite uniquement en réponse à un ordre colonial et ne constitue pas non plus un simple sous-produit du mouvement nationaliste. Elle ne fait pas partie de l'idéologie politique pernicieuse qui cherche à identifier l'une des traditions indiennes comme nationales et classifie les autres comme 'régionales'. Cette perception est aussi ancienne que la civilisation indienne. Un sentiment d'unité du peuple indien, et donc de la culture indienne, issu d'un large éventail de facteurs géographiques et historiques, rituels et comportementaux, est présent dans la vie quotidienne indienne depuis les premières phases de son histoire » (1991 : 3-4).¹⁸

On trouve ici l'idée d'une civilisation indienne préexistant à l'unification coloniale et à la future nation. Pourtant, Sisir K. Das y reconnaît une diversité interne puisqu'il observe que les

¹⁷ « Of course, one of the most common reasons offered to explain away the inaccessibility of Indian literatures is that India possesses an alarmingly and endlessly multifarious, confusing number of tongues; it was into this Babel that the English language arrived and established a semblance of coherence and unity. English comes to be identified, thus, with modernity, and the proliferating, uncontrollable vernaculars with the 'natural' state of things in India ».

¹⁸ « But there is an equally important perception of Indian literature, a perception emerging internally which recognizes relationship between different literatures, each one having its own peculiar character and temperament and identify certain features cutting across the limitations of ethnic, religious and linguistic boundaries. This perception of a unity is not constructed merely in response to a colonial rule, nor is it a mere by-product of the national movement. It is not a part of the pernicious political ideology that identifies one of the Indian traditions as national and everything else as 'regional'. It is as old as the Indian civilization. A sense of unity of the Indian people and hence the Indian culture, derived from a wide-ranging factor, geographical and historical, ritualistic and behavioural, is present in Indian life since the early phases of the Indian history ».

littératures qui arrivent d'Europe n'inspirent pas tout-à-fait de la même manière les écrivains des différentes régions de l'Inde.

La diffusion des canons occidentaux

Précédant l'« apparition » du roman datée de la seconde moitié du 19^e siècle, une prose littéraire s'est développée dans les langues vernaculaires, sous l'influence des missionnaires et des orientalistes qui encouragent les traductions des textes sanskrits tout en en changeant la forme. Les colonisateurs éditent et diffusent des ouvrages occidentaux ainsi que des traductions de textes sanskrits (souvent « simplifiés ») dans les langues vernaculaires. De nombreuses imprimeries (ancêtres des éditeurs) essaient à travers l'Inde au 18^e siècle : si elles publient principalement des textes religieux dans un premier temps (aidant le travail des missionnaires), leurs publications se diversifient rapidement à partir du 19^e siècle, mais se bornent à une lecture locale (cercles académiques, administratifs, dans des langues indiennes, etc.), cependant que la Grande-Bretagne se réserve le monopole d'exporter la littérature européenne, reconnue alors comme la « vraie » littérature par ses canons à valeur universelle. Shakespeare, Chaucer, Voltaire et compagnie voyagent jusqu'en Inde, sont traduits dans les langues locales et utilisés pour familiariser les Indiens aux normes d'écriture et de lecture européennes spécifiques à chaque genre (romanesque, académique, journalistique, etc.).

L'imprimerie et l'édition sont deux outils importants des pouvoirs coloniaux : transmission et inscription dans la durée des documents, des lois, des littératures aux normes nouvelles et plus largement du système impérialiste : « l'imprimerie s'imposa finalement comme le moyen le plus puissant de transmission des savoirs et de l'information » (Das, 1991 : 33)¹⁹. Les Européens établissent une hiérarchie fondée sur l'écriture et prennent pour référence leur propre histoire, source de puissance, parce qu'elle est écrite. La force coloniale vient ainsi en partie de ce que ses cultures font l'objet de publication, d'impression, et de diffusion de ces matériaux imprimés. Dans la « tradition » indienne, la présence de textes écrits accessibles aux élites cohabite avec une transmission populaire essentiellement orale. Or, les colonisateurs qui apportent leurs imprimeries, imposent la généralisation du principe de la littérature et du savoir par le livre et les règles d'écriture qui vont avec : « Est apparu vers 1800 un ensemble de textes en anglais – des grammaires, des dictionnaires, des auxiliaires pédagogiques, des lexiques, ainsi que des traductions d'œuvres littéraires, des résumés et des

¹⁹ « Printing was finally established as the most powerful medium of transmission of knowledge and information ». Elle permet également de fixer de manière quasiment définitive les alphabets des différentes langues de l'Inde, facilitant ainsi la diversité linguistique, mais réduisant aussi sa complexité.

recueils – qui, comme *Bengal Atlas* de Rennell, visait à faciliter la colonisation et justifiait, auprès des serviteurs de la Compagnie en Inde et de la communauté littéraire et scientifique en Angleterre, cette nouvelle acquisition » (Mehrotra, 2003 : 4)²⁰. Ce que K. N. Panikkar désigne comme une « conquête culturelle » (2007 : 155) a été grandement facilitée par la diffusion des imprimés. Dans le même temps, les Britanniques entreprirent dès le début du 19^e siècle d'étudier et d'enseigner les langues indiennes, publiant des ouvrages de grammaire et de linguistique à l'usage des recrues de l'administration coloniale, ceci afin de mieux cerner la société indienne.

Et si l'anglais a été présenté comme un vecteur de « modernisation » au sens occidental du terme, la presse en langue vernaculaire se fait aussi l'écho des débats de société dès les années 1820. Cette dynamique, dans laquelle on a pu identifier des aspirations à la modernité des intellectuels indiens, relativise l'exclusivité du rôle des colonisateurs dans l'émergence d'une « prose moderne » en Inde. Les outils de la domination coloniale et d'une propagation de l'anglomanie seront aussi ceux de la subversion (Orsini, 2009).

B/ Le roman, un genre inédit en Inde

L'émergence du genre romanesque en Inde au 19^e siècle coïncide avec d'autres phénomènes qui témoignent des mutations de la société indienne colonisée : le développement de l'édition, les réformes, l'essor des mouvements nationalistes. La complexité de la situation tient aux effets croisés de la colonisation culturelle et des résistances aux nouveaux modèles imposés, mais aussi à la diversité des contextes « régionaux ». Et le roman est au cœur de cette effervescence.

Une nouvelle manière d'écrire

Le roman diffère de la littérature indienne préexistante. La narration romanesque est ancrée dans un temps et un espace précis dans lesquels se déroule une succession d'actions, elle établit un rapport singulier entre le réel et le fictionnel. Basé sur un récit d'imagination, le cadre référentiel du roman demeure pourtant la « réalité ». Et surtout, le roman donne l'opportunité au « je » de s'exprimer et de s'épanouir, que ce soit à travers le narrateur ou les personnages. À la différence des littératures indiennes qui font appel aux mythologies locales,

²⁰ « There had appeared by 1800 an assortment of texts in English – grammars, dictionaries, teaching aids, phrase books, and translations of literary works, digests, and compendiums – which, like Rennell's *Bengal Atlas*, were meant to facilitate colonisation and explain the new acquisition both to the Company's servants in India and to an avid literary and scientific community back home in England ».

aux contes et aux épopées populaires, relatant les aventures merveilleuses de princes et de princesses, le roman met en scène des personnages plus individualisés et leurs sentiments. S. Rushdie rappelle la structure narrative du récit oral indien :

« Un récit oral ne va pas du début à la fin d'une histoire en passant par le milieu. Il procède par grandes plongées, décrit des spirales et des boucles ; de temps à autre il répète une chose qui s'était déjà produite pour vous la rappeler, puis vous emmène à nouveau ailleurs, parfois se résume, fait de fréquentes digressions sur des sujets qui semblent lui être soudain venus à l'esprit, puis revient à la matière principale du récit... » (cité par Ashcroft, Griffiths et Tiffin, 2012 : 213).

Cette structure s'oppose à la structure linéaire du roman « classique » (situation initiale, élément perturbateur, péripéties, élément de résolution, situation finale). De plus, la lecture du roman est un divertissement individuel alors que le récit des épopées constitue un moment de sociabilité lors de séances collectives. Mais on ne peut occulter le fait que ce genre littéraire nouveau, exogène, a été influencé par les littératures locales, d'où des variations d'une région à l'autre, notamment en ce qui concerne les thèmes, les personnages, d'autant que la plupart des premiers romans ont été écrits dans les langues indiennes.

C'est le Bengale, où la présence coloniale est la plus forte (Calcutta est la capitale de l'Empire des Indes jusqu'en 1911), qui connaît un développement précoce du genre romanesque. C'est aussi le berceau d'un mouvement de réformes au début du 19^e siècle au contact des Britanniques et la région se distingue par la « Renaissance bengalie », un renouveau social et culturel mené par les élites intellectuelles locales. Ce mouvement, dont Ram Mohan Roy (1772-1833) est le chef de file, milite pour la fin des vieilles « traditions » et des superstitions afin de « moderniser » la société indienne et la religion hindoue sur des bases « rationnelles et modernes ». Ce courant progressiste et réformiste répond en partie à l'engouement des élites intellectuelles locales pour la culture britannique considérée comme élevée et raffinée, à l'inverse d'une Inde jugée désuète. Plusieurs romanciers indiens adhèrent à ce courant dont Rabindranath Tagore, premier Asiatique à recevoir le prix Nobel de littérature (1913). Mais le positionnement des intellectuels bengalis est complexe et à une véritable « anglomanie » a succédé un désir de réformer la société et les valeurs en trouvant une voie indienne.

L'éducation à l'anglaise : les bases de la prose moderne

La diffusion de la langue anglaise et son imposition dans l'éducation de ces élites locales ont joué un rôle important mais C. le Blanc (2006) souligne que la diffusion des idées européennes s'est d'abord faite par le biais de textes traduits dans les langues locales. D'ailleurs, l'écriture des romans en anglais ne se développera que bien après leur écriture

dans les langues indiennes. La presse a occupé une place importante dans la diffusion de l'anglais et des idées européennes. En effet, de nombreux journaux et magazines avaient vu le jour dès la deuxième partie du 19^e siècle dans les langues indiennes et en anglais mais craignant une expression trop « libre » des élites locales, un contrôle strict avait été imposé en 1823²¹ aux publications dirigées par des Indiens. En 1835, le *Metcalfé's Act*²² libère un peu la pression sur la presse et les maisons d'édition. Celles-ci restent cependant à la merci de la censure qui contrôle ce qui sort des imprimeries²³. La même année, sont mises en place les réformes éducatives (*Minute for Education*) voulues par Lord Macaulay (1800-1859) dont l'*English Education Act* de 1835 de Lord Bentick (1774-1839). Cette loi impose l'usage de l'anglais comme langue d'éducation. Lord Macaulay veut créer « une classe d'interprètes entre nous [les colonisateurs britanniques] et les millions de personnes que nous gouvernons, une classe d'individus indiens par le sang et la couleur de peau mais anglais par leurs goûts, leurs opinions, leur morale et leurs pensées » (Macaulay, 1835, cité par Coussy, 2004 : 19). L'instruction à l'anglaise répand chez les élites la connaissance de la prose européenne qui existait dans la littérature indienne depuis le 16^e siècle mais l'épopée, le théâtre et la poésie y demeuraient des genres dominants. Les romans destinés à cette jeunesse indienne issue de l'élite sont choisis pour enseigner la « morale » et imposent une forme d'écriture : grammaire, syntaxe, style, schéma narratif. Auparavant, seuls les membres des hautes castes avaient accès à une littérature classique indienne très codifiée. Si le genre romanesque importé n'est pas soumis au principe de la hiérarchie des castes, dans la pratique, l'instruction en anglais demeure l'apanage des élites indiennes.

Pour Sisir K. Das, cette diffusion de la prose « moderne », qui est à l'origine du genre romanesque, constitue un outil du changement et de la modernisation :

« La modernisation de la littérature indienne entraîne des efforts indiens pour s'adapter à une civilisation étrangère. Il ne s'agit pas d'une 'occidentalisation', comme on le pense généralement, mais d'une réponse à l'Occident » (1991 : 78)²⁴.

²¹ Le gouverneur général John Adams (1779-1825) impose à la presse une régulation stricte des licences afin de contrôler et réduire les publications en langues indiennes ou dirigées par des Indiens, tel le réformateur Ram Mohan Roy.

²² L'un des successeurs de John Adams au poste de gouverneur des Indes, Metcalfe (1785-1846), annule le décret en 1835, devenant le « libérateur de la presse ».

²³ Toutefois, l'engouement des Indiens pour un tel médium de communication fait qu'ils investissent beaucoup dans ces technologies : de nombreux petits journaux locaux sont lancés en langues régionales, échappant à la censure (Dharwadker, 2003).

²⁴ « The modernization in Indian literature entails Indian endeavours towards adjusting itself with a foreign civilization. It is not Westernization, as is commonly believed, but a response to the West ».

« Quand on observe l'ensemble des écrits anglais produits par les Indiens avant 1835, on se rend compte que ces textes n'étaient ni exotiques ni sans racines ; ils étaient intimement liés à l'expérience indienne contemporaine » (opus cité : 80)²⁵.

Les Indiens, et plus particulièrement l'élite en contact avec les colonisateurs, n'ont pu faire autrement que de s'arranger avec cette présence étrangère. Il leur a fallu composer avec la nouvelle culture imposée, créant une certaine hybridité dans les arts (Ashcroft, Griffiths et Tiffins, 2003, 2012)²⁶.

C/ Le « roman indien »

Même s'il est présenté comme un vecteur des normes coloniales (Pannikar, 2007 : 151), le roman indien est issu d'une rencontre de plusieurs cultures et il est « une nouveauté, dont l'intégration dans le système littéraire de l'Inde a impliqué une série d'adaptations et de négociations » (Le Blanc, 2006 : 8). Le genre romanesque a même fini par supplanter les autres genres en créant en Inde un espace littéraire inédit et approprié par les Indiens. La question de la langue peut être posée : l'utilisation de l'anglais, langue de la domination, a-t-elle constitué une limite dans cette appropriation du genre romanesque ?

Le roman, genre littéraire importé

De l'avis de la spécialiste C. Le Blanc, « l'histoire de la littérature de l'Inde moderne est donc l'histoire d'une imitation inséparable d'une réinvention, où le roman, genre neuf, a tenu le premier rôle » (opus cité : 9). La question de l'apport des Indiens au genre romanesque et de son « indianité » a été soulevée et ce, dès le départ. Ainsi, C. Le Blanc relate que la plupart des romanciers écrivent une préface à leur roman pour expliquer pourquoi ils racontent l'Inde en quelque sorte dans un genre « importé ».

Concernant le débat sur les débuts du genre romanesque en Inde et son appropriation par les écrivains « locaux », l'hypothèse a pu être formulée, y compris par les Indiens eux-mêmes, d'une production au 19^e siècle qui n'aurait été que pâle imitation des œuvres européennes. Et les romanciers indiens se seraient placés sous la caution d'auteurs européens « reconnus » sous forme de citations ou de références :

²⁵ « When one looks at the body of English writings produced by the Indians before 1835, one realizes that it was neither exotic nor rootless, but intimately connected with the contemporary Indian experience ».

²⁶ Par exemple, dans de nombreuses universités, les cours d'arts plastiques consistaient à recopier traits pour traits les œuvres européennes.

« Les auteurs Indiens de langue anglaise ont pris soin de s'aligner sur les meilleurs [écrivains britanniques] de diverses façons ingénieuses. Des épigraphes issues de Byron, Scott, Cowper, Shakespeare et Coleridge étaient une pratique courante, et des citations et références étaient généreusement imbriquées dans la narration, que le contexte le demande ou non » (Mukherjee, 2003 : 97)²⁷.

On l'imagine, les écrivaines de l'époque subissent les mêmes critiques, y compris a posteriori. Ainsi, S.Tharu, à propos de Sarojini Naïdu (1879-1949), suggère que cette écrivaine n'aurait pu se dégager du point de vue et la posture des occidentaux :

« Les poèmes de Naïdu dépeignent un pays de romance et de mystères, l'Inde de l'imaginaire occidental commun, avec ses vendeurs de bracelets colorés, ses gracieux porteurs de palanquin et ses amants rajputs. Le goût est définitivement britannique, bien que les sujets soient indiens, du moins ostensiblement » (1990 : 261)²⁸.

Pour Sisir K. Das (1991), cette diffusion de nouveaux genres littéraires participe du et au processus de « modernisation » de l'Inde, processus voulu, dirigé et contrôlé en grande partie par les colonisateurs eux-mêmes. Pour autant, d'autres échanges s'étaient produits auparavant en Inde et la poésie, pour ne citer qu'un exemple relativement tardif, portait la trace des influences liées au pouvoir moghol installé dès le 16^e siècle. L'inspiration recherchée dans les littératures européennes venait aussi du fait que les auteurs indiens considéraient que la vie ordinaire de leurs congénères n'était pas digne d'intérêt pour devenir le sujet d'un roman. Ils puisaient alors leurs thèmes chez les Européens ou dans les traditions épiques et orales (Joshi, 2002). Il faut attendre 1857 et la révolte des Cipayes qui crée une rupture entre colons et colonisés pour que fleurissent les romans en langues régionales sur des thématiques proprement indiennes, inspirées du quotidien (Mukherjee, 2003).

Langue(s) et appropriation du genre romanesque

La seconde et cruciale question posée par cette rencontre des élites avec les textes européens est celle de la langue. En effet, comme nous l'avons déjà mentionné, l'anglais est imposé comme langue d'instruction aux élites indiennes à partir de 1835. Les jeunes Indiens de cette période sont donc formés dans cette langue étrangère et parmi eux, les futurs romanciers. Par le biais de la langue et des textes, donc des idées et valeurs, mobilisés lors des années de formation, ils s'inscrivent souvent dans et entre les deux cultures britannique et indienne.

²⁷ « Indian writers in English took care to align with the best in various ingenious ways. Epigraphs from Byron, Scott, Cowper, Shakespeare, and Coleridge were common practice, and quotations and references were generously woven into the narrative, whether the context called for them or not ».

²⁸ « Naidu's poems paint the land of Romance and Mystery, the India of the common western imagination, with its colourful bangle sellers, graceful palanquin bearers, and princely Rajput lovers. The definitive taste is British, although the subjects, ostensibly at least, are Indian ».

Cependant, si l'anglais est largement utilisé dans les essais, les articles de presse, il le sera plus tardivement dans l'écriture romanesque. C'est davantage à partir des années 1930 que l'anglais devient langue de référence pour écrire des romans et on a pu parler d'une indianisation de l'anglais. Pour le comparatiste en littérature Vinay Dharwadker :

« Les nouveaux écrivains, qui définissent un long 19^e siècle d'environ 1825 à 1925, ont collectivement lancé un processus d'invention de la littérature indienne en langue anglaise, sous une forme hautement esthétisée et consciente de soi. Ils l'ont poursuivi en plusieurs phases jusqu'à l'arrivée du moderniste *Progressive Writers' Movement* dans les deux dernières décennies de la période coloniale. Comme l'attestent certains écrivains et leurs admirateurs, leur objectif était le plus souvent de composer des textes mettant l'accent sur 'la beauté de l'expression et les sentiments', et qui produisaient une expérience de plaisir et de satisfaction linguistique, imaginative et intellectuelle chez leurs lecteurs » (2003 : 222-223).²⁹

Ce contexte unique et singulier de multiculturalisme imposé par le Raj produit, du point de vue de Dharwadker, une nouvelle esthétique de l'écriture romanesque qui résonne encore aujourd'hui. On retrouve ce phénomène dans les autres colonies où ont émergé des stratégies de résistance :

« L'une des caractéristiques des littératures dominées est une tendance inévitable à la subversion ; une étude des stratégies subversives utilisées par certains écrivains post-coloniaux révélerait à la fois les formes prises par la domination et les réponses créatives et imaginatives qu'elles provoquent en retour » (Ashcroft, Griffiths et Tiffin, 2012 : 47).

Cette « subversion » avait pour objectif de servir les mouvements nationalistes en prenant les colons à leur propre « jeu » littéraire, en détournant et en se réappropriant les canons occidentaux pour les « indigéniser ». Dans le même temps, on ne peut ignorer que du fait de la situation coloniale, l'anglais était présenté comme la langue du raffinement et du savoir. Et pour les Indiens de l'élite, écrire dans cette langue offrait la possibilité de s'intégrer au nouveau système politico-administratif ; pour les écrivains, il permettait de diffuser leurs œuvres en Europe, d'accéder à une certaine reconnaissance et même contribuer à nourrir la vie intellectuelle européenne (Bridet, 2014).

²⁹ « The new writers, who define a long nineteenth century from about 1825 to 1925, collectively started a process of inventing Indian literariness in English in a highly aestheticized and self-conscious form, and continued it through several phases until the arrival of the modernist and Progressive Writers' movements in the last two decades of the colonial period. As some of these writers and their admirers attest, their goal most often was to compose texts that emphasized "beauty of expression and sentiment", and that produced an experience of linguistic, imaginative, and intellectual pleasure and satisfaction in their readers ». *Le Progressive Writers' Movement*, fondé à Lucknow (Uttar Pradesh) en 1936, rassemble des écrivains de langues indiennes voyant dans le socialisme le système économique le plus efficace et luttent ensemble contre l'impérialisme britannique (Jalil, 2014).

La révolte des Cipayes en 1857 constitue cependant un moment marquant : le roman indien connaît de nouveaux développements et la coloration nationaliste s'affirme, en même temps que la revendication à l'existence des langues indiennes. Paradoxalement, par l'imposition de l'anglais, les Indiens ont pris conscience de leur langue maternelle et les langues indiennes ont pu prendre de l'ampleur, notamment comme forme de résistance face aux colonisateurs. Les textes écrits traditionnellement en Inde étaient réservés à la dévotion, et étaient principalement en sanskrit et persan, exception faite du braj (langue de la littérature du nord du pays, non musulman). Les langues vernaculaires trouvent une nouvelle importance lorsque les classes bourgeoises des différentes régions du sous-continent commencent à s'y intéresser. Ces langues témoignent de la part de ces groupes d'une prise de conscience de leur identité régionale indienne. En parallèle de leur éducation anglaise, ces classes aisées redéfinissent les contours de leur langue maternelle et lui donnent une certaine respectabilité (Chaudhury, 2002 : XXI). Ainsi, l'essor du roman indien dans les langues vernaculaires après 1857 se produit en même temps que les intellectuels indiens écrivent des œuvres discursives en anglais pour répondre aux Britanniques :

« Pendant toute la seconde partie du XIXe siècle et les premières décennies du XXe, la littérature anglophone indienne reste une littérature discursive qui répond le plus souvent à la littérature anglaise dans un système de contestation serré, et parfois ambigu : les deux grands motifs de la littérature anglo-indienne, l'héroïsation du colon, et la critique voire la satire de la culture indienne, sont globalement inversés par la littérature indo-anglaise, mais N.C. Chaudhuri et Naipaul seront des critiques acerbes de leur culture d'origine, tandis que Rushdie dans sa fiction mêle épopée héroïque et satire de l'Inde contemporaine » (Le Blanc, 2006 : 29).

Toutefois, l'appropriation de ce genre littéraire par les écrivains indiens s'est d'abord faite dans les langues locales :

« D'abord parce que s'il semble évident que la littérature indienne de langue anglaise se positionne par rapport à un héritage colonial, on oublie trop souvent que la plupart des littératures modernes écrites en langues vernaculaires d'Asie du sud sont également nées pendant la période coloniale. Ensuite parce que ces littératures textuelles en langues vernaculaires ont aussi évolué à travers un dialogue continu avec les formes littéraires occidentales » (Castaing, Guilhamon, Zecchini, 2009 : 13).

De la même manière, la modernité littéraire indienne ne peut se comprendre seulement à travers l'impact de la colonisation. Amit Chaudhuri précise ainsi qu'il préexistait une tradition culturelle et intellectuelle « indigène » à l'apport occidental dans la production de cette littérature. Cet apport a été transformé et réapproprié par la tradition indienne (2009 : 20), réappropriation qui passe également par l'indianisation de l'anglais qui devient ainsi une

langue indienne. L'« English masala » est parlé et écrit au même titre que le hindi ou le tamoul, par exemple (Guilhamon, 2009).

Le roman au service du nationalisme

Les premiers romans écrits en anglais par des Indiens au début du 19^e siècle trouvent difficilement leur lectorat. Les thèmes intéressent peu celui-ci, encore essentiellement composé d'Anglais. Il faut attendre près d'un siècle pour voir apparaître les « pères fondateurs (Mulk Raj Anand, Raja Rao, R.K. Narayan) », « d'authentiques romanciers anglophones » (Le Blanc, 2006 : 30). C. le Blanc évoque même « un hapax » chez Bankim Chandra Chatterjee (1838-1894) à propos de son roman publié en 1864, *Rajmohan's Wife*, considéré comme le premier « véritable roman indien écrit en anglais ». De l'avis de cette spécialiste, il faut attendre les années 1930 pour qu'une littérature anglophone indienne se développe. Dans cette fiction, Bankim réunit les éléments stylistiques et d'intrigues propres au genre romanesque en s'inspirant beaucoup d'auteurs britanniques dont Walter Scott. Bankim initie toutefois un tournant dans l'histoire du roman indien : en utilisant les armes stylistiques du romanesque européen et en les transposant sur des thèmes et paysages indiens, il s'engage dans ce nouveau genre et le roman devient rapidement un genre littéraire majeur dans le sous-continent, supplantant même l'art sacré de la poésie (Le Blanc, 2006). Notons que ce premier « vrai » roman indien a pour personnage principal une femme, désignée avant tout comme « l'épouse de... ». Matangini est malheureuse, mariée à un homme riche issu d'une caste plus basse que la sienne et dont les agissements sont douteux : il tente de voler des documents importants au mari de sa belle-sœur (la sœur de Matangini). En décidant de venir en aide à son beau-frère dont elle est secrètement amoureuse, Matangini est présentée comme une femme forte qui ne craint pas d'enfreindre les règles. Cette œuvre de Bankim est singulière pour l'époque car il y livre les détails précis de la vie domestique et privée d'une famille de la bourgeoisie avec une incursion dans le quotidien des femmes de la maison.

Sans doute Bankim a-t-il ouvert une voie et inspiré de nombreux écrivains car la détresse de femmes emprisonnées dans des mariages imposés devient l'un des thèmes récurrents du roman indien ; les personnages féminins y prennent une importance croissante du fait du contexte social indien. Nous sommes en effet dans une période de diffusion d'idées réformistes émanant d'une élite indienne « guidée » par les critiques acerbes des Britanniques. Ceux-ci dénoncent la condition inacceptable des femmes indiennes pour discréditer les normes de la société « traditionnelle » indienne. Les femmes se retrouvent alors sur le devant de la scène.

Le cas de Bankim témoigne de la complexité du rapport à la langue anglaise des auteurs indiens. M. Mukherjee (2009) avance l'idée que cet auteur, en écrivant sa première nouvelle en anglais, aurait ainsi tenté de s'adresser au lectorat formé par les administrateurs coloniaux. En effet, dans les années 1860, peu de Bengalis, hormis une élite très restreinte, étaient capables de lire la langue du colonisateur. Bankim aurait donc pris le risque, pour sa première publication, de s'adresser à un lectorat rare. Par la suite, il écrira uniquement en bengali et sa carrière d'écrivain doit autant au lectorat bengali qu'à son positionnement nationaliste. Ses personnages féminins, toujours présents, ne manifesteront pas autant d'esprit d'indépendance que Matangini. C'est qu'après son premier roman, Bankim change sa conception de la résistance nationaliste et en appelle aux respects de traditions indiennes « authentiques ». Dans cette optique, il fait des femmes indiennes le rempart de la nation contre l'intrusion étrangère et il les voit comme des gardiennes de la tradition. De nombreux intellectuels de cette époque sont partisans d'un « nationalisme culturel » et pour eux, la préservation de la culture bengalie, et indienne, passe par les femmes :

« Puis, à partir de 1870, dans un contexte de désillusion et de désenchantement des élites face à l'arrogance des Britanniques, émerge un 'nationalisme culturel' : la spécificité de l'identité indienne est revendiquée et cette spécificité est en partie fondée sur la qualité des femmes qui sont présentées comme un segment du peuple indien préservé du contact des colonisateurs, à la différence des hommes qui se sont 'commis', en quelque sorte (Sarkar, 2001). À partir de ce moment, la figure de la femme a occupé une place cruciale dans l'idéologie nationaliste : épouse et mère, attachée à l'espace domestique préservé » (Louiset, 2016 : 87).

À la suite de Bankim, les romans indiens gagnent en notoriété et trouvent leur place définitive dans le paysage littéraire, d'autant plus qu'ils militent pour la cause nationaliste. D'instrument de réforme utilisé par les Britanniques, le roman devient militant. Et les mouvements nationalistes qui s'éveillent dans la seconde partie du 19^e siècle font très souvent référence aux femmes comme symboles de la nation, la littérature les mettant en scène dans différentes situations de luttes. Toutefois, réduire la participation littéraire des femmes indiennes à leur seul statut de personnages serait oublier les nombreuses écrivaines qui ont contribué à cette production. Ce fut le cas pendant une longue période...

II – Genre romanesque, femmes et nationalisme

De nombreuses personnalités féminines indiennes exercent une influence non négligeable dès le 19^e siècle, grâce à leurs publications littéraires ou politiques. Elles sont actives dans le

mouvement nationaliste et dans les mouvements d'émancipation des femmes. On retrouve à propos du féminisme la même question que celle posée à propos du roman : existe-t-il une spécificité indienne du féminisme, quid de l'influence des mouvements européens de défense des droits des femmes sur la mobilisation des femmes en Inde et de la réappropriation locale de la question et de l'action ? Ces interrogations croisent aussi celle du militantisme nationaliste en raison du rôle des femmes dans la lutte contre les colonisateurs (Desai, 1986, 2002 ; Chaudhuri N., 2011 ; Dutoya, 2015 ; Rochefort, 2018). La prise en compte de la situation des femmes par la nouvelle nation après 1947 et la promulgation de la Constitution de 1951 avec la reconnaissance de l'égalité des sexes constituent des moments marquants dans une lutte engagée dès le 19^e siècle mais l'actualité indienne témoigne des progrès considérables qui restent à accomplir.

A/ Influence européenne sur le féminisme indien

Le développement en Inde de mouvements en faveur de l'émancipation des femmes peut être resitué dans une « histoire mondiale des féminismes » (Rochefort, 2018). En effet, même si, l'hétérogénéité des mobilisations féminines et féministes a été maintes fois soulignée, force est de constater l'importance des contextes historiques, politiques et socio-culturels globaux. Ainsi, la formalisation des luttes des femmes indiennes ne peut guère être dissociée de celle qui prit place en Europe et tout particulièrement en Grande-Bretagne.

La femme indienne au cœur des réformes

Pour C. Rochefort, on assiste à une internationalisation du « développement de structures collectives pour la promotion des droits des femmes [qui] caractérise les féminismes de la période qui court de 1860 à 1940, tandis que la 'question des femmes' devient un sujet de débat social. Les féminismes s'étendent géographiquement dans les différents États américains après la guerre de Sécession, dans toute l'Europe à partir de 1860, puis dans les empires coloniaux » (2018 : 36). Et l'émergence puis l'organisation des mouvements d'émancipation des femmes en Inde semblent s'inscrire dans cette temporalité mondiale. La « première vague »³⁰ peut être assimilée, dans l'Inde coloniale, au mouvement réformiste qui démarre au Bengale au 19^e siècle. Il s'agit d'hommes et de femmes de la bourgeoisie locale qui, empreints des idéaux des Lumières de leur éducation britannique et coloniale, se

³⁰ L'histoire des féminismes est souvent présentée en « vagues » successives. Cette métaphore, contestée en tant que reconstitution a posteriori, présente l'avantage de contextualiser des mouvements divers et hétérogènes (Pavard, 2017 ; De Goëtisolo, 2019).

saisissent de la question des femmes pour proposer des changements dans la société. Cette question a été largement mobilisée par les Britanniques pour dénoncer le caractère archaïque et « barbare » de la société indienne et on ne peut nier que cette instrumentalisation ait servi la cause des colonisateurs (Devi et Spivak, 2019). Toutefois, le mouvement réformiste « Brahmo Samaj³¹ » de Ram Mohan Roy avait bien fait du rituel de la *sati*³² une cause majeure témoignant de la nécessaire réforme des « traditions » indiennes et hindoues. Il s'agissait de prouver que l'Inde était capable de « se civiliser »³³. L'abolition de ce rituel en 1829 constitue une date marquante mais d'autres débats émergent : l'éducation des filles, le mariage des enfants, le remariage des veuves, l'abolition du *pardah* (le voile aussi bien que la réclusion des femmes) ou encore l'interdiction de la danse de temple (Louiset, 2016). Dans un premier temps, les mouvements de protestation sont principalement menés par des hommes progressistes. Il ne s'agit pas alors de lutter contre le système patriarcal mais d'améliorer la condition des femmes au sein de ce même système, sans pour autant leur accorder des « droits ». Pour le professeur de littérature et civilisation Hindi V. B. Talwar, « les réformateurs du 19^e siècle souhaitaient donner de l'importance aux femmes sans, à aucun moment, remettre en cause la position ou le pouvoir dont jouissaient les hommes au sein d'une société dominée par eux » (1990 : 205)³⁴.

Dès la seconde moitié du 19^e siècle, des Indiennes interviennent dans l'espace public ; elles représentent, certes, une petite minorité mais appartiennent souvent à des milieux influents de la société locale. Ainsi Swarna Kumari Devi (1855-1932), romancière et membre actif du Congrès, ou encore la poétesse Sarojini Naïdu, première présidente indienne du Congrès. D'autres femmes, issues de milieux plus modestes, s'engagent également telle Savitribai

³¹ Le *Brahmo Samaj* est un mouvement réformiste fondé en 1828 par le bengali Raj Mohan Roy (1772-1833), prônant un réformisme religieux et social. Il remettait en cause une société hindoue traditionnelle basée sur un système de castes et des pratiques jugées obsolètes (Markovits, 1994).

³² Ce rituel consiste en l'immolation des veuves de haute caste sur le bûcher de leur défunt mari. Les Européens en ont presque fait une spécificité ethnographique de l'Inde comme en témoignent les récits de voyage et les gravures. Mais selon l'anthropologue H. Tambs-Lyche (2013), le rituel de la *sati* a provoqué très tôt des débats au sein de l'hindouisme. Cependant, c'est au début du 19^e siècle, dans le Bengale sous contrôle de la Compagnie des Indes britanniques, qu'avec l'émergence du mouvement réformiste de M. Roy, la question est publiquement soulevée. Roy écrit un traité motivant la critique du rituel en 1818 puis en 1820, ce qui aurait facilité l'interdiction du rituel par W. Bentham dans les territoires britanniques en 1829. Toutefois, la pratique s'est poursuivie dans les États princiers.

³³ Dans son article portant sur la *sati* dans l'Inde coloniale, Lata Mani (1990, 2002) revient sur l'utilisation de la notion de « traditions » par Ram Mohan Roy et ses pairs. Cette vision est celle de l'administration coloniale qui reconstitue les « traditions hindoues » d'après les textes brahmaniques, lesquels sont désignés comme des sources fiables et authentiques. Le discours officiel colonial a normalisé les éléments de compréhension de la société indienne et le rituel de la *sati* est en partie la re-création d'une tradition. Ainsi, la question des femmes se trouve-t-elle posée dans une perspective orientée par des textes sacrés éloignés des réalités sociales dans le temps et l'espace.

³⁴ « Nineteenth century reformers wished to give some importance to women without at any time challenging the position or power enjoyed by men within a male dominated society ».

Phule (1831-1897), au Maharashtra, qui crée avec son mari plusieurs écoles pour filles autour de Bombay. Pandita Ramabai (1858-1922) est, à la fin des années 1870, la première femme à recevoir le prestigieux titre de *pandit* pour ses connaissances approfondies en sanskrit et fonde à Pune un institut destiné à promouvoir l'éducation des femmes. Elle intervient aussi à plusieurs reprises dans le jeune parti du Congrès pour dénoncer les mariages d'enfants (Chakravarti, 1998). Beaucoup d'autres femmes pourraient être citées. L'accès des femmes aux études supérieures marque aussi un tournant : les femmes instruites et diplômées ont davantage de poids face aux hommes. Elles acquièrent une certaine légitimité même si elles doivent se battre constamment pour se faire entendre. Certaines d'entre elles parviennent à prendre la tête de mouvements politiques ou en faveur des femmes. À la fin du 19^e siècle, quelques Indiennes partent même faire leurs études en Europe, comme Sarojini Naidu à Cambridge en 1895 poursuivre des études supérieures, et se trouvent au contact des femmes du Royaume Uni et de France qui mènent différentes actions d'émancipation et luttent pour obtenir le droit de vote (Perrot et Duby, 2002). Au début du 20^e siècle, des femmes européennes confortent le mouvement nationaliste en Inde en contestant la colonisation britannique. Annie Besant³⁵ en est une figure exemplaire, d'autant qu'elle contribuera à structurer le mouvement féministe en Inde au début du 20^e siècle.

Développement d'un lectorat féminin et impact sur la société

C'est dans ce contexte de contestation que se créent des associations féminines où l'on parle de littérature. Ainsi, la *Ladies Association* est fondée dès 1886 par Swarna Kumari Devi (1855-1932), poétesse, romancière, musicienne³⁶ et ce modèle sera repris partout en Inde. Ces associations ont vocation à aider les femmes instruites à trouver un emploi et à les réunir dans des cercles littéraires. Dans la même perspective, revues et magazines féminins voient le jour un peu partout et leur nombre croît fortement, tant en anglais que dans les langues vernaculaires, entre les années 1880 et 1920. En effet, les femmes, principalement celles issues des milieux aisés, sont de grandes lectrices, à la fois de littérature et de presse (Orsini,

³⁵ Annie Besant (1847-1933) est une écrivaine, socialiste et féministe, irlandaise, de nationalité britannique. Membre de la Société Théosophique (ST), elle part s'installer en Inde en 1893. Elle est l'une des figures occidentales majeures du mouvement nationaliste indien et en 1917, elle est élue présidente du Parti National du Congrès (premier parti politique indien fondé en 1885, par les membres de la ST). Bien que féministe, elle adopte une attitude ambivalente pendant la campagne *anti-nautch* qui s'oppose à la pratique de la danse dans les temples. Elle rejoignit les opposants à cette pratique sans témoigner la moindre compassion vis-à-vis des danseuses chassées des temples au bénéfice des femmes brahmanes souvent issues de l'élite liée à la ST (Louiset, 2016).

³⁶ Elle est la sœur du poète Rabindranath Tagore.

2009). Au début du 20^e siècle, pendant le mouvement *swadeshi*³⁷ au Bengale, des publications sont plus particulièrement destinées au lectorat féminin. Certaines d'entre elles visent à faire de leurs lectrices des femmes au foyer idéales quand d'autres traitent surtout de sujets sociaux et politiques et d'actualité portant sur leurs droits, tout en publiant également des nouvelles, des commentaires, des articles littéraires (Talwar, 1990). Bien sûr, les sensibilités de la presse varient, reflétant celles de l'intelligentsia indienne de l'époque. L'idée y est néanmoins de faire participer les Indiennes à la vie sociale et politique, de diffuser les débats sur la condition des femmes dans un contexte socio-culturel en rapide mutation. Les discours nationalistes sont de plus en plus relayés et les femmes y prennent une part active, aussi bien par la plume que par les armes. La figure de la reine guerrière de Jhansi, Rani Lakshmi Bai, héroïne maharatte de la Révolte des Cipayes contre les Britanniques³⁸, ressurgit tel un modèle.

Hormis l'activité des associations féminines littéraires, d'autres sources peuvent nous renseigner sur le rapport des femmes à la presse et à la littérature. Il s'agit des enquêtes conduites à l'époque par les grands éditeurs en Inde et des études menées par la presse féminine pour mieux identifier son lectorat cible (Orsini, 2009). Il en résulte que la majeure part du lectorat indien féminin se compose, durant la fin du 19^e siècle et la première partie du 20^e siècle, de femmes instruites, issues de la bourgeoisie, voire de l'aristocratie. Dans sa contribution à un ouvrage consacré aux autobiographies genrées, S. Vatuk (2015) évoque les mémoires non publiées de Zakira Begam (1921-2003). Cette musulmane originaire de Hyderabad y rapporte ses lectures de jeunesse et sa passion pour les romans entretenue jusqu'à la fin de sa vie. Tout cela l'a poussée à écrire elle-même, à raconter sa propre histoire. Dans la vaste littérature romanesque en ourdou qu'elle « dévorait » plus jeune, figuraient de nombreux personnages féminins, des musulmanes, vertueuses ou non, dépeintes dans leur vie quotidienne. Et ces personnages romanesques ont été à la fois les inspiratrices d'une personnalité en construction et un moyen de vivre « par procuration », comme si elle dépassait des contraintes familiales et sociales qu'elle ne pouvait transgresser dans le « réel » :

« S'absorber dans ces mondes a aidé Zakira Begam – tout comme d'autres jeunes filles à la même époque et au même endroit – à se faire une idée du genre de personne qu'elle voulait être et de ce qu'elle souhaitait faire de sa vie lorsqu'elle

³⁷ Mouvement de boycott des produits britanniques lancé par Gandhi pour combattre la menace qui pesait sur les artisans indiens par l'importation forcée de ces produits manufacturés.

³⁸ Femme d'un maharaja défunt, la Rani Lakshmi Bai prend les armes face aux Anglais qui veulent la déposséder de son royaume de Jhansi (actuel Uttar Pradesh). En effet, la Compagnie anglaise des Indes Orientales conteste la succession du Maharaja dévolue à son fils adoptif. La jeune femme de 28 ans meurt en combattant en 1858. La Rani Lakshmi Bai est célébrée comme une héroïne de la Révolte des Cipayes dont on connaît la valeur symbolique en Inde.

serait adulte. Cela l'a également aidée à faire face à certains problèmes familiaux persistants et pénibles pour lesquels elle ne trouvait aucune solution dans le monde réel de son foyer » (Vatuk, 2015 : 34)³⁹.

Le roman a joué les deux fonctions d'enregistrement et de production, tant pour le mouvement réformiste et nationaliste que pour celui en faveur de l'émancipation féminine. On a d'ailleurs évoqué le caractère édifiant de ces romans, comparables à ceux des moralistes britanniques. D'autre part, le genre romanesque a privilégié une approche individualiste alors que l'existence des femmes étaient le plus souvent rattachée à l'histoire du groupe familial. Dans les romans, le héros ou l'héroïne se détache et les lectrices ont pu dès lors s'identifier à ces personnages. Ce fut également l'occasion, pour les femmes lettrées, de s'adonner à un loisir individuel mais aussi d'écrire, ce qui apporta, à ce moment, un réalisme qui facilitait encore l'identification aux personnages :

« C'est lorsque les femmes, de personnages, deviennent auteurs, qu'un véritable réalisme s'impose, dans des œuvres d'abord documentaires qui furent pour leurs auteurs (Venu Chitale, *In Transit*, 1951, Zeenuth Futehally, *Zohra*, 1951, ou Mrinalini Sarabhai, *This Alone is True*, 1952) des itinéraires souvent uniques de découverte de soi. (...) A la génération suivante, les romancières continuent à prendre le parti du réalisme, en s'attachant à la longue et douloureuse mais irréversible libération des femmes, sans la dissocier de la condition humaine en général et de destin de l'Inde, et quitte à abandonner la fiction (...) » (Le Blanc, 2006 : 131).

Il y a ainsi un lien très fort entre les écrivaines et ce qu'elles écrivent. Cette identification s'est produite, d'abord dans un contexte de survalorisation de la femme résistante et courageuse puis la figure de la femme garante de la culture authentiquement indienne s'est substituée à celle de la femme martyrisée par les coutumes traditionnelles. Le mouvement nationaliste a aussi encouragé la production littéraire « moderne » dans les langues vernaculaires, sous couvert d'authenticité culturelle, d'accès des œuvres au plus grand nombre et au titre de la résistance au colonisateur⁴⁰. La langue maternelle symbolisait aussi la « mère », métaphore féminine pour désigner la nation⁴¹ : une manière, pour la littérature, de participer au projet nationaliste (Gupta, 2001). En effet, des années 1850 au début du 20^e siècle, progressistes puis

³⁹ « Becoming absorbed in these worlds helped Zakira Begam – as it did other young girls of her time and place – to construct a sense of the kind of person she wanted to be and what she wanted to do with her life when she grew up. It also aided her in coming to terms with certain ongoing distressing family issues for which she could find no solution in the real world of the home ».

⁴⁰ La situation coloniale était complexe et on a pu noter, après l'anglomanie et la "renaissance" bengalie réformiste des années 1820-40, un retour des idées traditionnalistes et conservatrices à partir des années 1840 chez les élites bengalies.

⁴¹ Allusion à Bankim et au chant *Bande Mataram* ("Je m'incline devant Toi, Mère") qui figurait dans l'un de ses romans, publié en 1882. Le texte, traduit en sanskrit, fut adopté par les militants nationalistes indiens lors des manifestations. R. Tagore l'entonna en 1896 lors d'une session du Congrès.

nationalistes ont largement utilisé la presse écrite mais aussi la littérature pour diffuser leurs idées. Écrits en anglais⁴² ou dans les langues régionales, les romans ont introduit des critiques sur la société indienne et coloniale, des réflexions sur les « traditions ». En faisant de l'espace domestique la scène principale de leurs fictions, les romanciers ont attribué un rôle central aux femmes. Ils en renouvellent les représentations : les héroïnes sont souvent urbaines, aisées, instruites et raffinées mais aussi brahmanes donc hindoues. On décèle souvent dans les romans une apologie de la pureté de « l'indianité » en même temps que s'exprime la nécessité d'une transmission culturelle. Dans la pratique, cela se traduit par l'enfermement des femmes issues de la bourgeoisie et/ou des hautes castes, une façon de les garder à l'abri des colonisateurs étrangers ou *firangis*, aux mœurs douteuses. D'une certaine manière, les romanciers décrivent ce qui demeure inaccessible aux occidentaux. Cependant, ces héroïnes sont aussi celles qui ont le courage de la transgression, laquelle est opérée pour la bonne cause : combat contre le caractère rétrograde des traditions familiales ou contre la corruption au sens large.

Les femmes s'organisent

Le combat pour les droits des femmes, qui a mobilisé divers médias et moyens d'actions (rassemblements, pétitions, etc.), n'a pas touché exclusivement les élites et s'est propagé dans différentes classes et castes. Comme en Europe à cette époque (deuxième moitié du 19^e siècle et début du 20^e siècle), le combat vise l'égalité et surtout les droits civiques. Il croisera une autre lutte, celle des nationalistes, à laquelle les femmes vont contribuer. La littérature en témoigne largement. L'État du Bengale sera une nouvelle fois mentionné : « haut-lieu » de la réforme, du nationalisme, il sera aussi celui des mouvements de femmes. C'est d'ailleurs au moment où la lutte nationaliste s'intensifie que les femmes deviennent plus visibles. Ainsi, pendant la période du *swadeshi* (1905-1908), les Bengalies prennent la tête de rassemblements (*samiti*) de femmes pour propager la consigne du boycott des produits européens. Elles lancent des pétitions et organisent des opérations de boycott. Ces mouvements se répandent rapidement en Inde et trouvent des résonances principalement au Maharashtra et à Delhi⁴³. Des associations féminines à caractère politique fleurissent un peu partout et en 1917, Annie Besant accède à la présidence du Parti du Congrès. La même année,

⁴² On parle de littérature « indo-anglaise », c'est-à-dire écrite en anglais par des Indiens. À l'inverse, le terme « anglo-indien » désigne la littérature écrite par des Anglais sur l'Inde (Le Blanc, 2006 : 25).

⁴³ Les études sur le sujet ont été principalement menées sur le Nord de l'Inde. Les mouvements ont émergé au Bengale et se sont d'abord diffusés dans le nord du pays. Les mouvements de femmes dans les États du Sud, en particulier au Kerala et au Tamil Nadu sont moins connus, des recherches seraient nécessaires.

elle fonde à Madras la *Women's India Association* qui revendique des droits pour les femmes, la reconnaissance et le développement de leur rôle dans les mouvements nationalistes. À l'initiative de cette association, une ONG est créée en 1927 : le *All India Women's Conference* (AIWC)⁴⁴. Le AIWC, organisation devenue célèbre, privilégie l'instruction des jeunes filles et des femmes et défend leurs droits. L'ONG a compté des membres telles Sarojini Naïdu (1879-1949), militante du Congrès et poétesse de grande renommée, Kamaladevi Chattopadhyay (1903-1988), militante pour l'indépendance et promotrice des formes culturelles dites traditionnelles (artisanat, théâtre, etc.), Amrit Kaur (1889-1964), première femme ministre⁴⁵ entre 1947 et 1956. L'AIWC, d'abord très liée aux mouvements nationalistes et soutenue activement par le Congrès (la présence de membres influents du jeune parti lui conféra de la visibilité), réussit à fédérer les différentes organisations qui défendaient les droits des femmes⁴⁶ (John, 2008).

B/ Les femmes dans la fiction

Dès les débuts du roman en Inde, les personnages féminins sont présents : jeunes filles à protéger ou à sauver, mères pieuses et courageuses ou résilientes. De fait, elles valorisent la bravoure du héros (masculin) et incarnent la défense de l'ordre moral (D'Azevedo, 2018). Les femmes, dans ces fictions, ont tendance à exister au titre de symboles.

L'image de mère et de gardienne de la nation

Depuis le roman *Rajmohan's Wife* de Bankim, le traitement des personnages féminins a changé dans la littérature indienne. Si la figure féminine est fortement liée à celle de *Bharat Mata* ou à celles des déesses Kali et Durga, elle est également associée à la vulnérabilité des veuves, aux victimes sans défense, symboles d'une Inde opprimée :

« Héroïnes souvent éponymes, écrasées par un ordre qui leur interdit toute autre existence que celle d'épouse et de mère, réduites à néant dès lors que le destin les entraîne hors de ce schéma, par la pauvreté, la stérilité ou le veuvage, elles sont les protagonistes privilégiées d'un genre qui traduit les aspirations individuelles grandissantes de la société moderne » (Le Blanc, 2006 : 130).

⁴⁴ L'association est fondée par la militante suffragiste irlandaise Margaret Cousins, installée en Inde à partir de 1915, liée à Annie Besant et membre comme elle, de la société théosophiste.

⁴⁵ Amrit Kaur fut Ministre de la Santé du premier gouvernement de l'Inde indépendante de Nehru.

⁴⁶ L'AIWC existe toujours en Inde et demeure très active mais elle s'inscrit désormais dans une myriade d'ONG consacrées à la défense des droits des femmes. Elle est à l'initiative de programmes en faveur du micro-crédit et de la formation des femmes, principalement en milieu rural. Ses domaines de prédilection sont la santé (création de dispensaires, formation d'infirmières) et les énergies durables (mise en place de systèmes alternatifs dans des régions aux conditions climatiques contraignantes).

Progressivement, au gré de leur participation aux mouvements nationalistes, les femmes se font de plus en plus entendre en manifestant pour l'amélioration de leur condition. Mais le retour d'une partie des élites aux valeurs traditionnelles après 1940 s'accompagne d'une idéalisation du passé, avec l'idée d'un âge d'or védique : l'« authenticité » indienne en réponse à l'ordre culturel colonial et au mépris. Dans la perspective de ce « repli culturel » (Tambs-Lyche, 2011), les femmes de l'élite sont à la fois incarnations et gardiennes de l'indianité. La littérature véhicule largement ces idées. L'imagerie nationaliste utilise d'ailleurs le corps féminin pour représenter l'Inde en cartes⁴⁷, représentation qui, de l'avis de l'anthropologue Jackie Assayag, continue de fonctionner :

« L'intégrité du corps de l'Inde a suscité et suscite encore une anxiété que rien ne semble devoir jamais calmer. À lire régulièrement la presse indienne, on constate une hantise de la désintégration nationale sous l'effet de pressions tant intérieures qu'extérieures. (...) Toujours est-il que, pour une majorité d'Indiens, le partage frontalier [de la Partition de 1947] continue d'être considéré comme une désacralisation ; pis : une souillure et une violation de la terre que les hindous personnifient volontiers sous l'appellation de la Mère Inde (Bharat Mata) – titre d'un célèbre poème allégorique de Bankim Chandra Chatterji, écrivain bengali nationaliste de seconde moitié du XIXe siècle » (2001 : 52-53).

Garder les femmes à la maison, c'est préserver l'honneur de la patrie et son intégrité, ce qui rejoint le projet national et nationaliste. Le nationalisme indien a grandement contribué à construire des représentations genrées, en recomposant les rôles et les devoirs féminins : elles sont tout à la fois mères et gardiennes des rituels religieux et de la vertu. Les Indiennes nationalistes elles-mêmes adoptent ces métaphores familiales et se présentent comme les mères de la nation, s'assimilant à la mère-patrie. Cette conception de la maternité symbolique finit par devenir un trait caractéristique du nationalisme indien (Gupta, 2001). L'une des spécificités des femmes indiennes nationalistes a justement été de mobiliser cette image de gardienne des traditions menacées en montrant la force dont elles étaient capables, notamment en prenant part aux différentes manifestations d'opposition et en soulevant les foules. Dans toutes ces images et représentations féminines, l'on décèle les contradictions de l'Inde : force vs fragilité mais aussi fantasme social d'une élite bourgeoise urbaine éclairée et libre vs réalité plus sombre des inégalités de classes, de castes et de religion.

⁴⁷ La propagande joue beaucoup avec l'iconographie, en témoignent les affiches, les emballages des produits d'utilisation courante (savons, boîtes d'allumettes, sacs de riz, etc.). On y voit des femmes, tantôt sous les traits de divinités guerrières prêtes à sauver les héros nationalistes, tantôt en mères nourricières dévouées œuvrant pour la patrie et rendant hommage à ses martyrs.

Dans la littérature du début du 20^e siècle, la portée croissante du courant nationaliste se traduit par la multiplication de romans où les personnages expriment leur fierté nationale. Ils sont souvent des héros de l'histoire indienne, magnifiés par ces œuvres fictionnelles. Les romanciers se plaisent à mettre en scène de jeunes héros portant secours à des femmes qui symbolisent la nation. Celle-ci, largement personnifiée, revêt dans ces œuvres une variété de formes métaphoriques. Succédant au roman de type « récit colonial » (Panikkar, 2007 : 153), le « roman national » rencontre un vif succès. Mais dans le même temps, la psychologie des personnages est plus fouillée et les personnages féminins prennent de l'ampleur : elles défendent la nation avec ferveur. Dans son roman *Kanthapura* (1938), Raja Rao (1908-2006)⁴⁸ met en scène le rapport du village à la ville dans le contexte du combat gandhien à travers le retour de jeunes gens qui éveillent leurs parents à la lutte. Les romans de Rabindranath Tagore (1861-1941) abondent d'héroïnes indiennes cultivées et aisées, maintenues dans le *zenana*. Dans *La maison et le monde* (1916) comme dans *Kumudini* (1929), les femmes ne sortent pas et dépendent de leur tuteur masculin (frère ou mari) pour tout ce qui relève du monde extérieur. Et dans *La maison et le monde*, c'est Nikhil, le mari progressiste, qui insiste pour que Bimala, son épouse, sorte de son *zenana*⁴⁹. Progressivement, il la met en contact avec le monde, depuis les parties de la maison où elle peut rencontrer des visiteurs jusqu'à l'extérieur. Il lui enseigne à sa façon les principes du mouvement *swadeshi* : modération et raison. Il n'imagine pas qu'elle puisse emprunter une autre voie et c'est en constatant la relation fusionnelle de Bimala avec son ami Sandip, de tendance plus radicale, que Nikhil réalise que son épouse possède sa propre personnalité. Il n'a donc aucun contrôle sur ses désirs, ni même sur ses opinions. Le personnage de Bimala joue ici un double rôle : elle figure à la fois la nation exaltée, apprenant l'indépendance et les femmes qui, bousculant les traditions pour entrer dans le monde, connaissent les mêmes tâtonnements que la nation sur la voie nouvelle de la liberté.

Les personnages féminins sont donc très présents dans la littérature, notamment dans les années 1920-1930, sans doute en raison de la forte implication des femmes dans la lutte nationaliste. Mais les héroïnes de romans contribuent à imposer et valoriser l'image des femmes « traditionnelles ». En effet, si les femmes ont participé au mouvement nationaliste de

⁴⁸ Si le contexte rural décrit par R. Rao a été analysé comme un cliché idéalisé (Suman et Uniyal, 2007), il reflète la vision gandhienne de la campagne : « [e]n reprenant la présentation essentialiste de l'orientalisme européen, Gandhi place le fait urbain dans le registre de l'extériorité culturelle (...) » (Louiset, 2011 : 78 ; Louiset, 2005).

⁴⁹ Le *zanana* ou *zenana* est un mot perse qui désigne les appartements réservés aux femmes dans les riches résidences musulmanes, hindoues et sikhes du sous-continent indien. Il se situe à l'intérieur de la maison et fonctionne selon un système hiérarchique strict. L'accès y est très difficile pour les personnes étrangères au foyer et interdit aux hommes (Chanda, 2008).

manière active (manifestations, grèves, pétitions, actes terroristes), le silence auquel elles ont été contraintes après 1947 les a maintenues hors de l'histoire officielle et a gommé la diversité des identités féminines et des mouvements qu'elles avaient construits. Les romans ont, d'une certaine manière, rapporté et permis de transmettre à la postérité la réalité des rôles assumés par les femmes indiennes de cette époque.

De sujets à auteures

Nous l'avons noté, les femmes sont des personnages romanesques importants dans ce genre littéraire indien, ainsi chez les romanciers réformistes tels Bankim, Tagore, ou encore Pyari Chand Mitra (1814-1883). Mais elles ne se contentent plus de ce statut et écrivent désormais elles-mêmes⁵⁰. Swarna Kumari Devi est identifiée comme la première romancière indienne en bengali avec son roman *Deepnirban* (1876) et la nouvelle, *Sultana's Dream*, de l'écrivaine musulmane Rokeya Sakhawat Hossain (1880-1932), parue en 1905 dans un magazine féminin bengali, est considérée comme la première œuvre féministe indienne. Son texte évoque un monde utopique : les femmes y gouvernent tandis que les hommes restent à la maison et assument les tâches domestiques. La nouvelle, qui se présente comme de la science-fiction, met en scène un monde futuriste : voitures volantes, machines agricoles, contrôle de l'énergie solaire et de la météo. Or, ces inventions y sont le fait de femmes scientifiques. Dans ce *Ladyland*, pas de crimes et la religion est fondée sur l'amour et la vérité. L'écrivaine, Rokeya Sakhawat Hossain, a consacré sa vie à prôner l'égalité entre hommes et femmes et à promouvoir l'émancipation féminine par l'éducation. Trois ans après sa publication dans un magazine, la nouvelle est proposée en 1908 sous la forme d'un ouvrage et *Sultana's Dream* rencontre un véritable succès.

Les Indiennes seront de plus en plus nombreuses à écrire et à être publiées : à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle, des mémoires, journaux et autobiographies, de la poésie, paraissent dans des magazines féminins. Leurs auteures, indiennes, sont principalement issues de l'élite intellectuelle. C'est ce que révèlent S. Tharu et K. Lalita dans leurs deux anthologies publiées

⁵⁰ Dans l'introduction de leur anthologie, *Women Writing in India: 600 B.C. to the Early Twentieth Century* (1991, 1993), S. Tharu et K. Lalita expliquent bien le silence et l'oubli subis par les auteures féminines du sous-continent. Dans cet ouvrage organisé en deux volumes, les deux chercheuses distinguent les littératures indiennes de 600 av. J.C. au début du 19^e siècle (volume 1) des littératures qui se développent au contact des colons européens entre le 19^e et le 20^e siècle (volume 2). Il existe une division temporelle liée à ce constat : l'accès à l'écriture est rendu très difficile pour les femmes au 19^e siècle. Les traditions littéraires et poétiques qui prédominaient alors sont investies par la prose et tout particulièrement le roman qui prend de plus en plus d'ampleur. Le contexte social et culturel (la présence des colons) amène à prévenir tout mélange et à tenir les femmes, en particulier celles de l'élite et éduquées (celles qui *pourraient* écrire), éloignées de la scène publique.

au début des années 1990. Ces ouvrages, consacrés aux poétesses, auteures de proses et artistes indiennes, retracent leurs parcours de vie et leur disparition progressive de la scène littéraire au moment où émerge la Compagnie des Indes orientales, puis leur combat pour y revenir. Si les auteurs masculins consignent la vie privée des femmes dans des œuvres fictionnelles, les écrivaines privilégient une approche plus « réaliste », proposant le quotidien vu depuis l'intérieur. Les musulmanes du Nord de l'Inde ourdouphone sont parmi les plus prolifiques dans la première partie du 20^e siècle, tout comme les Bengaliées et les Marathiées, hindoues⁵¹. Si ces auteures contribuent parfois à véhiculer des images féminines « vertueuses » (Vatuk, 2015), leurs romanstraient aussi des changements qui surviennent du fait de l'adhésion des maris, par exemple, aux idées progressistes. On retrouve le thème du « guidage » des épouses vers l'émancipation par leur conjoint, ce qui ne les dispense d'ailleurs pas de la contrainte imposée par leurs tâches domestiques :

« Les thèmes récurrents dans de nombreux mémoires du 19^e siècle portent sur la joie de la femme dans l'amour et le soutien d'un mari progressiste, ainsi que sur son éducation et les nouvelles possibilités qui s'offrent à elle. Mais même dans les récits relativement conventionnels, nous rencontrons des passages nous donnant un aperçu des multiples facettes des luttes qui se jouent : la douleur d'être constamment surveillée et corrigée ; le sentiment de n'être jamais assez bonne ; les exigences épuisantes des nouvelles tâches ménagères ; l'incertitude et l'anxiété qu'implique l'éducation des enfants selon les nouvelles modes, en dehors du cercle rassurant de la famille traditionnelle ; la nostalgie pour le soutien d'un monde qu'elles avaient perdu, et ainsi de suite » (Tharu, Lalita, 1991 : 160).⁵²

Ces mémoires et autobiographies permettent de diffuser les opinions, les attentes des femmes elles-mêmes, certains écrits les encourageant aussi à participer aux mouvements nationalistes, notamment aux épisodes insurrectionnels.

Si des écrivaines indiennes sont identifiées dès le 19^e siècle, et nous en avons déjà cité plusieurs, le nombre de romans écrits par des femmes indiennes croît à partir des années 1920-40. Elles affinent le contour des personnages et des identités au féminin, apportant une nouvelle énergie littéraire. Engagées dans le mouvement gandhien, elles font l'apologie de la

⁵¹ La documentation scientifique à laquelle j'ai eu accès semble distinguer les auteur.es musulman.es auteur.es identifié.e.s par leur région d'origine (Bengali.es, Marathi.es, etc., principalement dans le nord, néanmoins). Il s'agit d'une question linguistique et stylistique : les auteur.es musulman.es se distinguent non seulement par leur fréquent usage de l'ourdou dans leurs productions mais aussi par une tradition littéraire persane légèrement différente dans ses thèmes et la façon de les aborder.

⁵² « Recurrent themes in many nineteenth-century memoirs are the woman's joy in the love and support of a progressive husband and her education and the new possibilities that opened out to her. But even in relatively conventional accounts we come across passages that give us a glimpse of the many-faceted struggles involved: the pain of being constantly watched and corrected; the feeling that they were not good enough; the exhausting demands of the new housework; the uncertainty and anxiety involved in raising children in the new mode, outside the reassuring circle of the traditional family; the longing for the support of a world they had lost, and so on ».

non-violence dans leurs romans, telles Subhadra Kumari Chauhan (1904-1948) et Lalithambika Antharjanam (1909-1987). D'autres créent des héroïnes fortes dans leurs combats quotidiens sans recourir aux vocabulaire et images nationalistes, considérant la question des femmes comme autonome. Leurs récits se déroulent alors dans un espace domestique où les remous sociaux et politiques semblent ne pas avoir d'effet. L'on pourrait trouver ces romans conservateurs mais la subtilité de la narration laisse entrevoir, au fil de l'intrigue, la force intérieure des personnages féminins qui sont, au-delà des apparences, engagés dans une longue lutte silencieuse. Encore aujourd'hui, on retrouve chez les écrivaines indiennes ce choix de ne pas traiter les luttes et les combats de manière directe. C'est par l'évocation de traits psychologiques et à travers la subtilité des personnages que la force des femmes est mise en valeur.

C/ La littérature, espace de liberté

L'essor du roman au 20^e siècle s'est accompagné d'un renforcement de la place des femmes dans l'écriture. Celle-ci, davantage que la parole, est devenue un espace de liberté d'autant que l'espace public demeure largement dominé par les hommes en Inde. Les femmes ont trouvé dans l'écriture romanesque un lieu pour exprimer leurs émotions, leurs aspirations et leurs combats, fictionnalisant les injustices du quotidien auxquelles elles sont confrontées (Cabaret et Louiset, 2021).

Langue et liberté d'expression

La question de la langue est posée très tôt en Inde du fait de la politique linguistique coloniale, de la résistance des langues vernaculaires et des dimensions de l'aire colonisée. La langue maternelle a pu être présentée comme un moyen d'expression plus authentique d'une réalité difficile à rendre avec le lexique et la syntaxe du colonisateur. Un autre argument était que l'instruction en anglais était réservée aux élites et que ce caractère élitiste était encore plus patent concernant les femmes. Pourtant, l'affaire est plus complexe, comme l'ont souligné les auteur.e.s de *Empire Writes Back* !

Paradoxalement, l'usage de l'anglais a pu constituer un espace de liberté. En effet, les femmes y ont trouvé une plus grande liberté de parole et de langage que dans leur langue maternelle, laquelle portait la contrainte des normes et codes sociaux locaux. Certain.e.s écrivain.e.s continuent de l'affirmer et même, attribuent une valeur de neutralité à l'anglais (Sadana,

2012 : 6). Mais on ne peut nier que beaucoup écrivent en anglais car c'est dans cette langue qu'ils et elles ont appris à lire et à écrire.

Les sujets abordés par les femmes, du 19^e siècle à l'Indépendance, ne se limitent pas à décrire la vie domestique et familiale ; des nouvelles parues dans la presse et des romans vont beaucoup plus loin et posent un regard critique sur la société coloniale, sous l'inspiration des mouvements nationalistes. Se saisissant de la réalité sociale et politique de l'Inde, les écrivaines se font témoins des situations et relais des revendications des femmes de l'époque. Mariages arrangés malheureux, veuvage, etc. touchent l'une ou l'autre héroïne. Et parfois, c'est l'occasion pour la romancière d'exprimer son militantisme féministe.

Ces auteures ont dès lors instauré un récit à la première personne, un « je » puissant qui présentait autrement les problématiques liées à l'émancipation des femmes indiennes. Soulevée d'abord par les réformateurs, reprise par les Indiennes elles-mêmes dans la seconde moitié du 19^e siècle, la question a pu trouver dans la fiction un socle concret sur lequel fonder les débats. Les mémoires et autobiographies féminines qui essaient jusqu'au 20^e siècle y ont contribué ; fondés sur le quotidien de leurs auteures, ces récits font dialoguer « la vie de l'individu » avec le reste de la société car les femmes sont indissociables du contexte dans lequel elles évoluent et qui les forme (Malhotra et Lambert-Hurley, 2015 : 8). Par ailleurs, alors que les écrivaines étaient en majorité issues des catégories supérieures, disposant de temps et d'espace à consacrer aux pratiques d'écriture, elles ont su créer des personnages de différents milieux. Leur existence était bien sûr très éloignée de celles des femmes assignées aux tâches domestiques et aux travaux des champs harassants. Mais comme ailleurs dans le monde, ce sont les familles aisées qui ont fourni les initiatrices des mouvements en faveur d'une amélioration de la condition féminine. Leur autonomie financière fait écho aux préceptes de Virginia Woolf dans son célèbre essai *A Room for One's Own* (1928, 2016) quand elle conseille aux aspirantes écrivaines de posséder un petit pécule. Ces féministes de l'élite indienne se sont ainsi érigées en modèles de femmes émancipées. Par la suite, les romancières ont perpétué ce militantisme mais de plus en plus à travers des personnages féminins plus ordinaires, manifestant du réalisme dans leurs œuvres, (Le Blanc, 2006).

La littérature au service de l'émancipation féminine

Après l'Indépendance, les groupes de combattantes dirigés par les femmes de la bourgeoisie urbaine et des classes moyennes se sont peu à peu dissous. Certaines de ces dirigeantes ont accédé à des positions de pouvoir et d'autres, confortablement installées dans leur milieu aisé, n'ont plus jugé utile de lever le poing, pensant que la question féminine serait relayée par les

responsables politiques de la nouvelle nation. Pour la sociologue et féministe Neera Desai, « la toute nouvelle liberté politique eut pour effet immédiat d'encourager les femmes à envisager l'avenir avec confiance. Nombre d'entre elles ne voyaient plus l'utilité de maintenir en activité un mouvement qui aurait appuyé leur exigence » (2002 : 16). N. Desai avance également l'hypothèse que le programme d'aide sociale mis en place par le gouvernement dès 1953 (instruction des jeunes filles, allocations de subvention, formation professionnelle des femmes, protection maternelle et infantile, ouverture de bureaux d'aide en milieux ruraux, etc.) et dont l'application fut confiée aux femmes, a été établi de telle manière qu'il ne laissait aucune place aux initiatives personnelles et demandait beaucoup de temps à ses employées. Désormais assignées à un travail encadré par la loi, ces anciennes combattantes nationalistes ont fini par se taire. Mais il est aussi pertinent de souligner que les mouvements de femmes en Inde ont pâti du manque de cohésion sociale et de solidarité entre les différents groupes sociaux, dont les castes. Du reste, après la Seconde Guerre Mondiale, les mouvements féministes s'essoufflent également en Europe et aux États-Unis car ils luttaient surtout pour l'égalité des droits civiques. Or, dans les pays européens qui n'avaient pas encore accordé le droit de vote aux femmes, c'était aussi l'une de leurs principales revendications. Ce droit n'a été acquis qu'en 1944 pour la France, 1945 pour l'Italie, par exemple. C'est avec les années 1960 que les mouvements reprennent (« deuxième vague ») avec des revendications différentes : maîtrise du corps et de la fécondité (Rochefort, 2018).

Les luttes féminines et féministes pré-Indépendance ont cependant contribué à de réelles avancées : entrée des femmes en politique au plus haut niveau, leur entrée sur le marché du travail, un nombre croissant d'écrivaines, l'ouverture de l'enseignement supérieur aux jeunes filles. Ainsi Miranda House, secteur de Delhi University réservé aux femmes, ouvre en 1948⁵³, héritage des mouvements en faveur des femmes pré-Indépendance (Desai, 2002). Les combats se sont ainsi déplacés de la rue vers les universités. Les femmes y reprennent la lutte dans les années 1970 et sont soutenues par les romancières qui s'imposent, en cette deuxième moitié du 20^e siècle (Malhotra et Lambert-Hurley, 2015). D'ailleurs, il semble que les écrivaines aient continué à porter seules la lutte des femmes : Attia Hossein (1913-1998), Amrita Pritam (1919-2005), Ismat Chughtai (1911 ou 1915-1991), Mahasweta Devi (1926-2016) ou encore Kamala Markandaya (1924-2004) comptent parmi les plus connues et les plus militantes dans ce domaine. Elles se sont attachées à rendre compte, dans des récits réalistes et poignants, des combats douloureux des femmes pour leur libération. Attia Hossein,

⁵³ Saswati Sengupta, auteure du roman *The Song Seekers* inclus dans le corpus, y enseigne la littérature anglaise.

première musulmane indienne à obtenir un diplôme universitaire, met en scène l'émancipation féminine sur fond de violences communautaires, tout comme Amrita Pritam s'inspire des événements terribles de la Partition (enlèvements de femmes, viols, meurtres). Cet épisode a fait des femmes des victimes particulièrement ciblées et de nombreux romans le relatent. Mahasweta Devi, quant à elle, use de son statut de brahmane pour dénoncer les violences faites aux femmes, notamment à celles de groupes tribaux menacés par l'exploitation forestière de leur territoire. Elle éclaire la « double peine » de ces femmes, à la fois femmes et tribales. Ismat Chughtai et Kamala Markandaya redonnent un corps aux femmes, en abordant la sexualité féminine dans leurs romans et nouvelles.

L'accès des femmes aux études supérieures, facilité après 1947, a constitué une avancée majeure pour les Indiennes et l'Indépendance a représenté un véritable tremplin intellectuel pour elles. La nouvelle génération qui suit 1947 a grandi avec les histoires de lutte de ses mères et grand-mères. Mais le contexte socio-économique des années 1970 (stagnation économique, inflation, remous dans les milieux paysans) les poussera à descendre à nouveau dans la rue dans un nouveau tournant féministe. Prises dans des mouvements plus globaux, les Indiennes s'emparent alors du mot « féminisme »⁵⁴. C'est dans ce contexte que la maison d'édition *Kali for Women* est fondée.

III – *Kali for Women* et *Zubaan* : reconnaissance littéraire et féminisme(s)

Le corpus choisi pour ce travail de thèse est issu du catalogue de la maison d'édition féministe militante *Zubaan* fondée par Urvashi Butalia. *Zubaan* est en réalité l'héritière d'une précédente maison d'édition, *Kali For Women*, co-fondée par Urvashi Butalia et Ritu Menon. Sa création, en 1984, en fait la première maison d'édition féministe indienne et ne peut être dissociée de la tournure prise par les luttes des femmes. En effet, les deux décennies des années 1970 et 1980 ont constitué un moment important de la lutte des femmes en Inde et dans le monde. Il n'est pas étonnant que l'initiative de U. Butalia et R. Menon s'inscrive dans cette temporalité. Si ces éditrices ont permis la publication de la littérature féminine dans le cadre de *Kali For Women*, U. Butalia a aussi donné voix à de nouvelles actrices dans le cadre tout aussi militant de *Zubaan* : les chercheuses de sciences humaines et sociales.

⁵⁴ Jusqu'alors, le terme « féminisme » avait été écarté parce qu'il venait de l'Occident. Dans les mouvements des femmes pré-Indépendance, donc en période coloniale, il semblait important « de rejeter les modèles occidentaux de l'émancipation féminine » (John, 2008 : 5). Par conséquent, le terme « féminisme » était rejeté à ce titre.

A/ Les années 1970 : une nouvelle vague féministe

Alors que la première vague féministe (1850-1945), à travers le monde, se concentrait principalement sur l'obtention du droit de vote pour les femmes et l'égalité civique des sexes, la « deuxième vague » se focalise sur des problèmes plus sociaux : sexualité, violences domestiques et viol, droits liés à la procréation (l'IVG est légalisée en France en 1975), à la famille et au travail. Apparue à la fin des années 1960 aux États-Unis, cette vague se propage rapidement. Des départements de *women's studies* voient le jour en pays anglophones, tandis qu'en France les femmes entrent dans les sciences sociales (anthropologie, sociologie, histoire, psychologie, etc.). Les femmes se mettent à interroger et analyser le système patriarcal, un nouveau concept émerge, celui de genre, qui « impose l'idée que le sexe n'est pas un fait de nature brute ; c'est une construction culturelle qui peut être modifiée » (Dagorn de Goïtisol, 2011 : 4).

Un tournant décisif

Le contexte socio-historique indien et les positionnements théoriques qui se développent à la faveur des années 1960-70 méritent d'être rappelés pour mieux saisir les choix d'éditrices comme U. Butalia et R. Menon :

« Hétérogènes, [les mouvements féministes] tranchent profondément par leur dimension révolutionnaire, utopique et provocatrice issue de la contre-culture des années 1960, de la lutte pour les droits civiques des Noirs américains, de l'opposition à la guerre du Vietnam, des nouvelles gauches, des révoltes étudiantes et de l'extrême gauche maoïste et trotskiste, du mouvement gay et lesbien, des mouvements pour la justice sociale en Amérique latine, des mouvements de libération nationale en Asie et en Afrique » (Rocheffort, 2018 : 84).

En Inde, l'année 1975 est décisive et ce, pour plusieurs raisons. Elle est présentée comme l'Année internationale de la femme par l'ONU dans un contexte où les mouvements féministes pour les droits des femmes sont un phénomène mondial. À cette occasion, l'Inde fournit un rapport établi en 1971, faisant état des droits et du statut des femmes « with a special focus on education and employment » (John, 2008 : 3). Ce rapport, demandé par le gouvernement, est rédigé par le *Committee on the Status of Women in India* (Comité sur la condition des femmes en Inde), sous l'égide du Ministère de l'Éducation. L'objectif est de proposer des solutions permettant aux Indiennes de contribuer pleinement à la construction de la jeune nation. Rédigé par des chercheurs en sciences sociales, des travailleurs sociaux et des parlementaires, le rapport met en lumière la situation catastrophique des femmes dans le pays.

Elles sont économiquement invisibles par leur contribution aux tâches domestiques, leurs emplois sont menacés par la mécanisation, notamment dans l'industrie textile, et elles sont principalement employées dans le secteur informel, avec les salaires les plus bas et la précarité la plus forte. À l'exception d'une petite minorité issue de la bourgeoisie instruite, la population féminine indienne a vu ses conditions de vie se dégrader rapidement depuis les années 1950 (John, 2008).

Accompagnant ce constat socio-économique, la dénonciation des violences sexuelles et sexistes à l'encontre des femmes se fait entendre à la fin des années 1970. Des manifestations sont organisées par les femmes et la presse relaie de plus en plus ces violences. Les viols, dont certains sont commis par des personnes d'autorité comme des membres de la police, sont dénoncés ainsi que les maltraitances perpétrées par les maris et les belles-familles, en cas d'absence de dot ou le plus souvent de versement partiel de celle-ci par la famille de l'épouse. De nombreuses journalistes et militantes de l'époque relatent en effet que lors des mariages, majoritairement arrangés, si la dot exigée n'est pas versée dans son intégralité, la belle-famille finit par s'en prendre à la jeune femme. Cela peut se terminer en meurtre. Dans les années 1960-70, l'on ne prétend pas que ces faits sont nouveaux mais l'on dénonce de plus en plus ces « accidents domestiques ». La pratique de la dot, déjà contestée avant l'Indépendance et interdite par la loi en 1961 (*Dowry Prohibition act*) sous le gouvernement de Nehru, est à nouveau dénoncée lors de cette nouvelle vague féministe.

La place centrale occupée par la question du corps, de la dépossession des femmes de leur propre corps rejoint la tendance identifiée partout pour désigner une « deuxième vague » : en dénonçant les violences dont les femmes sont victimes, on proclame leur droit de disposer de leur corps. Depuis la fin des années 1970, les femmes se sont à nouveau mobilisées en Inde dans l'espace public à la suite du viol de la jeune Mathura dans un commissariat de police. Ces mouvements en 1971 et 1976 ont abouti à la légalisation de l'avortement (en cas de viol ou de nécessité médicale) mais il a fallu près de 30 ans pour qu'une loi porte sur l'interdiction de toute violence faite aux femmes, *Groundbreakingly*, en 2005. En dépit de l'existence de nombreuses lois destinées à combattre les violences faites aux femmes, associations, ONG et mouvements de femmes reprochent à l'État « de ne pas traduire la législation en politique répressive consécutive ».

Les mentalités changent très lentement dans ce domaine alors que les mouvements de femmes sont très actifs en Inde et que la Constitution indienne est favorable aux femmes⁵⁵. Mais les pratiques ne reflètent pas ces principes et la discrimination des femmes recoupe aussi celle des groupes socio-économiques défavorisés (basses castes et tribaux).

« *Féminismes* » ou « *mouvements des femmes* » ?

Les mouvements féministes connaissent une tendance à la théorisation et dès les années 1970, les universitaires et travailleuses sociales indiennes⁵⁶ débattent de l'emploi ou non du terme « féminisme » pour désigner les mouvements qui traversent le pays. En Europe et aux États-Unis, les productions scientifiques sur le sujet sont prolifiques, la théorisation s'opère avec les outils élaborés en sociologie, en lien avec le structuralisme et le post structuralisme⁵⁷, ou encore le constructivisme et le post colonialisme. La pensée marxiste influence également les mouvements. Les ouvrages de Simone de Beauvoir sont traduits et diffusés partout, suscitant un grand intérêt en Inde. L'auteure y est lue et étudiée dans les cercles universitaires et ses idées sont propagées lors des rassemblements d'étudiantes. Pour autant, comme l'explique U. Butalia dans l'un de ses entretiens⁵⁷, les militantes indiennes préfèrent employer les termes de mouvements « des femmes » plutôt que de mouvements « féministes ». En effet, le mot « féminisme » possède, de leur point de vue, une connotation trop occidentale qui ne correspondrait pas aux besoins et aux luttes des Indiennes. Les propos de la Première Ministre, Indira Gandhi en 1980 sont éclairants :

« J'ai souvent dit que je ne suis pas une féministe. Pourtant, dans mon souci envers les plus démunis, comment puis-je ignorer les femmes qui, depuis les débuts de l'histoire, ont été dominées et discriminées que ce soit dans les pratiques sociales ou dans les lois... En occident, la prétendue liberté des femmes est souvent considérée comme une imitation de celle des hommes. Honnêtement, j'ai l'impression que ce n'est qu'un échange d'un type de servitude pour un autre. Pour être libérée, une femme doit se sentir libre d'être elle-même, non pas en rivalité avec l'homme, mais dans le contexte de ses propres capacités et de sa personnalité. Nous avons besoin que les femmes soient plus intéressées, plus vivantes et plus actives non pas parce

⁵⁵ L'égalité hommes-femmes y est stipulée (article 14) ainsi que l'égalité des chances (article 16).

⁵⁶ Citons Jasodhara Bagchi (1937-2015), féministe, activiste, auteure et professeure à l'origine du département d'études féminines et de genre l'université de Jadavpur ; Mira Datta Gupta (1907-1983), combattante de la liberté, professeure, travailleuse sociale et co-fondatrice de l'All India Women's Conference ; Vina Mazumdar (1927-2013), universitaire, militante et féministe. Elle est parmi les premières en Inde à introduire le féminisme dans les études universitaires et devient secrétaire du Comité sur la condition des femmes en Inde qui publie en 1974 le rapport *Towards Equality* à l'origine de la deuxième vague féministe du pays. Elle fonde également le Centre d'études pour le développement des femmes (Center for Women's Development Studies) à Delhi.

⁵⁷ Entretien du 19 janvier 2017 au festival de littérature de Jaipur par *Quint*, site indien d'informations en ligne, publié sur leur chaîne YouTube le 19 janvier 2017 : https://youtu.be/V_P5_SFY1Tk

que ce sont des femmes, mais parce qu'elles représentent la moitié de la race humaine »⁵⁸.

De fait, le mot « féministe » véhicule des représentations négatives. Comme l'expliquent K. Bhasin et N.S. Khan (2004) dans l'enquête menée auprès de plusieurs femmes en 1986⁵⁹, la propagande, alors largement relayée par les médias et des associations, désigne sous ce terme de « féministes » des femmes de la bourgeoisie, occidentalisées et sans racines, destructrices de famille et détestant les hommes⁶⁰. Les deux chercheuses relèvent que cette conception découle d'une mauvaise connaissance, voire d'une ignorance de ce que sont les mouvements féministes mais aussi d'un discours discréditant volontairement ces militantes. Cependant, le terme est également critiqué par les militantes indiennes qui le voient comme une importation européenne. Ainsi, pour Madhu Kishwar, professeure, militante et éditrice du journal *Manushi*⁶¹, il serait un outil utilisé par l'Occident pour asseoir son impérialisme. Son hypothèse est alors que « tou.te.s ceux et celles qui refusent de se convertir sont plongé.e.s dans l'ignorance et la stupidité, que leur vie ne peut être satisfaisante s'ils/elles ne suivent pas le modèle fourni par la société occidentale » (Kishwar, 2004 : 36)⁶². Pour cette auteure, Européennes et Indiennes n'ont souffert, ni de la même manière, ni pour les mêmes raisons et elle souligne que les Indiennes occupent depuis toujours une place importante dans la société à travers le culte traditionnel des divinités féminines et par l'assimilation du principe féminin à la *shakti*, la force. Ainsi, l'affirmation de soi est une chose que les Indiennes possèderaient intrinsèquement, à l'inverse des femmes occidentales, au risque d'essentialiser les unes et les autres. Pour Kishwar, il faut combattre les discriminations mais pas au nom du féminisme. Elle ajoute que la plupart des hommes et des femmes luttant pour les droits des femmes utilisent leur propre terminologie pour désigner leur combat. Kishwar s'exprime de façon très

⁵⁸ Indira Gandhi, *True Liberation of Women*, discours d'inauguration du *All India Women's Conference Building Complex*, New Delhi, 26 mars 1980. Cité par Maitrayee Chaudhuri, 2004, p. XX. « I have often said that I am not a feminist. Yet, in my concern for the unprivileged how can I ignore women who, since the beginning of history, have been dominated over and discriminated against in social custom and in laws... In the West, women's so-called freedom is often equated with imitation of man. Frankly, I feel that is merely an exchange of one kind of bondage for another. To be liberated, a woman must feel free to be herself, not in rivalry to man but in the context of her own capacity and her personality. We need women to be more interested, more alive and more active not because they are women but because they do comprise half the human race ».

⁵⁹ Dans *Some Questions on Feminism and Its Relevance in South Asia*, Kali for Women, 1986.

⁶⁰ « The media for example (...) has been responsible for a widespread misrepresentation of feminists as 'bra-burning', 'man-hating', 'family-destroying' women. This propaganda is reinforced by other forces and groups that see the emancipation and liberation of women as a threat, with the result that feminists in our countries [en Asie] are attacked and dismissed as 'middle class', 'westernized' and 'rootless' women » (Bhasin et Khan, 2004 : 3).

⁶¹ *Manushi*, journal fondé en 1978, paraît d'abord en anglais puis en hindi. A ce jour, seule la version anglaise est accessible en ligne. L'objectif du journal est de diffuser des articles sur la cause des femmes et de proposer également des solutions aux autres problèmes (économiques, politiques, sociaux) de la société.

⁶² « (...) all those who refuse to be converted are steeped in ignorance or stupidity, that their lives cannot be satisfactory if they do not follow the role model provided by western society ».

virulente vis-à-vis du terme de « féminisme » auquel elle attribue une connotation impérialiste. Cette critique du terme est répandue dans divers pays « non occidentaux » mais son caractère essentialiste, ici très marqué, est orienté par une position politique très conservatrice. Kishwar a suscité des controverses en raison de sa proximité de l'idéologie de l'*Hindutva*⁶³. Néanmoins, cette posture doit être mentionnée car elle est reprise par de nombreuses femmes et militantes⁶⁴ qui rejettent une terminologie occidentale perçue comme un impérialisme culturel. Un autre argument consiste à distinguer la situation des femmes indiennes de celle des femmes occidentales, les premières ayant aussi subi le sort des colonisés. Toutefois, comme Virginie Dutoya (2014) le souligne, de nombreuses Indiennes utilisent le terme de « féminisme » malgré tout, contribuant à des avancées majeures dans le domaine des études féministes. Comme V. Dutoya, j'utiliserai donc ce terme « féministe » car il semble difficile de distinguer les « mouvements féministes » des « mouvements des femmes ». Si ce dernier terme est souvent préféré par les militantes indiennes, les deux formulations sont employées la plupart du temps avec un sens équivalent dans une même production scientifique. On note que ces deux mots sont généralement au pluriel afin de rendre compte de la variété des identités féminines, des convictions, des sentiments d'appartenance et de la diversité régionale. Le terme « mouvements des femmes » inspirerait davantage confiance, renvoyant à des types de solidarités plus spécifiquement indiennes, sans toutefois tomber dans le culturalisme :

« Si les féministes indiennes cherchent une indépendance idéologique, épistémologique et économique vis-à-vis de 'l'Occident', elles ne prônent pas l'autarcie intellectuelle ou organisationnelle et sont généralement pleinement engagées dans des réseaux trans- et internationaux » (Dutoya, 2014 : 18).

Les féministes indiennes ont en effet largement participé aux réflexions sur le postcolonialisme et la subalternité. En quelques décennies, les chercheurs et chercheuses d'origine indienne sont devenu.e.s des références dans les domaines de la pensée féministe, des études postcoloniales (Assayag et Bénéï, 2000 ; Pouchepadass, 2000 ; Loomba, 2005 ; Mbembe, 2006).

⁶³ Amartya Sen (2007 : 73) : « *Hindutva*, (« la qualité de l'hindouisme », littéralement) est tenue de plus en plus comme la voie royale vers « l'indianité ». Cependant, Amartya Sen rappelle que cette doctrine et idéologie politique « pour la première fut codifiée dans le livre homonyme, publié en 1923, de l'énergique dirigeant nationaliste hindou Vinayak Damodar Savarkar » (ibid).

⁶⁴ Dans l'ouvrage qu'elle a dirigé, *Feminism in India* (2004), M. Chaudhuri, sociologue et féministe, présente les différentes approches du féminisme en Inde, distinguant celles qui se reconnaissent dans ce terme de « féminisme » de celles qui ne s'y reconnaissent pas.

L'autre critique adressée aux mouvements féministes indiens est la surreprésentation des femmes issues des élites. Tout comme le mouvement nationaliste œuvrant pour l'indépendance indienne, les mouvements des femmes avant l'Indépendance ont été menés majoritairement par des femmes issues des classes aisées et de l'élite intellectuelle hindoues⁶⁵. Les divisions internes liées aux classes, aux castes et aux religions auraient été occultées pour donner l'impression d'une solidarité et d'une unité féminines. Ce « gommage » des inégalités et divergence sa probablement été nécessaire au mouvement en faveur des femmes en Inde, tout comme au sein des militants en faveur de l'Indépendance, il a constitué une phase incontournable dans le contexte de la naissance d'une nation (Jaffrelot, 1996). Cela n'a pas empêché les divisions ni dans l'une ni dans l'autre de ces dynamiques. Or, dans la nouvelle vague de mouvements amorcée dans les années 1960-70, et davantage marquée encore dans les années 1980, on observe une pluralité des mouvements de femmes : ainsi les *dalits*⁶⁶ et les musulmanes forment des organisations séparées car elles se sont senties marginalisées dans les mouvements antérieurs (depuis le début du 20^e siècle).

De la même façon, les mouvements féministes se politisent dans les années 1980, prenant la couleur des différents partis politiques locaux et nationaux. Les partis politiques ne s'y sont pas trompés et le discours d'Indira Gandhi mentionné plus haut marquait bien la prise en considération de la question des femmes dans les programmes de l'État ; « la femme », comme elle le fut dans la période pré-Indépendance, redevient une cause nationale. Dans le même temps, on observe une « NGOisation » des actions féministes en Inde. Les ONG devenant partout dans le monde les partenaires, médiateurs et relais entre les sociétés et les pouvoirs, la globalisation de la cause des femmes qui s'est amorcée à partir des années 1970 se traduit par l'afflux de financements étrangers et internationaux (Dutoya, 2014). Le militantisme a le vent en poupe.

L'impact sur la littérature : de nouvelles thématiques

Concernant le rapport entretenu par la littérature avec toutes ces tendances et mouvements de et dans la société indienne, l'accession de l'Inde à l'Indépendance ont eu un impact

⁶⁵ Le même reproche a d'ailleurs été formulé par les subalternistes concernant la lutte contre les Britanniques : elle aurait été organisée par un groupe d'avocats occidentalisés.

⁶⁶ Appelés aussi « intouchables » ou *harijans* (« enfants de Dieu », nom donné par Gandhi), les *dalits* sont constitués de groupes considérés comme en dehors du système de castes et assignés à des emplois et des fonctions jugés dégradants et impurs (nettoyage des toilettes, des égouts, par exemple). Subissant humiliations et exclusions, ils commencent à s'organiser politiquement au moment de l'Indépendance. Leur leader le plus célèbre, B.R. Ambedkar (1891-1956), a très largement contribué à la rédaction de la Constitution Indienne (1950) qui proclame l'illégalité de l'intouchabilité et des discriminations de castes.

ambivalent sur la création littéraire. Après 1947, les romanciers perdent un sujet central qui est celui du rapport colonial. D'autre part, les violences de la Partition (déplacement de millions de personnes, enlèvements, meurtres, viols, etc.) affectent l'optimisme attendu du fait de la libération de l'Inde. Les romans sont plus sombres, soulignant le désenchantement des intellectuels, mais témoignant aussi de l'état d'esprit de la société indienne. Le pays perd de nombreux écrivains et écrivaines : la Partition entraîne plusieurs auteurs musulmans à s'installer au Pakistan (c'est le cas de Saadat Hasan Manto, 1912-1955) et leurs œuvres sont dès lors écartées ou rejetées par les lecteurs indiens. Le traumatisme de la Partition pèse également sur les productions littéraires en langues bengali, hindi et punjabi car ces régions sont particulièrement touchées par la séparation des deux pays. Les traductions d'œuvres européennes inondent le marché bengali et l'anglais prend davantage d'ampleur malgré des débats publics sur son statut de langue coloniale (Le Blanc, 2006).

Avec les crises politiques des années 1960-70, notamment en raison des questions posées sur le système nehruvien, l'état d'urgence imposé par la Première Ministre dans les années 1970 et l'émergence des partis communistes, les romans politiques se multiplient, questionnant les limites de la démocratie et témoignant des déceptions des différents segments de la société. Cette littérature engagée est en partie le fait de gens issus de basses castes, en particulier des *dalits* mais aussi des femmes. Celles-ci dénoncent les inégalités entre hommes et femmes au sein de la famille, les violences sexuelles et les problèmes sociaux. Écrivains *dalits* et féministes trouvent des sources d'inspiration dans les textes de lutte des Afro-américains, dont Martin Luther King et les Black Panthers notamment, largement diffusés en Inde. La littérature française traduite en anglais, en particulier Sartre et Camus, trouve aussi son public : les analyses politiques, les sentiments de désespoir et d'aliénation qui y sont exprimés correspondent au ressenti des Indiens face à un État de plus en plus autoritaire (notamment après la proclamation de l'état d'urgence d'Indira Gandhi en 1975). Les années 1970-80 voient ainsi émerger une littérature contestataire, produite par les oublié.e.s et opprimé.e.s de la nation.

B/ *Zubaan*, une maison d'édition féministe

On ne peut présenter *Zubaan* sans faire référence à la maison d'édition qui l'a précédée, *Kali For Women*. En effet, l'une des co-fondatrices de *Kali For Women* a créé *Zubaan* et les projets et missions des deux maisons sont similaires.

Kali for Women : une inspiration internationale

L'histoire de *Kali For Women* est indissociable de celle de sa fondatrice, Urvashi Butalia, laquelle s'inscrit dans celle de l'Inde, des femmes et des mouvements féministes. Elle est née en 1952 dans une famille déchirée par la Partition, originaire du Punjab occidental devenu pakistanais en 1947, mais partie s'installer en Inde. Au tout début des années 1970, elle mène des études supérieures en histoire et en littérature anglaise à Delhi puis obtient en 1977 une maîtrise d'études asiatiques à Londres. U. Butalia travaille ensuite dans la maison d'édition *Oxford University Press* à Delhi, puis au début des années 1980 à Oxford, et enfin chez *Zed Books*, une maison d'édition indépendante⁶⁷ à Londres où elle crée leur catalogue « Femmes et genre ». L'établissement est spécialisé dans les ouvrages académiques et les essais socio-politiques sur les pays en voie de développement⁶⁸.

À cette époque, les éditions féministes se développent en Europe, tant dans le domaine des revues et magazines que dans celui de la littérature (romans et essais). Ces éditions se réclament « pour et par » les femmes. En France, la presse militante comme *Le Torchon brûle* côtoie des magazines plus populaires qui relaient aussi les questions soulevées par les féministes : *Marie-Claire*, mensuel créé en 1976, traite les sujets jusqu'alors tabous de l'avortement et de la contraception. Des maisons d'éditions « de femmes » voient le jour : Éditions des femmes en 1974, Éditions Tierce en 1977 et des collections féministes se développent chez les grands éditeurs. Ouvrent également des librairies féministes comme La Librairie des femmes en 1974 à Paris (Poliak, Mauger et Pudal, 2010).

C'est dans cette ambiance d'essor des éditions féminines et féministes que l'on peut situer les préoccupations de U. Butalia. Ses études, son militantisme à New Delhi et son expérience dans les métiers du livre lui donnent des clefs de compréhension pour aborder le monde de l'édition d'un point de vue féministe. La jeune femme déplorait, lors de ses études, l'absence d'ouvrages sérieux et d'une littérature spécifique centrés sur les problèmes et les luttes des femmes indiennes. Elle participait à de nombreuses manifestations et, rencontrant divers groupes de militantes, elle constata que toutes manquaient d'un fondement, d'un savoir sur lesquels asseoir leurs convictions et bâtir leurs idées de manière plus concrète⁶⁹.

⁶⁷ Zed Books est une maison d'édition indépendante fondée en 1977 à Londres. Zed Books se définit sur son site internet comme une plate-forme pour les voix marginalisées partout à la surface du globe. Les ouvrages édités sont de la "non-fiction".

⁶⁸ Toujours en activité, Zed Books fonctionne aujourd'hui comme une coopérative, sans hiérarchie. La maison d'édition publie environ 70 ouvrages par an, principalement diffusés dans les milieux académiques.

⁶⁹ Entretien d'U. Butalia du 20 août 2013, « Feminist!Independent! Successful? », partie 1, par SMCSchannel (School of Media and Cultural Studies) du Tata Institute of Social Sciences : <https://youtu.be/3bJ4uRnCMkg>

C'est à cette époque que U. Butalia rencontre Ritu Menon qui travaille, elle aussi, dans le secteur de l'édition en Angleterre. Ensemble, elles décident de rentrer en Inde et de créer leur propre maison d'édition à New Delhi. Après plusieurs années de travail, elles fondent *Kali for Women* en 1984 c'est la première maison d'édition féminine et féministe de l'Inde. Son fonctionnement s'inspire beaucoup de la maison d'édition britannique féministe Virago, créée par Carmen Callil (1938-) en 1973. L'objectif de C. Callil était de « publier des ouvrages célébrant les femmes et leur vie et ce faisant, diffuser le message de la libération des femmes à la population » (Sullivan, 2016)⁷⁰. Virago n'est pas la première maison d'édition féministe britannique mais elle présente deux originalités : d'une part, elle est associée à l'un des plus célèbres magazines féministes, *Spare Rib* ; d'autre part, elle s'emploie, comme le feront *Kali for Women* puis *Zubaan*, à publier des auteures originales et contemporaines et à rééditer des œuvres d'écrivaines oubliées⁷¹.

Quant à *Kali*, nom choisi par U. Butalia et R. Menon pour leur maison d'édition, il fait bien entendu référence à la déesse hindoue et se réfère à la force qu'elle symbolise, notamment à travers ses pouvoirs de destruction et la crainte qu'elle inspire. Ce nom a fini par poser problème dans une Inde où la montée de l'extrême droite hindoue et hindouiste mobilisait les symboles religieux hindous. C'est pourquoi U. Butalia a choisi un nom plus neutre pour désigner la maison d'édition qu'elle a fondée seule en 2004, tout en restant dans un registre indien car *Zubaan* signifie en hindi « langue, parole ». Mais le site internet de *Zubaan* précise que ce mot renvoie aussi au bavardage féminin avec une connotation péjorative, bien entendu. C'est justement pourquoi ce mot a été choisi... En dépit de leur expérience confirmée dans l'édition et le féminisme, U. Butalia et R. Menon ont été confrontées à des gens qui doutaient de leur entreprise : difficulté pour une femme d'être cheffe d'entreprise, doute sur l'existence d'un lectorat féminin éclairé, doute sur la capacité des femmes à écrire des choses « intéressantes »⁷². À cela s'ajoutait le risque financier : il faut non seulement imprimer les ouvrages mais il faut ensuite réussir à les vendre⁷³.

⁷⁰ Jane Sullivan, « Turning Pages: In celebration of feminist publishing », *The Sydney Morning Herald*, nov. 11th 2016. « (...) publish books which celebrated women and women's life, and which would, by so doing, spread the message of women's liberation to the whole population ».

⁷¹ Le nom « Virago », que les créatrices ont trouvé dans un livre sur les déesses, signifie « femme guerrière » ; le terme renvoie également à une femme d'allure masculine, autoritaire (Larousse, 2017). Kira Cochrane, « Has Virago changed the publishing world's attitudes towards women? », *The Guardian*, March 14th 2013.

⁷² Entretien d'U. Butalia du 20 août 2013, « Feminist! Independent! Successful? », partie 2, par SMCSchannel (School of Media and Cultural Studies) du Tata Institute of Social Sciences : <https://youtu.be/ij8TESNR8hc>

⁷³ L'achat de livres est loin d'être une priorité dans le budget d'un ménage et reste la question de l'alphabétisation : elle est certes en progression mais inégalement répartie. Enfin, pour lire (comme pour écrire), il faut du temps. C'est pourquoi les personnes issues des milieux ouvriers et paysans, et plus globalement des classes sociales défavorisées et modestes, ne sont pas prises en compte par le marché du livre.

Un catalogue ouvert aux études féministes

Kali For Women a assumé son orientation féministe et militante et comme le relève U. Butalia dans l'un de ses entretiens, la difficulté de se passer du mot « féminisme » égale celle des militantes indiennes à se réapproprier un concept jugé occidental en l'« indianisant ».

Dans un premier temps, U. Butalia et R. Menon publient des fictions, des biographies et des ouvrages académiques portant sur la situation des Indiennes en ces années 1980⁷⁴. Les textes publiés, quel que soit leur statut (nouveau, ancien, académique, romanesque), sont en anglais. Ils sont écrits initialement dans cette langue ou traduits depuis les autres langues de l'Inde. Ce choix de l'anglais vise une diffusion plus large et permet aussi de proposer une traduction anglaise des œuvres et des travaux issus de l'Inde entière. Le souhait des deux éditrices était d'atteindre l'ensemble du pays, bien au-delà de Delhi. La même idée est reprise par U. Butalia lorsqu'elle fonde *Zubaan* en 2003⁷⁵.

Le projet de U. Butalia vise à continuer à promouvoir les pensées féministes indiennes au-delà de l'Inde en s'adressant à tous les féminismes. De fait, elle donne une (nouvelle) visibilité internationale aux professeures d'université qu'elle édite, leur offrant un cadre pour participer à la théorisation féministe. Cette théorisation s'inscrit alors dans les courants postcolonialistes et subalternistes qui ont émergé au début des années 1980 et dont *Kali for Women* se faisait déjà la passeuse... Certaines de leurs auteures académiques sont d'ailleurs devenues des personnes renommées comme l'historienne Uma Chakravarti qui a beaucoup travaillé sur l'importance de réécrire l'histoire du point de vue des femmes ; ou encore, Vandana Shiva, physicienne et philosophe des sciences, très engagée dans l'éco-féminisme et la protection de l'environnement.

En 1989, c'est un ouvrage académique codirigé par les professeures Kumkum Sangari et Sudesh Vaid : *Recasting Women, Essays in Indian Colonial History* qui avait rendu célèbre la jeune maison d'édition *Kali for Women*. Cette anthologie, devenue une véritable référence dans les études des mouvements féministes indiens, se propose d'analyser les relations entretenues par le patriarcat avec les différents champs sociaux, économiques, judiciaires et religieux de l'Inde et suggère une réécriture de l'histoire des relations de classe et de genre. Le dialogue féminisme/patriarcat se place ici dans le contexte socio-politique colonial indien

⁷⁴ De nombreuses maisons d'édition féministes sont apparues au cours des années 1970 dans le monde. Leurs priorités éditoriales, à l'inverse de *Kali for Women*, étaient de publier les auteures « perdues » du passé, des femmes des 18^e, 19^e et 20^e siècles, des femmes dont les noms avaient été « rayés » de l'histoire littéraire (Tharu et Lalita, 1991).

⁷⁵ Ritu Menon et Urvashi Butalia se séparent en 2003. R. Menon fonde de son côté la maison d'édition féministe *Women Unlimited*.

et propose de l'aborder du point de vue d'une « minorité » jusqu'alors ignorée : les femmes indiennes. Ce point de vue inscrit l'ouvrage dans le courant des *Subaltern Studies*⁷⁶ ou études portant sur les « dominés ». L'originalité de ce recueil d'essais vient du fait que K. Sangari et S. Vaid ont tenu à proposer aux hommes de participer à la réflexion sur les questions du genre et du potentiel des féminismes indiens (Malik, Sangari *et alii*, 2002).

Cet ouvrage, publié au départ par *Kali for Women*, figure désormais dans le catalogue de *Zubaan* dont la ligne éditoriale s'inscrit en continuité avec celle de *Kali*. Ainsi, cette publication de Sangari et Vaid, qui a compté dans l'histoire de *Zubaan*, constitue une référence, un repère scientifique de l'orientation choisie par la maison d'édition. Son catalogue est fort de plus d'une soixantaine d'ouvrages dans la section académique, dont deux à trois nouveautés par an. Les auteures sont des universitaires et/ou des militantes des causes féministes et LGBTQ+, qui jouent un rôle croissant sur la scène sociale indienne. La parole est donnée aux femmes et aux minorités sexuelles, en lien avec les événements sociaux, politiques et culturels qui animent le pays.

Zubaan perpétue une pratique héritée de *Kali for Women* : la publication d'œuvres académiques ou de fictions datant du 19^e et du début du 20^e siècle, en lien avec l'actualité indienne. Tout en prolongeant l'œuvre féministe et postcoloniale de *Kali for Women*, *Zubaan* apporte un nouveau souffle, par exemple en accordant davantage de place à la fiction et aux ouvrages destinés à la jeunesse.

Valoriser les œuvres des écrivaines

La fiction occupait cependant déjà une place importante chez *Kali for Women* car la présence croissante des femmes sur la scène littéraire indienne allait et va de pair avec les travaux développés sur les féminismes. L'écriture littéraire n'est pas inaccessible aux femmes, en témoignent les œuvres de Anita Desai ou Shashi Deshpande, mais l'accès y est difficile, semé d'embûches. Et si la plupart des écrivaines contemporaines internationalement reconnues ne

⁷⁶ Les *Subaltern Studies* : projet de relecture historiographique de l'Inde coloniale initié par l'historien R. Guha au début des années 1980 (« On some aspects of the Historiography of Colonial India », *Subaltern Studies I*, Delhi, Oxford University Press, 1982). Ces études subalternes entendent redonner une place aux catégories dominées occultées par le discours tenu par les élites indiennes sur cette période. Elles sont néanmoins traversées par des divergences internes. Quand G. Chakravorty Spivak (1985, 2009 : 43) décrit ainsi ces « subalternes » : « Venons-en aux marges (au centre silencieux, ou réduit au silence, pourrait-on aussi bien dire) du circuit éliminé par cette violence épistémique : les hommes et les femmes de la paysannerie analphabète, les populations tribales, les strates les plus basses du prolétariat urbain. », elle souligne que « le sujet colonisé est hétérogène » mais surtout, G. C. Spivak éclaire la situation doublement dominée des femmes : « Si, dans le contexte de la production coloniale, les subalternes n'ont pas d'histoire et ne peuvent pas parler, les subalternes en tant que femmes sont encore plus profondément dans l'ombre » (opus cité : 53).

vivent plus en Inde, *Kali for Women* a travaillé précisément pour éditer les œuvres d’auteures moins connues, parfois issues des classes populaires, pour faire émerger de nouveaux talents en prêtant une voix à celles que l’on n’entend pas. Il s’agit de faire du féminisme un mouvement littéraire. Le catalogue de *Zubaan* est riche de fictions et l’expédition, grâce aux achats en ligne, connaît une diffusion de plus en plus aisée.

Dans ses entretiens et articles disponibles en ligne, U. Butalia ne manque pas d’explicitier les choix éditoriaux de *Zubaan*. Elle mentionne de nombreux romans, des recueils de nouvelles, des journaux intimes, des œuvres oubliées des 19^e et 20^e siècles. Les essais et ouvrages académiques se concentrent surtout sur les mouvements féministes en Inde et leurs combats, on y trouve aussi l’histoire politique, économique et sociale des femmes indiennes, surtout pendant la période coloniale et les années qui ont suivi l’Indépendance. Beaucoup de romans (édités par *Kali for Women* et *Zubaan*) sont écrits par de jeunes auteures qui s’inscrivent explicitement dans la voie tracée par des femmes telles Mahasweta Devi (1926-2016), Ismat Chughtai (1915-1991), ou encore Amrita Pritam (1919-2005). Ces figures littéraires des mouvements de femmes de la seconde moitié du 20^e siècle sont pour certaines d’entre elles citées dans des anthologies publiées par les deux maisons d’édition.

L’édition de femmes ne peut être dissociée de sa perspective militante. Ainsi en 1991 et 1993, Susie J. Tharu et Ke Lalita publient à la *Feminist Press* de New York une anthologie en deux volumes : *Women Writing in India*⁷⁷. 140 écrivaines indiennes (parmi une liste de plus de 600 auteures) sont ici rassemblées, témoignant du foisonnement de la création littéraire des femmes à travers les siècles. Ce travail considérable souhaite « réparer » l’oubli des femmes de l’histoire littéraire de l’Inde et souligne leur subalternité et leur marginalité. La perspective de Susie J. Tharu et Ke Lalita, avant tout militante, privilégie l’idée d’un féminisme transnational. *Kali for Women* et *Zubaan* ont la même posture militante et leur objectif est de donner la parole aux femmes en publiant leur production scientifique ou fictionnelle. Si S. J. Tharu et K. Lalita ont choisi une perspective de recherche historique et temporelle pour présenter la littérature féminine indienne et lui donner de la visibilité, U. Butalia et R. Menon ont choisi d’inciter leur prise de parole en offrant aux femmes un lieu concret d’expression et de diffusion, leur maison d’édition, en lien étroit avec les mouvements féministes.

*

⁷⁷ Le premier volume, publié en 1991, couvre la période allant de 600 avant notre ère jusqu’au début du 20^e siècle ; le second volume, paru en 1993, est consacré au 20^e siècle.

« Je parlerai de l'écriture féminine : *de ce qu'elle fera*. Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement » (Cixous, 1975, 2010 : 37. C'est l'auteure qui souligne).

Dans les années 1970, Hélène Cixous préconisait le médium de l'écriture car « [elle] est la possibilité même du changement, l'espace d'où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles » (opus cité : 43-44). L'écriture offre aux écrivaines indiennes, comme c'est le cas ailleurs, un espace de liberté souvent absent dans le réel. Cette liberté est fortement liée à la libération du corps perçu comme outil de la parole. La performance narrative explore le genre, le sexe féminin, en allant dans les profondeurs du *moi* féminin. Écrire est une manière de faire entendre sa voix et de révéler son corps, ce corps féminin longtemps contenu, caché. C'est en se réappropriant l'écriture que les femmes peuvent apporter un changement (Rao, 2013).

Or, c'est justement ce que recherche *Zubaan* : induire un changement dans les comportements sociaux à l'égard des femmes. Le roman est un lieu privilégié de prise de conscience du sort des femmes indiennes, de dénonciation de leurs conditions de vie. *Kali for Women* a bousculé la scène littéraire indienne en donnant de la visibilité aux écrivaines. Elles peuvent exprimer leurs propres représentations du monde. *Kali for Women* a fait des émules : d'autres maisons d'éditions féministes ont été créées en Inde, telles *Women Unlimited* et *Yoda Press* à New Delhi, *Stree and Samya* à Kolkatta. Les éditeurs pour la jeunesse proposent également une approche féministe afin d'évacuer les stéréotypes de genre véhiculés par la culture populaire et appréhender la question du genre de manière alternative : *Katha* est la première dans ce domaine, *Tara Books* et *Tulika* sont devenues des références. Dans le même temps, des collections spécialisées sont créées chez les grands éditeurs. Ceux-ci ont bien vu l'intérêt d'une écriture et d'un lectorat féminins et engagés. Les mouvements féministes des années 1980 donnent une nouvelle image des femmes indiennes : la douce, dévouée et vertueuse déesse Sati a fait place à Durga, destructrice du démon, femme rebelle et pleine de colère. Cette figure de Durga reste d'actualité au 21^e siècle.

CHAPITRE 3

LE CORPUS

Le corpus de ma thèse se compose de neuf œuvres fictionnelles : six romans et trois recueils de nouvelles. Tous ont été publiés chez *Zubaan* entre 2003 et 2014, à l'exception d'un seul, publié chez *Kali for Women* en 2002 (avec une première édition en 2000), désormais intégré au catalogue de *Zubaan*. J'ai abouti à cette sélection en procédant d'abord à une exploration du catalogue en ligne de *Zubaan*, puis j'ai effectué un premier tri. Celui-ci a été opéré en lisant des critiques littéraires, points de vue de lectrices et lecteurs. Un critère plus trivial enfin tenait à la disponibilité des ouvrages en librairie en France et sur des sites d'achat en ligne.

Ces œuvres fictionnelles s'inscrivent dans la catégorie des romans « militants » dont il a été question précédemment. En effet, *Kali for Women* puis *Zubaan* ont fondé leur mission d'éditrices sur la publication de textes écrits par des femmes issues des diverses régions de l'Inde. Ce qui réunit ces fictions est qu'elles sont autant de témoignages de vies quotidiennes, d'histoires de vie, mais aussi des combats menés par les personnages. On y trouve des romans et des nouvelles du Tamil Nadu, de Delhi, du nord de l'Inde, du Tèlangana, du Bengale Occidental et des régions du Nord-Est. Parfois, c'est le monde indien plus globalement qui est mis en scène : *Bodymaps: Stories by South Asian Women* rassemble aussi des nouvelles du Pakistan, du Bangladesh, du Sri Lanka, du Népal et du Bhoutan.

Dans ce corpus, trois des six romans (*Echoes in the Well*, *The Song Seekers*, *The Hussaini Alam House*) ont été écrits en anglais ainsi que deux des trois recueils de nouvelles (*Eating Women*, *Telling Tales* et *Secret Spaces*). *Bodymaps* comprend à la fois des nouvelles écrites en anglais et des nouvelles traduites vers l'anglais.

Les autres romans ont été traduits depuis les langues maternelles des écrivaines vers l'anglais : *The Hour Past Midnight* du tamoul, *A Terrible Matriarchy* de l'assamais et *Mai a Novel* de l'hindi. L'objectif de *Zubaan* est de promouvoir les littératures féminines régionales indiennes en les diffusant grâce à ces traductions. C'est là une manière de les rendre visibles donc accessibles aux niveaux national et international à un lectorat plus étendu. Précisons d'ailleurs que *Mai a Novel* et *Eating Women*, *Telling Tales* ont été publiés dans des éditions françaises.

Cet ensemble d'œuvres nous permet d'avoir accès à une relative diversité de la littérature féminine indienne contemporaine. Chez *Zubaan*, l'idée est que l'anglais est désormais une langue indienne et que la littérature anglophone est bien une littérature indienne. Elle écarte ainsi la question de « l'authenticité » indienne de l'écriture, point qui, pendant longtemps, a engendré des conflits au sein des cercles littéraires en Inde et ailleurs. Ici, l'authenticité

renverrait pour certains à l'usage de la langue régionale alors que l'usage de l'anglais instituerait une certaine distance culturelle vis-à-vis des « sujets indiens » abordés : les romanciers indiens anglophones auraient une approche biaisée, idéalisée ou fantasmée de l'Inde et de sa société. Ils écriraient à destination d'un public occidental. Cela renvoie à l'idée que seules les langues indiennes pourraient véhiculer le sens profond des cultures tamoul, gujarati, bengali, etc. alors que l'anglais, langue de la mondialisation, ne le permettrait pas. C'est oublier toutefois que certaines langues indiennes (le tamoul, l'ourdou, par exemple, reconnues pour leur littérarité) suivent des codes et des traditions strictes, parfois rigides, lorsqu'elles passent à l'écrit ou qu'elles sont utilisées pour les cultes religieux. De ce fait, elles portent en elles un élitisme qui exclut celles et ceux qui n'appartiennent pas aux classes intellectuelles ou religieuses.

J'ai choisi de séparer la présentation des romans anglophones de celle des romans traduits des langues régionales vers l'anglais pour pointer les raisons du choix (ou non) de la langue d'écriture. En m'appuyant sur des entretiens avec deux de nos auteures, Belinder Dhanoa (*Echoes in the Well*, écrit en anglais) et Geetanjali Shree (*Mai a Novel*, en hindi), et sur le travail de l'anthropologue R. Sadana sur les identités linguistiques en littérature, je tenterai de comprendre les motivations des auteures sur ce point⁷⁸. Chacune d'entre elles a ses raisons. Les recueils de nouvelles sont présentés à part.

I – Romans anglophones

Bien qu'écrits en anglais, les romans *Echoes in the Well*, *The Song Seekers* et *The Hussaini Alam House* mettent en scène des personnages qui s'expriment majoritairement dans leur langue maternelle. Les écrivaines doivent alors trouver le moyen de rendre les échanges dans une autre langue. Alors, pourquoi écrire en anglais ? Pour certaines auteures, la question ne s'est pas posée : la littérature a été étudiée à l'université, en anglais et il y a une continuité : la langue d'écriture est l'anglais. Shashi Deshpande (romancière qui écrit en anglais) tente d'expliquer ainsi ce choix⁷⁹ : « La vérité c'est qu'alors qu'un grand nombre de gens parlent

⁷⁸ J'ai rencontré Belinder Dhanoa lors d'un terrain de recherche mené à New Delhi en janvier 2018, et Geetanjali Shree à Paris en septembre 2018 à l'occasion de la sortie d'une traduction française de l'un de ses romans. Ce second entretien ainsi que les réflexions générées par ces deux rencontres sont complétés par l'ouvrage *English Heart, Hindi Heartland. The Political Life of Literature in India*, 2012, pour lequel l'auteure, R. Sadana, s'est entretenue avec G. Shree.

⁷⁹ Les œuvres de Shashi Deshpande ne font pas partie du corpus. Cependant, les débats sur la langue d'écriture des romans foisonnent et sont présents sur la scène littéraire indienne. Nombreux sont les auteurs à s'être penchés sur le sujet (Salman Rushdie, Amitav Ghosh, etc.).

anglais, c'est pourtant une langue que la plupart des personnages sur lesquels nous écrivons, non seulement ne parlent pas, mais aussi ne sont pas capables de parler » (Deshpande, 2003 : 67)⁸⁰. L'anglais reste une langue parlée par une minorité⁸¹ : il est la langue de l'administration, d'une partie de la presse nationale et de la littérature, mais pas de la majorité du lectorat. C'est pourquoi certaines des romancières du corpus écrivent dans les langues régionales : elles ne parlent pas anglais. L'anglais joue un rôle singulier en Inde, pays aux langues multiples qui ont cependant en commun une histoire, des mythes, des légendes et des conventions : « l'anglais existe, dans le contexte indien, dans une réalité temporelle distincte, de même que dans une réalité spatiale distincte ; car il n'appartient ni à une région particulière de l'Inde, ni à une tradition culturelle indienne 'indigène' » (Sadana, 2012 : 9)⁸². Par conséquent, cette langue a pu être adoptée par tout le monde, sans distinction de classe, de caste ou de genre ; son accès a symbolisé une nouvelle conscience politique, une possibilité de grimper dans l'échelle sociale. Depuis son imposition comme langue de l'administration et de l'éducation en 1835, et bien qu'elle ait engendré des crises identitaires et linguistiques⁸³, elle est finalement devenue une langue indienne : « l'anglais fait certainement partie de la réalité sociale de l'Inde ; il a filtré jusque dans les niveaux les plus communs et les plus basiques de la communication, souvent sous la forme de phrases, de slogans, d'expressions idiomatiques et de publicités » (Sadana, opus cité)⁸⁴. Dans les littératures indiennes, alors même que les romans sont en anglais, le fait qu'ils se situent dans un contexte de langues régionales traduit la réalité de l'Inde : l'anglais est tout aussi capable de rendre compte du quotidien des Indiens.

A/ Echoes in the Well (EIW)

Pour Belinder Dhanoa, auteure de *Echoes in the Well*, l'usage de l'anglais comme langue de l'écriture allait de soi : ayant travaillé pendant plus de 20 ans au Royaume-Uni et en

⁸⁰ « The truth is, that while a great number of people do speak English, it is yet a language that many of the characters we write of will not only *not* be speaking, it is one they will not be *able* to speak ».

⁸¹ D'après R. Sadana (2012), 5% des Indiens parlent anglais couramment, tandis que 10% de la population « connaît » cette langue (ce qui représente tout de même 100 000 d'individus).

⁸² « English exists in a distinct temporal reality in the Indian context, as well as a distinct spatial reality, as it belongs neither to any particular region nor to any 'indigenous' Indian cultural tradition ».

⁸³ Au lendemain de l'Indépendance, de vifs débats sur l'établissement d'une langue officielle agitent la nouvelle nation. En effet, l'identité d'un État est souvent définie par sa langue. Par sa connotation coloniale, l'anglais ne peut occuper cette place ; le hindi est alors envisagé, car majoritairement parlé dans le Nord du pays, mais il rencontre très vite de vives oppositions. R. Sadana (2012) souligne qu'on a tendance à oublier les rivalités entre les différentes langues indiennes.

⁸⁴ « English is certainly part of India's social reality; it has filtered in to the most common and basic level of everyday communication, often on the form of phrases, slogans, idiomatic expressions, and advertisements ».

Amérique du Nord, c'est plus naturellement dans cette langue qu'elle s'exprime⁸⁵. Dans *Echoes in the Well*, publié en anglais en 2014, la romancière propose un style narratif original : trois récits de trois générations de femmes de la même famille se font écho les uns aux autres, s'enchâssent et se répondent. On notera que les trois femmes, de trois générations différentes, ne parlent pas la même langue. Chaque partie porte le nom de celle qui raconte : Amrita, la fille, qui a grandi en apprenant l'anglais (bien que sa langue maternelle soit l'assamais) ; Madhulika, la mère d'Amrita et d'Ambika dont la langue maternelle est l'assamais ; Ranjita, la grand-mère paternelle, qui parle punjabi. L'anglais est un vecteur d'ascension sociale, c'est pourquoi Madhulika (non anglophone) insiste pour que ses filles le maîtrisent, afin de mener des études pour avoir un métier.

L'histoire s'étend sur une longue période qui va du début du 20^e siècle aux années 1960 et qui couvre ces trois générations.

Le ton de ces existences féminines est donné par la première partie du roman : « Govind ». Il est le père, le mari et le fils des trois narratrices consécutives et c'est le premier narrateur : il ouvre le roman. Il a la parole au début du livre, marquant ainsi sa présence comme pour signifier l'importance de cette figure masculine sur la vie des trois femmes. Cette présence demeure ensuite implicite. Les trois narratrices possèdent chacune leur propre personnalité mais s'avèrent être toutes trois des femmes fortes et indépendantes. Elles ont dû faire des choix, souvent difficiles. Les relations mère/filles sont complexes. Amrita évoque les conflits avec sa mère (Madhulika) mais aussi avec sa sœur, plus belle, plus intelligente et plus sociable. Son enfance a été marquée par un père très absent mais dont l'ombre pesait pourtant. Elle n'avait pas d'amie mais a trouvé une compagnie en la personne d'une vieille religieuse à qui elle faisait la lecture, essayant de comprendre le monde qui l'entourait. Elle rapporte le récit que Madhulika, lui a fait de sa vie, prêtant sa voix à sa mère : celle-ci est née dans l'actuel état du Meghalaya, sans père, et avec une mère incapable de l'élever, elle et son frère. Elle apprend très vite à se débrouiller et développe un caractère bien trempé. Elle rencontre Govind, militaire punjabi alors en mission dans les régions du Nord-Est (période de conflits avec les Japonais sur fond de seconde guerre mondiale), et décide de saisir l'opportunité de changer de vie en l'épousant alors qu'elle n'a que quatorze ans. Vue de l'extérieur, l'existence de Madhulika semble avoir atteint une certaine réussite. Mais en réalité, elle ressent un profond malaise et est écartelée entre un désir de se conduire comme une parfaite épouse et ses propres attentes qui, par frustration, se traduisent par des attitudes impulsives. En un mot,

⁸⁵ Entretien de janvier 2018, lors d'un séjour à Delhi.

elle peine à trouver sa place dans la société et tout particulièrement dans le milieu bourgeois auquel elle appartient désormais.

Une autre figure féminine emmène le lecteur dans le passé : c'est Ranjita, la mère de Govind. Après une fausse-couche, Madhulika part vivre quelque temps au Punjab chez Ranjita, sa belle-mère. En effet, Govind, absent de longues périodes à cause de son statut de militaire, n'a pas voulu la laisser seule. Ce séjour est l'occasion pour Madhulika de recevoir le récit de vie de Ranjita. Ayant connu le veuvage très jeune, elle a élevé seule son fils, Govind, en affrontant les regards de sa communauté. Elle a prouvé sa force et est devenue rapidement une personne influente vers qui les autres villageois se tournent pour des conseils.

Dans un autre genre, Madhulika exprime une grande force de caractère et veut transmettre à ses filles l'importance de maîtriser sa propre destinée. Celles-ci auront peine à comprendre l'attitude de leur mère qui se révolte et sera internée par décision de leur père. Mais finalement, au terme du roman, Amrita prendra la mesure de l'influence de Madhulika sur le cours de son existence de jeune adulte.

Sans doute, ce roman est-il en résonance avec l'identité linguistique plurielle de l'auteure, Belinder Dhanoa, punjabi par son père et assamese par sa mère. Écrivaine et artiste, elle a fait des études d'art à Baroda et New York, travaillé pendant vingt ans au Royaume-Uni et aux États-Unis dans le domaine social avant de revenir s'installer à New Delhi où elle anime un atelier d'écriture créative à Ambedkar University. Elle continue à publier des romans, nouvelles et livres pour enfants aux éditions Penguin Random House, National Book Trust et travaille en collaboration avec la NGMA pour une exposition sur l'art de Baroda (ancienne capitale de l'ancien état princier du Gujarat). J'ai eu la chance de la rencontrer lors de mon séjour de recherche en janvier 2018 à New Delhi. Belinder Dhanoa m'avait reçue chez elle et nous avons échangé sur son œuvre de romancière, sa carrière de professeure et l'avenir de la lecture en Inde. Elle m'avait alors expliqué que le choix d'écrire son roman en anglais était en lien avec son métier de professeure d'anglais.

B/ *The Song Seekers* (TSS)

Publié en 2011, le roman est écrit par l'auteure bengalie Saswati Sengupta. L'histoire se passe dans la maison Kailash, située dans un vieux quartier (fictif) de Kolkata en 1962 mais avec de nombreuses incursions dans le passé pré-Indépendance, autour de quatre femmes et de deux « fantômes » : Uma, douce jeune mariée, 20 ans, brahmane et propulsée maîtresse de maison loin de sa New Delhi natale ; la mystérieuse Pishi aux yeux verts, brahmane, une vieille dame

ni tout-à-fait domestique ni tout-à-fait « de la famille », au passé trouble et qui vit dans une pièce à l'entresol ; Bamundi, domestique brahmane qui élève seule son fils ; Khema, domestique elle aussi, épouse du chauffeur de la maison Kailash, issue d'une caste plus basse, au caractère affirmé et à la personnalité attachante. Elles se retrouvent dans la cuisine régulièrement pour lire ensemble le *Chandimangal*, une œuvre traditionnelle écrite par l'arrière-grand-père de Rudrashekar, le mari d'Uma. Au cours de la narration, plusieurs flashbacks permettent aux lecteurs de faire la connaissance de Haimanti, femme sévère et conservatrice qui dirige la maison Kailash d'une main de fer et de sa belle-fille Shivani, instruite et ouverte aux idées progressistes.

L'histoire comporte deux axes principaux : elle rapporte la vie dans la maison Kailash au temps de Shashishekar, grand-père de Rudrashekar, avant l'Indépendance ; le narrateur, extérieur à l'histoire (on ne sait s'il s'agit d'un homme ou d'une femme), nous fait pénétrer dans l'intimité d'une jeune mariée, Uma, fraîchement arrivée dans la maison de son époux, dans les années 1960. Les lecteurs assistent aux réunions organisées par Uma dans la cuisine où, avec ses compagnes de Kailash, elle découvre la puissance de la déesse, qui n'est autre que le sujet de l'œuvre de l'arrière-grand-père, origine de la fortune familiale. Ces réunions féminines donnent lieu à des débats libres sur la divinité.

Cela conduit Uma à s'interroger sur la belle-famille dans laquelle elle vient d'entrer : elle vit avec son mari, Rudrashekar, et son beau-père, Ashutosh, tous deux éditeurs et associés, dans la maison Kailash. Confrontée aux nombreux silences de son mari, ainsi qu'à des énigmes entourant la maison et ses occupants, Uma trouve du réconfort auprès des trois autres femmes, dont Pishi, découvrant progressivement les histoires dramatiques et sordides d'une belle-famille aisée et réputée.

Alors que Shivani, la belle-mère d'Uma, est morte le jour où son fils a fêté ses cinq ans, son fantôme habite Kailash et le poids de la culpabilité pèse sur les épaules d'Ashutosh. Pishi est un personnage singulier, dont la place dans la famille est dans « l'entre-deux » alors qu'elle détient un secret sur les origines du *Chandimangal* et de son auteur.

À travers le suspense d'un passé criminel dissimulé, des héroïnes dévoilent la réalité des mariages des petites filles et des mariages multiples pratiqués au 19^e siècle par certaines castes brahmanes⁸⁶, au nom de la « tradition ».

⁸⁶ Il s'agit de la caste des brahmanes *kulins* au Bengale. Leur pratique de la polygamie était au cœur des réformes menées par Vidyasagar (1820-1891) qui souhaitait qu'elle disparaisse : un brahmane *kulin* pouvait ainsi épouser plusieurs jeunes filles de la même caste, afin d'épargner à la famille la honte d'une fille non mariée. Celle-ci pouvait être adolescente, et ne vivait jamais avec son époux, restant chez ses parents jusqu'à la fin de sa vie. Beaucoup d'entre elles finissaient par s'enfuir (Sangari et Vaid, 1990).

Mais ce qui ressort de la fiction est que la maison Kailash constitue sans doute le personnage principal du roman : au fil de l'installation de Uma dans sa nouvelle vie et des nombreux flashbacks revenant sur la famille Chattopadhyay, les secrets liés à la vieille demeure enflent. Kailash, présentée comme un témoin muet des événements tragiques de la famille, se mue en vase clos oppressant pour ses occupants. La perception d'une maison qui dévore petit à petit la famille qui y vit est accentuée par l'effet de huis-clos : il semble impossible de sortir de Kailash.

Saswati Sengupta est professeure de littérature anglaise à Miranda House, Delhi University. *The Song Seekers* est son unique roman à ce jour ; en 2021, elle a publié un ouvrage intitulé *Mutating Goddesses : Bengal's Laukika Hinduism and Gender Rights*⁸⁷ (Oxford University Press).

C/ The Hussaini Alam House (HAH)

En 2012, Zubaan publie *The Hussaini Alam House*, roman écrit en anglais par Huma R. Kidwai, originaire d'Hyderabad. L'histoire est contée par une narratrice, Ayman, âgée d'une quarantaine d'années, qui restitue ses souvenirs d'enfance dans la maison de ses grands-parents maternels dans les années 1960. Le titre du roman n'est autre que le nom de cette maison : Hussaini Alam House. Davantage que la maison, c'est la maisonnée qui a son importance. Elle est en grande partie composée de femmes et vibre de la splendeur passée de Hyderabad, capitale princière : c'est l'ancienne culture très raffinée des anciennes familles de nobles musulmans dont le mode de vie est évoqué avec beaucoup de nostalgie dans la fiction. La maison avec sa maisonnée constitue un protagoniste majeur du récit de la petite fille, narratrice. Son grand-père, Sarkar, maître de la maison, est respecté et craint de tous, sévère mais juste. Il est la référence de Ayman enfant. Sa grand-mère Amma et sa grande tante Khalajaan, bien que ne sortant pas ou très peu des limites de la maison, ont été des femmes fortes, instruites qui ont veillé à ce que Ayman et sa sœur ne manquent de rien et grandissent en choisissant elles-mêmes leur voie. Les deux femmes âgées figurent le passé et ses valeurs révolues, tentant vainement de maintenir cet ordre ancien. Assurant la transition entre la

⁸⁷ Le livre retrace l'évolution de quatre déesses « mutantes », issues de l'hindouisme bengali, montrant comment une tradition a été adaptée au gré des besoins de la société séculière. Elle s'attache à la place de ces divinités dans la formation d'une subjectivité féminine, en fonction de la caste et de la classe à laquelle on appartient. Ce thème n'est pas sans rappeler celui du roman *The Song Seekers* où un texte épique inventé, le *Chandimangal*, présente Devi, une déesse qui a évolué dans le temps, passant d'une divinité rustre qui s'adresse aux pauvres à une déesse vénérée par les brahmanes. Dans le roman, c'est l'image de Devi et les discussions à son propos qui font prendre conscience de leurs genre, caste et classe à Uma et ses compagnes de lecture.

vieille génération et la nouvelle, il y a Mummy, la mère de la narratrice : rebelle, communiste, dépressive. Elle symbolise les bouillonnements du changement amené par l'Indépendance, les revendications d'une frange de la société indienne intellectuelle, un peu perdue, à l'heure d'une nécessaire transition, une fois cette indépendance nationale acquise. Ces trois générations de femmes évoluent et présentent des profils psychologiques ancrés dans un contexte social et historique, mais depuis l'intérieur de la maison.

L'attachement de la narratrice à la maison est très fort et sa tendresse colore l'évocation de tous les détails du quotidien à Hussaini Alam. Devenue adulte, Ayman n'habite plus cette demeure, sa famille est dissoute, et la maison est condamnée à la destruction, suggérant que famille et maison ne font qu'un.

Huma R. Kidwai commence une carrière d'ingénieure dans l'industrie mais abandonne son emploi pour voyager et écrire. Elle mène également des recherches, de manière indépendante, sur les communautés musulmanes à travers le monde. Ses poèmes, essais, nouvelles, critiques littéraires ont pour inspiration la ville de Hyderabad ainsi que sa culture musulmane. Ses textes alimentent son blog internet, www.humarkidwai.com, depuis 2017. Elle y écrit principalement en anglais tout en faisant allusion à l'ourdou et au dakhini, langues dans laquelle elle s'exprime aussi. *The Hussaini Alam House* est sa seule œuvre publiée à ce jour.

II – Romans écrits dans les langues indiennes et traduits en anglais

Écrire dans une langue régionale (en général la langue maternelle) peut revêtir différentes significations, ainsi pour les trois romancières qui suivent: Salma (*The Hour Past Midnight*) s'exprime en tamoul car sa brève scolarisation ne lui a pas permis de bien maîtriser l'anglais. Pour Easterine Iralu (*A Terrible Matriarchy*), en revanche, écrire dans la langue naga, un dialecte du Nagaland (nord-est de l'Inde), relève d'un choix afin de promouvoir la culture de régions indiennes dites « périphériques », trop souvent oubliées. Geetanjali Shree, quant à elle, a mené des études supérieures en anglais mais le hindi, qui est la langue de sa mère, est celle de la sensibilité quand l'anglais aurait une valeur plus « académique » pour elle.

A/ Mai a Novel (MAN)

Pour Geetanjali Shree, le hindi est la langue de sa mère, de la sensibilité alors que l'anglais serait d'un usage plus académique. Issue d'une famille hindiphone, elle apprend l'anglais dès l'école primaire et fait ses études supérieures d'histoire à New Delhi en anglais également.

Pourtant, c'est en hindi que Geetanjali Shree commence à écrire des nouvelles. L'usage de deux langues différentes marque la séparation entre les activités académiques et la création littéraire. La chercheuse, R. Sadana, qui l'a rencontrée, décrit cette pratique linguistique « clivée » :

« Malgré cette immersion et cette grande facilité avec l'anglais, [G.] Shree me raconta, elle n'avait jamais pensé à écrire ses fictions dans cette langue. G. Shree s'est formée toute seule à la littérature hindi en passant par l'anglais, mais elle soutient que la langue 'ne m'a jamais appartenu'. Elle a décrit comment elle sentait qu'elle était capable d'explorer et de créer en hindi, qu'il y avait beaucoup à découvrir en son sein, alors qu'elle n'avait pas ce 'sentiment d'expansion' avec l'anglais. Mais le plus significatif fut peut-être la manière dont elle décrivit la relation à sa langue maternelle. Elle dit 'Ma mère ne parlait que le hindi, cette relation vitale est donc hindiphone' » (Sadana, 2012 : 124).⁸⁸

En revenant à la langue maternelle, Geetanjali Shree recherche l'émotion dans la syntaxe mais l'usage de la langue de son enfance lui permet de revisiter la complexité de la réalité des adultes. C'est aussi une façon pour elle de perpétuer le lien avec sa mère et, sans doute, de lui donner une voix. Ce rapport à la langue est vécu par les personnages de son roman *Mai a Novel* : Maï, la mère, parle exclusivement le hindi qui, d'ailleurs, est la langue des femmes et celle de l'espace domestique dans lequel elles évoluent. Les hommes s'expriment en anglais et la langue est ici liée au genre. Pour autant, en tant qu'auteure, G. Shree affirme que le hindi lui donne davantage de liberté dans l'écriture romanesque alors que de nombreuses romancières et nombreux romanciers disent s'exprimer plus librement en anglais.

Mai A Novel a d'abord été publié en hindi en 1997 avant d'être traduit en anglais par Nita Kumar chez *Kali for Women* en 2000, repris par la suite dans le catalogue de *Zubaan*. Il est désormais édité sous le double label *Zubaan – Penguin*. Le roman est écrit à la première personne du singulier : la narratrice est la fille de Maï, Sunaina. Elle dresse le portrait d'une mère de famille de la classe moyenne silencieuse, le dos déformé, cassé, à force de plier sous les demandes qui émanent des habitants de la maison. Maï apparaît comme le prototype de la belle-fille devenue domestique de la belle-famille et de ses propres enfants. Elle en oubliera sa propre identité et son passé.

Sunaina et son frère Soubodh nourrissent le même désir qui tourne à l'obsession : libérer leur mère de sa soumission. Ils veulent la soustraire aux injustices de leur grand-mère qui lui mène

⁸⁸ « Despite this immersion and great facility with English, Shree told me, she never thought of writing her fiction in English. Shree educated herself about Hindi literature through and in English, but she maintains that English 'was never mine'. She described how she felt she could explore and create in Hindi, that there was much to discover within it, whereas she did not have this 'expansive feeling' with English. But most significant perhaps is the way she described the relationship to her mother tongue. She said, 'My mother only speaks Hindi, so this vital relationship is a Hindi one' ».

la vie dure et à l'indifférence de leur père. Mais ils sont confrontés à une adversaire farouche : Maï elle-même. Celle-ci semble se contenter de la vie qu'elle mène et ne pas s'apercevoir qu'elle aussi a le droit de faire ses propres choix. Ses enfants ne comprennent pas son sacrifice. La narration de Sunaina souligne ses propres contradictions : elle condamne la soumission de sa mère mais n'en reconnaît pas moins la force qui émane de cette femme silencieuse et discrète. Car Maï est un soutien pour Sunaina lorsqu'elle prend des décisions contre l'avis du reste de sa famille. Dans ce roman, les personnages féminins de trois générations sont complexes, dans leurs faiblesses et leurs combats.

G. Shree est l'auteure de cinq romans et plusieurs recueils de nouvelles en hindi (encore peu traduits en anglais). C'est toutefois la traduction en anglais de *Mai* qui la propulse sur la scène littéraire indienne d'abord, puis internationale : ce premier roman a été traduit en plusieurs langues dont le serbe, l'allemand, ou encore le coréen. En 2022, G. Shree obtient le Booker Prize pour la version anglaise de son roman *Ret Samadhi* (2018), intitulé *Tomb of Sand*. Elle est la première lauréate de langue hindi à décrocher ce prix. Sa fiction avait été traduite en français par Annie Montaut et publiée en 2020 sous le titre *Ret Samadhi, au-delà de la frontière*, aux Éditions des Femmes.

En français, *Mai* a été traduit (depuis le hindi) et publié en 2008 par les éditions suisses Infolio sous le titre *Maï, une femme effacée*. En 2018, Infolio traduit de l'hindi et publie *Une place vide* (titre original : *Khali Jagah*, sorti en 2010). Lors de sa venue à Paris pour promouvoir ce dernier roman en 2018, nous avons longuement échangé sur *Mai a Novel*, qui a été le premier roman que j'ai retenu pour mon corpus⁸⁹. Nita Kumar, la traductrice du hindi vers l'anglais, et auteure de la postface de *Mai* (édition de 2000), est professeure au Claremont McKenna College, Californie, où elle occupe la *Brown Family Chair* du département d'histoire de l'Asie du Sud. Ses travaux portent notamment sur les artisans de Varanasi, l'éducation et les *Women* et *Gender Studies*. Elle a obtenu la Sahitya Akademi Award pour la traduction du roman de G. Shree.

B/ *The Hour Past Midnight* (HPM)

Salma publie en 2009 chez *Zubaan* son premier roman traduit du tamoul *The Hour Past Midnight*. Il raconte l'histoire de Rabia, une petite musulmane de 10 ans, qui vit dans un

⁸⁹ G. Shree est aussi venue en France dans le cadre d'une résidence d'écrivains. Elle avait déjà séjourné à Nantes dans les mêmes conditions en 2011 et quelques années plus tard à Lausanne, Suisse.

village tamoul. Le récit se situe au moment de son passage de l'enfance au statut de jeune fille. En Inde, le terme « adolescence » (*teenage years*) est peu usité et n'est employé dans aucune des fictions du corpus. Après l'enfance, les personnages féminins entrent dans la puberté, une étape plus ou moins longue qui précède le mariage.

Autour de Rabia, évoluent plusieurs femmes, de différents âges et conditions : veuves, jeunes et vieilles, futures mariées, mères de famille, divorcées, domestiques, maîtresses de maison, une galerie de personnages de tous âges et conditions. Le roman permet aux lecteurs d'entrer dans l'intimité de chacune de ces femmes, leur prête un langage parfois mesuré, parfois cru, illustrant la réalité de leur quotidien, de leur sexualité et de leurs désirs.

Rabia grandit au sein d'une famille riche et conservatrice où les femmes de la communauté vivent le plus souvent à l'intérieur des quatre murs de leur maison, contrôlées par leur mari, leurs fils ou encore leur père. La petite fille a devant les yeux son potentiel futur : sera-t-elle comme sa cousine, Wahida, sur le point de se marier et qui rêve du prince charmant ? Deviendra-t-elle comme sa mère et sa tante, Zohra et Rahima, qui tentent tant bien que mal de lui inculquer la figure de l'épouse dévouée et de la femme sérieuse ? Mais dans l'entourage, d'autres personnages contredisent cette « perfection ».

Rabia observe sa communauté où tout le monde se connaît et où tout se sait. Les rivalités y émergent, les amitiés s'y font et s'y défont, au rythme des revendications et des compromis. Wahida, proche de Rabia, incarne les émotions et les tourments d'une jeune mariée qui doit se familiariser avec un nouvel environnement. Enfin, Firdaus, la tante maternelle de Rabia, éclaire la lutte intérieure d'une jeune femme dont le corps rempli de désirs doit sans cesse se refreiner au nom de la vertu.

Le roman de Salma prend l'allure d'un témoignage quand on connaît la vie de l'écrivaine. De son vrai nom Rokkiah Begum, la romancière a en effet été enfermée dès sa puberté par ses parents. Puis, elle est mariée vers 18-19 ans et enfermée à nouveau par son mari et sa belle-famille (Salma, Longinotto, 2013). Sa seule échappatoire sera l'écriture. Avec la complicité de sa mère, elle publie dans la clandestinité plusieurs recueils de poèmes en tamoul où elle n'hésite pas à parler de sujets intimes et tabous. Sa belle-famille la surprend plusieurs fois à écrire et elle ne trouve aucun secours auprès d'un mari qui ne tient pas à l'encourager dans un tel exercice. C'est au terme d'un certain acharnement, après la publication de plusieurs recueils dans une édition locale, que ses beaux-parents et son mari acceptent enfin de la laisser agir librement. *The Hour Past Midnight* est donc le premier roman de Salma, d'abord écrit et publié en tamoul en 2004, avant que les droits ne reviennent à Zubaan qui l'a traduit et publié en anglais en 2009.

À ce jour, Salma continue d'écrire des recueils de poèmes publiés en tamoul. Plusieurs autres romans et recueils ont été traduits en anglais, le dernier en date a été édité en novembre 2020. Salma écrit uniquement en tamoul, n'ayant pas eu l'occasion d'étudier en anglais à l'école. Elle s'est également lancée en politique au Tamil Nadu et circule dans le sud de l'Inde pour promouvoir ses livres et son combat de femme libre. J'ai pu la rencontrer en septembre 2014, à l'occasion d'une semaine de conférences sur la littérature indienne, organisée par le Columbia Global Center de Paris. Toutefois, le contexte de la rencontre n'a pas permis que nous échangions beaucoup sur son travail littéraire.

C/ A Terrible Matriarchy (ATM)

Le roman est publié en 2007 et a été traduit de la langue naga vers l'anglais. Dernière d'une famille de cinq enfants où elle est la seule fille, Lieno (diminutif de Dielieno) a cinq ans quand ses parents l'envoient dans la maison de sa très sévère grand-mère paternelle. Celle-ci réclame qu'on lui confie sa petite-fille pour faire son éducation de femme au foyer. L'histoire est racontée par Lieno a posteriori. Elle évoque les souvenirs de cette éducation qui l'a privée de son enfance et de ses parents. La Grand-mère, qui la fait travailler à la maison, ne lui manifeste aucune affection, ne l'appelant même jamais par son prénom. Elle acceptera à contre cœur que la petite fille aille à l'école. Pour la vieille femme, une fille ne doit ni s'amuser, ni rire, ni être instruite. Son existence est exclusivement vouée à maintenir l'honneur de la famille en travaillant aux tâches domestiques avec assiduité, en gardant la tête baissée et en contenant ses émotions.

Lieno, sans surprise, est conduite à détester cette grand-mère mais parvient toutefois à passer des moments heureux en compagnie de sa meilleure amie, Vimenuo, de sa cousine Bano, ou encore à l'école. En effet, ce lieu lui offre un espace de liberté sur lequel la vieille femme n'a aucune prise. La figure d'autorité et de pouvoir de cette aïeule constitue le titre même du livre : « matriarchy », faisant référence aux pratiques matriarcales des populations du nord-est de l'Inde. En effet, le Nagaland est l'une des rares régions indiennes où une certaine autorité est reconnue aux femmes⁹⁰. D'ailleurs, la grand-mère de Lieno vit seule, sans homme, avec ses petites-filles. Elle gouverne sa maison sans rendre de compte à qui que ce soit. Cette maison représente tout pour elle, jusqu'à justifier sa propre existence. Cela explique aussi son obsession à enseigner l'art des tâches ménagères à Lieno. L'entretien de la maison est un

⁹⁰ Dans certains endroits du Nagaland, les femmes bénéficient du droit coutumier et l'héritage se transmet de mère en fille, ce qui n'est cependant pas le cas dans la communauté de Lieno.

signe d'appropriation : en s'occupant de son logis, elle marque son territoire et se l'approprié. Le roman met aussi en scène la situation sociale et économique difficile des « périphéries » du Nord-Est indien, région natale de la romancière E. Kire. On décèle dans la fiction la misère liée au chômage plus élevé qu'ailleurs dans le pays, les conflits avec le gouvernement central et les conséquences d'un alcoolisme qui touche surtout la population masculine.

Easterine Iralu, de son vrai nom Easterine Kire, est en effet originaire du Nagaland, État indien dont la littérature est peu diffusée en Inde comme à l'étranger. Cette romancière a compté parmi les premiers projets de *Zubaan* qui vise à promouvoir les textes de cette région. Elle est l'auteure de poèmes, de livres pour enfants, d'essais et d'au moins quatre romans en langue naga : *A Naga Village Remembered*, publié en anglais en 2003, est le premier roman publié dans cette langue. Elle a reçu de nombreuses récompenses pour sa contribution au développement de la littérature naga. Ses fictions abordent l'histoire contemporaine d'une région délaissée et des femmes qui y vivent.

III – Recueils de nouvelles

Notre corpus compte trois recueils de nouvelles. Une douzaine de nouvelles a été retenue dans le corpus principal. La nouvelle est un genre fictionnel très présent dans le catalogue de *Zubaan*, c'est pourquoi je l'ai intégrée au corpus de la thèse. Je présenterai ici les douze nouvelles sélectionnées. Ces fictions éclairent de façon inédite le thème de la thèse, en résonance avec les romans du corpus. J'ai conservé la présentation propre au recueil : sous forme de chapitres numérotés ou de titres. Deux recueils sont l'œuvre d'un seul auteur comme *Eating Women, Telling Tales* (Bubul Sharma) et *Secret Spaces, A Collection of Stories* (Aruna Chakravarti) quand le troisième *Bodymaps. Stories by South Asian Women* réunit les nouvelles d'une quinzaine d'auteurs.

A/ Eating Women, Telling Tales (EWTT)

Ce recueil de nouvelles est écrit par Bulbul Sharma, publié en 2009, traduit et publié en français aux éditions Picquier (Arles) sous le titre *Mangue amère* en 2010. Bulbul Sharma (d'origine bengali) avait déjà publié *The Anger of Aubergines* en 1997 pour *Kali for Women* (*La colère des aubergines*. 2002, éd. Française, Arles, Picquier.) L'auteure écrit en anglais et compte à son actif la publication de cinq romans, huit recueils de nouvelles et six livres pour enfants, publiés aux éditions *Penguin Random House, Harper Collins India, Women*

Unlimited et *Zubaan*. Nombre de ses œuvres ont été traduites en français⁹¹, en espagnol, en italien ou encore en allemand, faisant d'elle l'une des auteures vivant en Inde les plus connues sur la scène littéraire internationale. Elle est également artiste, illustratrice et certaines de ses œuvres sont exposées à la National Gallery of Modern Art de New Delhi (NGMA). Elle est aussi enseignante auprès d'enfants en situation de handicaps.

Dans *Eating Women, Telling Tales*, Bulbul Sharma reprend la tradition des contes oraux et met en scène la vie de femmes indiennes qui se réunissent pour cuisiner ensemble. Le point de départ du roman est ce rassemblement de femmes de différents âges réunies pour préparer des mets à l'occasion de l'anniversaire de la mort d'un parent de Badibua, cheffe de cette petite troupe de cuisinières. La nourriture et les femmes sont des thèmes récurrents dans les œuvres de l'auteure. Afin de faire passer le temps en coupant les légumes, elles racontent chacune leur tour une histoire (neuf en tout) où les personnages principaux féminins sont mis en relation avec la nourriture. Elles se confient les divers problèmes auxquels elles sont confrontées dans leur famille, leur communauté. L'acte de cuisiner en groupe, activité considérée comme banale voire mineure, est ici prétexte à montrer que la transmission culturelle se fait aussi dans les situations du quotidien et par... les femmes.

Chapitre 2 : L'histoire de l'amie de Badibua (EWTT2)

L'amie de Badibua, Jamini, a un fils Babu qui vit aux États-Unis depuis dix ans. Après cinq ans d'absence, Babu prévoit de visiter ses parents pour six semaines. Jamini veut rendre la maison impeccable, pour satisfaire son fils et éviter ses remarques désobligeantes. En effet, Babu ne semble plus apprécier son pays natal depuis qu'il est parti s'installer à l'étranger. La maison est vieille, difficile à entretenir et Babu, qui envoie chaque mois de l'argent à ses parents, voudrait la vendre. C'est là l'une des raisons de sa venue. La chambre du fils est décorée avec des meubles coûteux et sa mère doit la nettoyer avec un produit spécial, très toxique, envoyé d'Amérique.

À son arrivée, Babu se garde de faire des réflexions sur l'état peu reluisant de la maison. Il est mal à l'aise face à un père qui radote et une mère embarrassée qui garde le silence. Comme Jamini le perçoit comme un étranger parmi les siens, elle tente de le faire « revenir » en lui cuisinant les plats préférés de son enfance pour réveiller en lui des souvenirs agréables liés à

⁹¹ *La vie troublée d'un tailleur pour dames*, 2014, Albin Michel, Paris, *Maintenant que j'ai 50 ans*, 2013, Picquier, Arles, *Mes sacrées tantes*, 2009, Picquier, Arles.

la maison familiale. C'est par des souvenirs gustatifs que Jamini entreprend de ramener son fils à la maison. Cette manifestation de l'amour maternel émeut beaucoup les cuisinières.

Chapitre 4 : L'histoire de Savitri (EWTT4)

Au moment du récit, Gita est veuve depuis six mois, elle habite à Londres et l'un de ses fils vit à Los Angeles. Un dimanche matin, elle est chargée de préparer le *bhog*, un plat spécial pour une cérémonie hindoue en l'honneur de Shiva (*Shivastri*) et se levant à l'aube, elle prend toutes les précautions nécessaires pour ne pas faire de mauvaises rencontres sur la route. Malgré les années passées dans cette capitale européenne, elle peine à se sentir à l'aise. Sa communauté hindoue est très importante pour elle et le fait d'avoir été désignée avec deux autres femmes pour préparer le *bhog* représente un grand honneur pour elle.

Savitri, une autre cuisinière, est arrivée à Londres peu après son mariage mais Londres est aussi la ville où elle a été abandonnée par son mari qui lui a préféré une anglaise. Sans jamais dire de mal de lui, elle est restée à Londres jusqu'à la retraite, car elle espérait qu'il revienne. Au moment du *bhog*, elle attend que son frère la fasse revenir en Inde car son mari s'est suicidé quelque temps auparavant. Pour sa famille restée au pays, il est mort d'une crise cardiaque. Savitri est ravie de participer au *bhog*, ce qui renvoie à une certaine reconnaissance par sa communauté. Elle espère cuisiner le meilleur *bhog* afin d'effacer la mémoire de son mari.

Malti, la troisième cuisinière du *bhog*, vit chez son fils, à Londres également et elle est veuve. Elle passe ses journées à s'occuper de son petit-fils et à se languir de son pays natal. Préparer le *bhog* est un grand honneur qui lui rappelle les grandes *pujas* qu'elle organisait en Inde. En Angleterre, elle a la sensation de ne pas exister.

Ces trois femmes ne se connaissent pas mais elles partagent toutes une nostalgie pour l'Inde, leur terre natale, leur maison et un certain talent pour la faire renaître à travers la cuisine. En ce jour de *Shivastri*, le *bhog* servi à la communauté n'a jamais été aussi bon.

Chapitre 6 : L'histoire de Sona (EWTT6)

L'amie de Shashi (l'une des cuisinières), Sona, a habité Londres elle aussi, mais elle était incapable d'apprendre l'anglais malgré toute la patience de son mari. Effrayée par cet extérieur étranger, incapable de s'intégrer par la langue, Sona passe donc beaucoup de temps dans son appartement. Un jour, deux ans après leur arrivée en Europe, en vidant les poches du pantalon de son mari, elle y découvre un ticket de cinéma pour un film d'amour. Sona avait

déjà senti le parfum d'autres femmes sur les vêtements de son mari, elle savait qu'il devait certainement la tromper depuis longtemps. Elle se doutait qu'il en fréquentait une en particulier, une anglo-indienne, que Gautam aurait voulu épouser mais ses parents s'y étaient opposés.

Pour compenser la contrariété de ces adultères, Sona évacue sa frustration en dépensant de l'argent de son mari qui est riche. La seule raison pour laquelle Gautam reste encore auprès d'elle, pense Sona, c'est parce qu'elle est très bonne cuisinière. Elle possède également un tiroir secret dans lequel elle conserve toutes les preuves d'infidélité de son mari (pince à cheveux, bracelets, etc.). Cette collection donne à Sona l'impression de contrôler sur la situation, de connaître de ce qui se passe. D'autre part, elle s'est mise en tête de compenser les fautes de son mari auprès des dieux : elle leur fait des offrandes avec de l'argent volé à Gautam pour le racheter et lui éviter une punition divine. Les sommes dérobées sont proportionnelles au crime commis. Lorsqu'elle découvre qu'elle est enceinte, elle sacrifie aux dieux toute sa collection de preuves.

Chaque nouvelle fonctionne en autonomie. Le lien entre les récits est la nourriture et la cuisine des femmes. Or, la cuisine est un art délicat utilisé comme arme de séduction ou de destruction. C'est l'une des tâches domestiques les plus importantes. Cuisiner constitue une activité « vitale » et sociale dans les familles, les communautés. Elle revêt aussi une valeur hautement symbolique et spirituelle avec les offrandes aux divinités.

B/ Secret Spaces, A Collection of Stories (SSp)

Ce recueil de huit nouvelles, écrit en anglais par Aruna Chakravarti, a été publié en 2010. Cette romancière a exercé la fonction de Principale au Janaki Devi Memorial College, attaché à l'université de Delhi. Pendant sa carrière universitaire, elle a rédigé plusieurs articles portant sur la littérature et elle est aussi traductrice d'œuvres classiques bengalies. Elle est l'auteure de nombreux romans et nouvelles pour lesquels elle a reçu plusieurs prix dont le Sahitya Akademi Award, prix littéraire le plus prestigieux d'Inde. Son premier roman, *The Inheritors*, paru en 2004 (*Penguin Books*), a été sélectionné pour le *Commonwealth Writers' Prize* la même année.

Dans ce recueil de nouvelles (son premier), plusieurs femmes bengalies, de tous âges, du début du 20^e siècle au début des années 2000, prennent la parole. Cette polyphonie offre aux lecteurs de multiples facettes de la vie et de la situation des Indiennes. Les personnages de ces fictions peuvent être des femmes superstitieuses (parfois à l'extrême), des femmes soumises

et malmenées par leur famille et/ou leur belle-famille, des femmes indépendantes et marginalisées, expatriées, isolées, des épouses modèles, folles, ou encore désespérément accrochées à des souvenirs d'enfance, parfois tout cela à la fois. Toutes, dans leur diversité, ont pourtant un point commun : leur force. Cette énergie leur permet de contenir les secrets de famille et protéger ainsi les plus vulnérables. « Secret Spaces », ce sont ces lieux cachés où chacun des personnages féminins trouve un espace où puiser sa force, se réfugier, parfois fuir la violence quotidienne, les adultères et autres sombres secrets : ce peut être une pièce de la maison, la maison en tant que telle, un souvenir, la mémoire, un coin de leur esprit.

Suralakshmi Villa (SSp-SV)

L'histoire de cette maison et surtout de sa propriétaire, Suralakshmi, est à six voix. En réalité, chacun.e de ces narrateurs et narratrices raconte Suralakshmi. Joymita, d'abord, raconte que les parents de Suralakshmi appelée « Suro » par ses proches, ont fait construire des maisons pour chacune de leurs filles et ont souhaité que celles-ci fassent des études pour ne pas devenir dépendantes d'un époux. C'est comme cela que Suro est devenue médecin. La deuxième voix est celle de Eid-UI-Wara, « Eidun », qui raconte comment, jeune musulmane violée et victime d'un avortement dangereux, elle a été sauvée et adoptée par Suro.

Un autre récit, celui de de Nayantara, donne davantage de détails sur la personnalité de Suro : très plaisante et polie, elle peut également être impulsive, capricieuse, mélancolique. Elle veut faire ce qui est juste et semble parfois porter le monde entier sur ses épaules. À son contact, la jeune Nayantara s'émancipera de son rôle d'épouse douce et docile, au grand dam de Pratul, son mari, cousin de Suro.

C'est le quatrième narrateur qui manifeste son attachement aux traditions et ne comprend pas la conduite de sa cousine. Il la tient pour folle. Il ne comprend pas son mariage de Suro à 31 ans avec un homme de vingt ans son aîné et qui, de surcroît, est marié. Bien que la bigamie ne soit pas autorisée dans sa caste, Suro ne se soucie que de ce qu'elle pense et choisit de vivre avec l'homme qu'elle aime dans Suralakshmi Villa, cohabitant avec la première famille de son amant. Un an après, elle donne naissance à un garçon. Six ans plus tard, elle divorce et quitte la maison avec Eidun, sa fille adoptive, abandonnant sa famille, sans rien dire.

Son fils, Kingshuk, le cinquième narrateur, assiste impuissant à la destruction de Suralakshmi Villa ordonnée ses deux demi-frères aînés. Il évoque le manque d'affection durant son

enfance, l'absence de lien avec sa mère. Son seul repère est la maison mais elle est sur le point d'être détruite.

Et c'est Suralakshmi Villa, la maison, qui « prendra la parole » en dernier, juste avant que ses murs ne s'écroulent. Elle rappelle tout l'amour qu'elle a éprouvé pour Suro et révèle qu'après la naissance de son fils, son compagnon a agressé sexuellement la jeune Eidun, ce qui a entraîné leur divorce puis le départ de Suro. Depuis, elles pratiquent toutes les deux la médecine dans la campagne bengalie.

Crooked House (SSp-CH)

Durant son enfance, Mala raconte qu'elle avait une amie du nom de Chitri et qui vivait dans une maison, « Crooked House », sur une colline, non loin de Bombay. Il s'agissait en réalité d'une maison close dirigée par la tante de Chitri, où cette dernière travaillait comme domestique pendant que ses cousines se prostituaient. Pour mieux garder sa vie secrète et mieux la supporter, Chitri invente des histoires qu'elle raconte à la jeune Mala. Quelques années plus tard, Mala retrouve Chitri sur un marché à New Delhi. Chitri est devenue la cheffe de la famille, s'occupant de ses nièces et de sa tante vieillissante. Leur vie est toujours aussi misérable, la plus jolie des nièces assurant la survie de la famille en se prostituant, mais aucune ne montre de respect pour Chitri. Celle-ci s'accroche à Mala dans l'espoir de voir sa vie s'améliorer mais la narratrice décide de couper les ponts.

Princess Poulomi (SSp-PP)

Rakhi rapporte son amitié avec Poulomi, une petite voisine excentrique dont la vie fait rêver la narratrice. Elles deviennent amies jusqu'à ce que Poulomi parte en Angleterre pour suivre son mari. Rakhi, de son côté, épouse un chef d'entreprise et mène une vie modèle. Les deux femmes se croisent par hasard dans un aéroport et se racontent leur vie. Poulomi a eu de nombreuses aventures alors qu'elle habitait Londres et elle a finalement quitté son mari homosexuel. Elle a fils, issu d'un adultère. Rakhi est choquée mais ne le montre pas à son amie. À partir de ce moment, les deux amies se rencontrent régulièrement à Kolkata mais la situation de Poulomi se dégrade. Elle hérite de la fortune de son père mais également de ses dettes et est incapable d'occuper un emploi stable. Rakhi tente de l'aider tant bien que mal en lui prêtant de l'argent et en cherchant avec elle des offres d'emplois. Mais elle doit aussi faire face à la désapprobation de son mari et à ses propres sentiments contradictoires envers Poulomi : Rakhi n'accepte pas le mode de vie de son amie. Plusieurs années passent, Poulomi

s'est convertie à l'islam pour tenter d'améliorer sa situation mais continue de vivre comme elle l'entend. Rakhi a de plus en plus honte de sa proximité avec son amie. Elle décide finalement de rejeter cette amitié, par honte, mais aussi par déception face à la tournure qu'a prise la vie de l'héroïne de son enfance. Le fantasme de l'enfance est balayé par la raison du monde adulte.

C/ Bodymaps: Stories by South Asian Women (BM)

Radha Chakravarty a rassemblé dans ce recueil des nouvelles écrites par une quinzaine d'auteures. Sa publication date de 2007 et *Zubaan* le diffuse désormais uniquement en version électronique. Radha Chakravarty est professeure d'anglais. Elle exercé d'abord au Gargi College, Delhi Université, et assure actuellement des cours de littérature comparative et de traduction à Ambekar University. Elle a traduit de nombreuses œuvres du bengali vers l'anglais, notamment des textes de Bankim Chandra Chatterjee (1838-1894), Rabindranath Tagore (1861-1941) et Mahasweta Devi (1926-2016) et elle a publié chez Routledge ainsi que dans diverses presses universitaires anglophones. Elle est également l'auteur d'un recueil de poèmes, d'histoires et de petites pièces de théâtre de Tagore adaptés aux enfants (éditions Penguin Random House).

Dans *Bodymaps*, Radha Chakravarty réunit les nouvelles écrites par quinze auteures d'Asie méridionale : Inde, Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka, Népal et Bhoutan. La ligne directrice du recueil est la perception du corps féminin et sa présentation fictionnelle par des femmes issues de milieux et de cultures différentes. Les textes éclairent la manière dont le corps comme objet social et culturel s'offre comme un lieu d'expérimentations créatives. Si sa fonction biologique et reproductrice est le thème le plus mobilisé, R. Chakravarty propose dans ce recueil de considérer le corps comme le lieu de la résistance, de la prise d'identité, de l'histoire et de la sexualité des femmes indiennes.

The Offspring, Indira Goswami (1942-2011) (BM-Of)

Pitambar, la cinquantaine, est marié à une femme impotente, condamnée à rester allongée sur son lit jusqu'à sa mort. Son rêve serait d'avoir un enfant. Sur les conseils un peu moqueurs du prêtre brahman du village, il tente de séduire Damayanti, une jeune veuve brahmane fière, afin d'en faire son épouse. Elle le repousse et devient, sans le vouloir, son obsession. Des histoires courent sur Damayanti dans le village : malgré son veuvage, elle a eu plusieurs amants et a dû subir de nombreux avortements. Finalement, le prêtre obtient pour Pitambar un

rendez-vous nocturne avec Damayanti : il s'agit en fait d'une relation sexuelle tarifée, la jeune veuve vendant son corps pour pouvoir nourrir ses deux filles. De cette rencontre, Damayanti tombe enceinte et Pitambar s'en trouve tout heureux, s'imaginant déjà dans son rôle de père. Cependant, Damayanti se fait avorter et enterre le fœtus, mâle, dans son jardin, auprès des autres. Perdant la raison, Pitambar vient en pleine nuit déterrer « son fils » alors que Damayanti ressent la plus grande incompréhension de ce geste.

Cette nouvelle, traduite de l'assamese vers l'anglais par Indira Goswami elle-même, fut d'abord publiée dans le recueil *The Slate of Life : An Anthology of Stories by Indian Women* (1990, Kali for Women, New Delhi). Auteure assamese de renom, Goswami a reçu le *Sahitya Akademi Award* en 1983.

The Bell, Bhuwan Dhungana (1947-) (BM-TB)

En quelques pages, sous la forme d'une scène éphémère, la nouvelle restitue le rapport d'une femme avec la cloche du temple, notamment avec son tintement, de son enfance à son statut de mère. Cette cloche est liée à la religion, aux pratiques rituelles de l'hindouisme. Synonyme d'interdiction, de limites quand elle est enfant, cette cloche l'accompagne dans les différents stades de sa vie (puberté, femme mariée, mère). Cette femme l'associe aux organes sexuels masculin et féminin, le battant faisant office de pénis, et le reste de la cloche composant la vulve. Elle est partagée entre sentiment de dévotion et sentiment de honte (péché), cette cloche représentant de manière fantasmée les rapports sexuels, jusqu'au moment où elle réalise avec fierté que le battant (pénis) n'est rien sans le corps de la cloche (vulve) mettant à mal le principe de domination masculine.

Publiée en népalais sous le titre « Dharmabimba », cette nouvelle a été traduite en anglais par Manjushree Thapa (femme de lettres népalaise qui écrit principalement en anglais) et publiée en népalais dans *Nepal*, repris par le *Nepali Times* en novembre 2001. Bhuwan Dhungana est une auteure prolifique au Népal où elle travaille auprès d'ONG. Elle a été récompensée par de nombreux prix littéraires.

Once Again, Ambai (1944-) (BM-OA)

Les deux protagonistes de cette histoire sont Lokidas et Sabari. Ambai présente leur vie respective de manière tout-à-fait originale, déstructurant les dialogues, créant de courtes phrases qui utilisent l'impératif, avec des retours à la ligne, afin de marquer les contraintes qui pèsent sur fille et garçon en grandissant. Chacun a ses propres rêves qu'il/elle doit mettre de

côté pour satisfaire aux ordres des parents et aux règles de la société : Lokidas doit devenir ingénieur et Sabari secrétaire et bonne ménagère.

Ils se rencontrent dans le cadre d'un voyage inter universitaire à Simla et apprennent à découvrir leur corps ensemble, se touchent, posent toutes les questions qu'ils n'ont jamais osé poser, se disent tout ce qu'ils n'ont jamais pu dire à qui que ce soit. Sabari tombe enceinte à 17 ans, Lokidas en a 18. Le médecin qu'ils consultent refuse de procéder à un avortement et ils doivent se tourner vers une solution plus dangereuse, accomplie sans ménagement par un médecin qui souhaite leur donner une leçon. Quelques années plus tard, Lokidas et Sabari sont toujours ensemble et attendent un enfant, désiré, cette fois.

La nouvelle, traduite du tamoul vers l'anglais par Lakshmi Holmström (écrivaine, critique littéraire et traductrice indo-britannique), est extraite du recueil de nouvelles *A Purple Sea : Short Stories* (1992, Affiliated East-West Press, New Delhi). Ambai, de son vrai nom C.S. Lakshmi, née au Tamil Nadu, écrit en tamoul et en anglais. Auteure prolifique en Inde, elle publie des romans, des nouvelles ainsi que des essais dans le domaine des *Women Studies* en tant que chercheuse indépendante.

Matter of Choice, Yashodhara Misra (1951-) (BM-MC)

Alors qu'elle passe la soirée avec DK et un couple d'amis de ce dernier, Manisha retrace le cours de sa vie. Elle a toujours été très travailleuse et sa mère ne s'est jamais opposée à ce qu'elle fasse des études ni qu'elle s'engage dans une carrière professionnelle. Manisha s'est toujours dit que se marier et fonder une famille viendrait naturellement, ses parents se chargeraient de lui trouver un prétendant. Seulement, après quelques années, une belle maison et une voiture, Manisha est restée célibataire. Lors d'une soirée, elle se laisse séduire par DK, dragueur notoire marié et père de famille. Pourtant, elle ne ressent aucune culpabilité, enthousiasmée par les caresses prodiguées par un autre être, s'émerveillant de ce que cela éveille en elle. S'ensuit une relation avec cet homme, relation exclusivement basée sur le sexe. Elle s'épanouit sous les caresses, prend conscience de son corps, de ses désirs, des besoins qui sont naturels. Cependant, elle subit des pressions de la société car elle a « dépassé » l'âge du mariage et on attend d'elle qu'elle mène une vie vertueuse, à son âge.

Manisha est consciente de n'avoir aucun avenir avec DK mais note que les regards posés par les personnes informées de leur liaison sont plus critiques vis-à-vis d'elle qu'elle ne le méritait. C'est elle que l'on juge pour cet adultère alors qu'elle ne trahit personne. Cependant, ce qui la chagrine peut-être le plus, c'est que le temps des caresses est compté.

La nouvelle a été traduite de l'oriya vers l'anglais par Mahasweta Baxipatra (lectrice au département d'anglais de l'université de l'Indiana, États-Unis). Yashodhara Misra, originaire de l'Odisha (Est de l'Inde), est professeure d'anglais, auteure de nouvelles et de romans écrits en anglais et en oriya, traductrice de fictions en anglais et hindi vers l'oriya. Elle a obtenu l'*Orissa Sahitya Akademi Award* en 1990.

Fire, Kathleen Jayawardene (1949-) (BM-Fi)

Dhammika a sacrifié sa jeunesse en s'occupant de ses petits frères et sœur, « ratant » l'âge de se marier et d'avoir des enfants. Les pages des magazines féminins qu'elle consulte dans le salon de beauté où se passe la scène lui renvoient l'image de son apparence négligée. Pourtant, cela va changer. En effet, un feu brûle chez Dhammika depuis qu'elle a posé les yeux sur Manoseela. Elle se retient toutefois, ne voulant pas agir contre la morale, car Manoseela est un homme marié. Dhammika partage cependant un point commun avec l'épouse de Manoseela : un même feu intérieur. Mais pour la femme de Manoseela, ce feu est en réalité un cancer du sein qui la conduit irrémédiablement vers la mort. Avec une certaine pointe de culpabilité, Dhammika ne peut s'empêcher de se réjouir, impatiente de voir son corps brûlant bientôt soulagé.

Nouvelle traduite du cingalais par Vijita Fernando (traductrice, journaliste et écrivaine de fiction), *Fire* a d'abord fait partie d'un recueil intitulé *Women Writing: 25 Short Stories* regroupant des textes d'auteures sri lankaises rassemblés par la traductrice. Kathleen Jayawardene, du Sri Lanka, a écrit des pièces pour la radio, est journaliste et l'auteure de plusieurs romans et nouvelles.

Double War, Selina Hossain (1947-) (BM-DW)

Nurjaan est un garçon manqué. Jeune fille trépidante, elle décide de braver tous les stéréotypes et d'entrer dans la guerre qui oppose l'armée pakistanaise aux combattants qui souhaitent l'indépendance du Bangladesh. Faite prisonnière par des soldats, elle est maltraitée, violée, utilisée pour assouvir leurs perversions. Elle tient bon et réussit un jour à s'éclipser pour livrer des armes et des informations à ses compatriotes. Ceux-ci sont effrayés par son état physique mais Nurjaan leur montre pourtant toute la force et toute la détermination qu'elle détient. Elle ignore ses propres souffrances car la libération de son pays lui importe beaucoup plus que ses blessures. L'attentat qu'elle organise avec ses compagnons est une réussite et ses tortionnaires sont tués au passage. Mais Nurjaan est punie par les pires des tortures, son corps finissant en charpie.

La nouvelle a été traduite du bengali par Radha Chakravarty. Selina Hossain, bangladaise, écrit également en bangla, elle est auteure de nouvelles et de romans dont beaucoup portent sur la guerre de libération du Bangladesh. La romancière a remporté le *Bangla Academy Literary Award* en 1988 et elle a travaillé à l'UNESCO à son siège bangladais.

*

Ces romans et recueils présentent une unité thématique : la place des femmes dans la famille, la communauté, la société et les écueils rencontrés pour maîtriser le cours de leur existence. Des lieux privilégiés émergent, vécus, pratiqués ou imaginés. L'épaisseur temporelle est très présente, à l'échelle de l'existence des personnages ou bien à celle, plus longue, de la succession des générations. Je m'attacherai à ces « échos » temporels et spatiaux, tant à l'intérieur des fictions que d'une fiction à l'autre.

CHAPITRE 4

LA MAISON

Le motif de la maison, récurrent dans les fictions, m'a incitée à lui consacrer ce chapitre. Ce thème de l'espace domestique semblera une évidence pour des romans qui font des femmes leurs personnages principaux. Pourtant, au-delà d'une vulgate (association de l'intérieur au genre féminin, de l'extérieur au genre masculin), apparaissent des versions multiples de ce lieu.

Sans doute la pluralité de personnages donc de regards produit-elle ces multiples versions de « la maison indienne ». Les romans nous parlent de vies, de généalogies familiales et de relations aux autres et aux lieux, de positions sociales, de sentiments, de perceptions et souvent, de destinées. Car les maisons sont révélatrices du fonctionnement de la société et n'en constituent pas un espace « mineur » : « la société se fabrique pour une part dans l'espace domestique, en même temps qu'elle détermine ce qui s'y passe » (Collignon et Staszak, 2003 : 3).

Si l'espace domestique est demeuré longtemps ignoré ou négligé par les géographes, le courant de la géographie culturelle lui a conféré une importance croissante depuis quelques décennies. Dans la publication issue d'un colloque organisé sur ce thème au début des années 2000, B. Collignon et J.-F. Staszak affirmaient la légitimité de l'espace domestique comme objet des sciences sociales et de la géographie : « la dimension spatiale de l'espace domestique joue un rôle de premier plan dans de multiples champs : les rapports hommes/femmes, l'établissement des normes de comportement spatial, la construction de l'identité individuelle et collective, etc. » (opus cité : 4). Bien plus, « l'espace domestique nous apprend sur les sociétés des éléments que l'analyse d'autres types d'espaces ne peut que difficilement apporter » (opus cité : 5). Et pour ce qui nous importe particulièrement ici, B. Collignon et J.-F. Staszak concluent ainsi leur présentation des résultats du colloque :

« L'espace domestique matérialise les valeurs, et en même temps participe à leur (re)production. On ne peut comprendre cet espace sans prendre en compte la société qu'il reflète et fabrique. Enfin, on l'aura saisi, parmi les valeurs que l'espace domestique traduit et transmet, celles qui ont trait au genre, sont centrales » (opus cité : 9).

On pourrait alors s'interroger sur l'intérêt de se tourner vers la fiction si cet objet a désormais toute sa place en géographie. Le défi que je tente de relever ici est de décrypter ce que des écrivaines nous livrent de l'espace domestique indien, ou plutôt de la variété de ses formes et modalités à travers des personnages féminins qui se racontent et qui racontent celles et ceux qui les entourent ou qui, disparu.e.s, continuent d'habiter les lieux.

I – Espaces domestiques : la société au prisme des personnages féminins

Dans les romans du corpus, « la mise en texte de la maison » (Collignon et Staszak, 2003 : 8) confère une place centrale aux personnages féminins car c'est dans cet espace qu'ils évoluent principalement. On ne peut s'empêcher de voir une similitude avec les « romans domestiques » britanniques de l'entre-deux guerre, écrits par des femmes, sur des femmes, pour des femmes : contribuent-ils à la « glorification de la femme d'intérieur » ou leur description de l'univers quotidien et ordinaire des femmes (Briganti et Mezei, 2003, p. 423-435) ne permet-il pas de donner voix à celles qui sont inaudibles. En effet, comme le souligne l'historienne M. Perrot, « Le silence est l'ordinaire des femmes » (1998 : 15). « Le silence est un commandement réitéré à travers les siècles par les religions, les systèmes politiques, les manuels de savoir-vivre » (opus cité : 18). L'espace domestique, tout en étant révélateur et producteur de normes sociales dont celles du patriarcat, peut aussi être un lieu de transgression plus ou moins frontal, au-delà des catégories binaires de domination/soumission. Il est aussi plein de sens au niveau le plus fin des spatialités : espace de vie, il devient pour les femmes un « espace corporel » (Briganti et Mezei, 2003 : 427).

A/ La maison, matrice du récit

Loin de composer un simple cadre qui contiendrait l'action ou les relations humaines, la maison peut constituer un personnage central jusqu'à figurer dans le titre. Ainsi Huma R. Kidwai, dans *The Hussaini Alam House*, consacre à ce lieu primordial les deux premiers chapitres de son roman : « The Household » et « The House » quand *The Song Seekers* repose sur des flashbacks qui reviennent à de nombreuses reprises sur les descriptions de la maison et du quartier. Dans les autres romans, les maisons apparaissent de façon plus fragmentaire, au fil du texte. Les personnages nous guident, nous emmenant à la découverte de l'intérieur, révélant son organisation ou plutôt ce qui la structure à leurs yeux. Les écrivaines fournissent parfois peu de détails concrets sur le décor ou l'ameublement, privilégiant sensations et émotions dans leur évocation. Ainsi, la maison où vit Rabia (*HPM*) ne fait pas l'objet de passages descriptifs mais les espaces en sont peu à peu dévoilés, identifiés, repérés à travers les déplacements des personnages et les événements. Car la maison, c'est avant tout la famille intergénérationnelle ou « élargie » qui comprend des membres affiliés au gré des alliances, mais aussi les domestiques.

La maison dans la structure narrative

La description de l'organisation des maisons Kailash (*TSS*) et Hussaini Alam (*HAH*) nous permet de nous familiariser avec les lieux où se situent les histoires.

Une visite de la maison est proposée au lecteur au début du roman (chapitre 2) quand Uma (*TSS*), jeune mariée venue de New Delhi, vient s'installer chez son mari à Calcutta et découvre sa nouvelle maison. C'est le narrateur extérieur (on ne sait s'il s'agit d'un homme ou d'une femme) qui décrit les lieux :

« L'agencement des pièces à Kailash était typique et simple : une seule rangée de pièces construites autour d'une cour centrale. Les pièces à l'avant et à l'arrière étaient grandes, celles sur les côtés, un peu plus petites. Le rez-de-chaussée abritait le hall pour les visites officielles, la bibliothèque, la salle à manger, les réserves, la cuisine et les quartiers des domestiques. Mais la famille passait traditionnellement la plupart de son temps à l'étage où un hall plus petit était flanqué des chambres principales. Le sanctuaire de la famille se trouvait au deuxième étage et donnait sur un espace couvert puis sur une grande terrasse ouverte » (25)⁹².

Cette description depuis un narrateur extérieur souligne le caractère « étranger » des lieux pour Uma. La description de Kailash met l'accent sur la taille de la maison en comparaison du faible nombre de personnes qui y vivent, ce qui accentue la solitude de Uma. En effet, elle passe ses journées seule dans cette grande maison alors que son mari Rudra et son beau-père, Ashutosh, partent dès le matin tôt au travail et ne rentrent que le soir. Les deux hommes ont pris l'habitude de vivre seuls et par conséquent, n'ont pas besoin que Uma s'occupe d'eux. Celle-ci passe les premiers mois de sa nouvelle vie, seule, et dans la plus totale oisiveté : comme l'explique Ashutosh, son beau-père, à Uma, sa mère « a laissé derrière elle une machine bien huilée qui fonctionnait toujours, depuis le thé du matin, servis avec deux petits gâteaux Arrowroot, aux lumières du rez-de-chaussée éteintes à 23 heures tapantes » (67)⁹³. Uma, quant à elle, arrive de New Delhi, d'une demeure familiale moins vaste et plus peuplée. Solitude et silence se trouvent associés à une vie de privilégiés qui lui est étrangère : « an unfamiliar world of privileges » (27).

Uma fréquente plus particulièrement certains lieux de la maison : la cuisine, la bibliothèque et la chambre de la mystérieuse Pishi. C'est dans ces trois lieux que Uma créera des liens

⁹² « The arrangement of the rooms in Kailash was typical and simple: a single row of rooms built around a central court. The rooms in front and back were large, those at the sides somewhat smaller. The ground floor housed the hall for formal visits, the library, the dining room, storerooms, the kitchen and the servants' quarters. But the family traditionally spent most of its time upstairs where a smaller hall was flanked by the main bedrooms. The family shrine was on the second floor that led out to a covered area and then to a large open terrace ».

⁹³ « (...) had left behind a well oiled machine which still worked from the morning tea which arrived with two thin arrowroot biscuits to the lights downstairs being switched off at eleven sharp at night ».

affectifs avec d'autres occupantes : les domestiques et Pishi. C'est grâce à ces relations que Uma parviendra à s'attacher à Kailash. Dans ce processus d'attachement, les livres occupent une place inattendue. En effet, la jeune femme décide de faire des séances de lecture aux domestiques et à Pishi et c'est la cuisine qu'elle choisit pour mener cette activité (chapitre 6). La cuisine est le lieu des femmes surtout des domestiques, mais il deviendra un lieu de lecture, contre toute attente.

D'autre part, la jeune femme se familiarise avec la famille, et son mari en particulier, en fréquentant leur bibliothèque. Ainsi, en regardant les livres lus par son mari, elle apprend à le connaître (chapitre 12). La troisième pièce de la maison qui constitue un lieu de familiarisation est la chambre de Pishi où les deux femmes deviennent amies et confidentes (chapitre 3). Or, Pishi occupe une place singulière dans la maison Kailash. Ni domestique, ni membre de la famille de Rudrashekar (Rudra, mari d'Uma), Pishi est liée à un terrible secret de famille concernant l'arrière-grand-père paternel de Rudra, Neelkantha : la sœur de la grand-mère de Pishi a été mariée à cet homme alors qu'elle n'était âgée que de sept ans. Le soir même des noces, Neelkantha découvrit « l'impureté » des origines de sa nouvelle épouse et la tua⁹⁴. Plus tard, Pishi fut amenée par Shashishekar (fils de Neelkantha) à Calcutta, en échange du silence de sa famille dont les révélations auraient ruiné la réputation de la prestigieuse maison Kailash.

Si la chambre de Pishi peut constituer un lieu sensible du fait de sa personnalité et de son lien indicible à la famille, la cuisine, lieu conventionnellement féminin, voit son usage détourné. Elle devient un salon de lecture, ce qui confère un caractère transgressif à la relation de la nouvelle maîtresse de maison avec les deux domestiques. De plus, Uma retrouve Pishi et les deux domestiques à la cuisine pour les séances de lecture du *Chandimangal*⁹⁵ (chapitres 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16) qui se trouve être un ouvrage sur la vie d'une déesse, écrit par un aïeul du mari de Uma, ouvrage qui a fait la fortune de la maison d'édition familiale. Finalement, esseulée dans cette grande bâtisse, Uma a pu y trouver des attaches et se créer des lieux de prédilection qui lui permettent de s'approprier la demeure de sa belle-famille.

On trouve peu mention d'espaces liés aux individus dans les romans. L'allusion, chez Rabia (*HPM*), à une chambre qui lui est dédiée, témoigne de l'aisance manifeste de la famille

⁹⁴ La famille de Pishi a un ancêtre portugais, c'est pourquoi de temps en temps apparaît une paire d'yeux verts dans la famille. Pishi vient d'une famille de brahmanes kulins (présents au Bengale Occidental et au Bangladesh), une caste réputée pour sa pureté. Le mélange avec un occidental a « sali » le sang de la famille.

⁹⁵ Le *Chandimangal*, œuvre inventée par l'auteure pour l'histoire, a été écrit par Neelkantha, l'arrière-grand-père de Rudra (mari de Uma). Il y raconte l'histoire de Devi et la manière dont la déesse s'est imposée dans le panthéon des divinités hindoues. Le livre, écrit dans la seconde partie du 19^e siècle, fut édité par Shashishekar, grand-père de Rudra, qui a fait fortune grâce à cette publication.

élargie. Les deux couples ont chacun une fille, Rabia et Wahida, et chacune d'elles dispose de sa propre chambre, ce qui est rare dans le contexte d'une petite ville indienne dans les années 1980. Mais la chambre du personnage central, Rabia, si elle est mentionnée, n'est pas véritablement décrite. Aucun détail n'est livré concernant l'ameublement ou le décor. D'ailleurs, Rabia semble y passer peu de temps dans la journée et sa pièce n'est guère fréquentée par d'autres membres de la famille. En effet, Rabia passe son temps en compagnie de sa mère et de sa tante. Sa chambre ne se présente pas comme un lieu d'intimité, ce qu'elle ne semble pas rechercher, d'ailleurs.

L'espace révélé par son organisation

Dans *The Hour Past Midnight* et *A Terrible Matriarchy*, plutôt que la description du décor, c'est l'organisation de l'espace qui est évoquée par et à travers les personnages. Les pièces sont fréquentées par les différents membres de la maisonnée en fonction des moments de la journée ou des circonstances, avec de subtiles variations. On se partage la cuisine entre femmes, ainsi que les espaces communs, dont la grande pièce à l'avant, le hall. Celui-ci donne sur l'entrée et les hommes et/ou les femmes du voisinage s'y réunissent, en fonction des heures de la journée et des événements. À l'arrière de ce hall, sont disposés espaces intimes, chambres, cuisine et salle de bain.

La cuisine se situe dans la maison ou un peu à l'écart. Dans ce cas, cela évite les bruits et odeurs incommodes dus à la cuisine sur le feu. Mais cet écart est aussi une mesure de protection touchant la confection de la nourriture familiale. La cuisine apparaît comme le lieu de l'intimité familiale où la mère de famille joue un rôle central car elle y assume une fonction rituelle. En effet, les hindous connaissent de nombreux tabous liés aux impératifs de pureté et certaines tâches incombent à la maîtresse de maison alors que les domestiques, s'ils sont de caste inférieure, ce qui est souvent le cas, sont assigné.e.s aux travaux moins « sensibles ». La mère joue un rôle similaire dans les familles musulmanes : chez Rabia, on ne confie pas toutes les tâches à Fatima, la domestique, les premiers gestes de la préparation des repas pendant le ramadan sont effectués par Zohra, mère de Rabia, qui consacre ainsi la nourriture par un « bismillah » (25). Et les femmes hindoues issues des basses castes employées par la famille pour l'occasion ne sont pas autorisées à pénétrer dans la cuisine lors de la préparation des repas de ramadan (chapitre 2). Elles doivent rester dans la cour. En effet, lors de certains événements (fêtes religieuses, mariages), la cour ou le jardin

fonctionnent comme une extension de la cuisine pour accueillir la main d'œuvre supplémentaire nécessaire à la confection des grands repas.

De la même façon, le lecteur ne sait pratiquement rien de l'aspect de la maison de la grand-mère où se déroule l'existence de Lieno (*ATM*). Comme elle passe l'essentiel du temps avec sa grand-mère et Bano dans la cuisine où la vieille dame lui transmet son éducation, l'espace familial est ici réduit à cette pièce. Lieno apparaît comme un personnage-type, celui de la jeune fille à laquelle son aïeule inculque, très durement, les règles de la vie domestique et les normes spatiales. Ainsi, dedans comme dehors, sont instituées des limites et des codes spatiaux. Les comportements et façons de se mouvoir dans la sphère domestique sont imposés puis intériorisés. Lieno, dans son récit, fait uniquement allusion la cuisine et à la pièce où elle dort mais d'autres pièces apparaissent à certains moments clés du récit : à sa mort, la grand-mère est transportée dans le salon (chapitre 27), très ponctuellement évoqué par la jeune fille lorsqu'elle doit en faire l'entretien. Le lecteur n'a guère de détails concernant la dimension du logement, le nombre de ses pièces, l'espace de Lieno étant restreint. Elle évoque la chambre partagée avec Bano, sa cousine, comme un lieu permettant aux deux jeunes filles de discuter plus librement. La cuisine constitue donc le cadre de vie, lieu d'apprentissage, exclusivement féminin.

Les descriptions des espaces et la découverte, au fil des déplacements, de l'organisation des maisons permettent de se rendre compte de la répartition et des usages masculins et féminins des espaces domestiques.

B/ L'espace décrit par son usage genré

Comme on pouvait le présager, l'usage des espaces varie en fonction du genre des membres de la famille. Le degré d'ouverture sur l'extérieur est plus ou moins grand et les activités respectives des hommes et des femmes les conduisent à fréquenter certaines pièces plutôt que d'autres. Les maisons témoignent des usages différenciés de l'espace et du rapport à l'extérieur des différents membres de la famille.

Des espaces séparés

Hussaini Alam (*HAAH*) présente une organisation similaire à ce qui a été évoqué chez Uma : les pièces « ouvertes » aux visiteurs sont situées à l'avant, côté rue, tandis que les parties

privées et les quartiers des domestiques se trouvent à l'arrière (11). Les cinq *haveli*⁹⁶ de *Hussaini Alam House* sont disposés en ovale et traversés en leur centre par une route. La façade avant comprend une entrée réservée aux hommes et aux visiteurs, la façade arrière comporte aussi une entrée, la « *zanana door* » (10), destinée aux femmes, à certains membres de la famille et aux domestiques. Le quartier des hommes ne partage qu'un seul mur avec celui des femmes. Ayman connaît cette partition hommes/femmes des espaces et des circulations depuis son enfance. Hussaini Alam, comme Kailash (*TSS*), dispose d'un espace ouvert intérieur : une grande cour carrée intérieure centrale (11) à Hussaini Alam House ; une véranda et une terrasse (25) à Kailash. Hussaini Alam House possède même une autre cour, plus petite, avec des arbres fruitiers et un potager. La particularité de ces demeures aisées est qu'elles sont très spacieuses, les espaces extérieurs permettant de « prendre l'air » sans pour autant sortir de la maison. Ces cours apportent du confort mais constituent aussi, pour la famille, un apport en fruits et légumes. Cette ambiance de vase clos est au centre de la description de Hussaini Alam House par Ayman. Cette clôture suggère l'existence d'un univers singulier et confère à la famille une place centrale dans le récit de Ayman qui s'attache à décrire la manière dont chaque membre contribue à l'ensemble.

Dans les deux romans *Mai a Novel* et *The Hour Past Midnight*, la maison familiale présente beaucoup d'analogies avec les deux demeures précédemment évoquées : l'avant destinée aux hommes et aux visiteurs ; l'arrière aux femmes, domestiques et visiteuses (chapitre 2 de *MAN*). Toutefois, dans la maison de Maï, la partition spatiale hommes-femmes est plus rigoureuse puisqu'aucune personne de sexe féminin, pas même la domestique, n'est tolérée dans la partie avant. Sunaina, la narratrice, insiste sur l'autorité du grand-père, le chef de famille, qui régit cet espace : le « dehors » ou monde du grand-père s'oppose au « dedans », univers des autres occupants de la maison :

« En fait, les cabinets de Grand-père, sa salle de bains, tout était à part. Dehors, devant son bureau. (...) Pour le reste de la famille, les cabinets étaient à l'intérieur » (10-11).

« Les vieilles maisons, les espaces ouverts sont en soi lieu de liberté, où s'ébattre et batifoler. (...) Il y avait tout l'espace voulu pour échapper à Grand-père. On avait de toute façon peu affaire à lui, tant il était jusqu'aux derniers temps lui-même pris par ses réunions privées ; il passait sa journée dans son bureau qui donnait sur l'extérieur, c'est là qu'on portait ses repas, c'est là qu'il dormait, là qu'il recevait ses hôtes tous les jours » (13-14).

⁹⁶ Les *haveli* sont d'anciennes demeures fortifiées de princes ou riches commerçants au Rajasthan. Le terme est couramment utilisé pour désigner des maisons princières ou nobles ailleurs en Inde.

« Il n'avait guère de contacts avec le reste de la maisonnée à part : 'Hé ! Il y a une visite, fais apporter du sirop' (par la suite : 'Il y a une visite, fais apporter du thé', thé qu'il ne buvait pas lui-même)... » (14).

« À supposer qu'il [le grand-père] soit 'dehors' et Maman 'dedans', le pont entre les deux, c'étaient Bhondou et Hardeyi [les domestiques] » (15).

« C'est là, sur cette frontière, que se faisait entre eux l'échange d'objets, de messages, et même d'engueulades » (ibid.).

« Grand-père était craint de tous » (ibid.)⁹⁷.

Sans doute ici, la séparation est à son paroxysme puisque le Grand-père habite son univers, le reste de la famille un autre. Les deux mondes semblent étanches. La notion de frontière est même évoquée avec des domestiques qui constitueraient un « pont » : le monde du domestique Bhondou se situait au-delà de la frontière, « dehors » alors que l'univers de la domestique Hardeyi était en deçà de la ligne de démarcation, « dedans ». La romancière évoque des univers genrés, séparés par une « frontière », une « démarcation », les échanges ne se faisant pas de façon directe entre ces deux « mondes » masculins et féminins. Mais la véritable frontière semble être définie par la crainte inspirée par le Grand-père.

Dans *The Song Seekers*, on ne voit pas une seule fois les hommes de la maison franchir le seuil de la cuisine. On ne peut parler dans ce cas d'interdit mais les espaces sont assignés à chaque genre et la cuisine « appartient » aux femmes en raison des tâches qu'elles y accomplissent. Les espaces considérés comme masculins sont accessibles aux visiteurs. Chez Ayman (*HAA*), cette pièce « masculine » matérialise le lieu du pouvoir, le lieu depuis lequel les ordres sont donnés par le chef de famille.

Pour Geetanjali Singh Chandra (2008, 2014) qui analyse les représentations des espaces domestiques indiens dans des romans de langue anglaise écrits par Shashi Deshpande, Anita Nair ou encore Anita Desai, la maison témoigne des dynamiques, des reconfigurations de la société. Les relations à l'espace et aux autres occupants des lieux partagés sont négociées et sans cesse renégociées. De son point de vue, ces espaces domestiques (de fiction) sont transformés par les femmes qui parviennent à muer ces espaces restreints, voire contraints, en lieux d'expression et de développement de leur autonomie :

« La maison, un espace aux multiples couches, est le lieu de renégociations entre femmes et hommes autant qu'entre femmes de différentes générations. (...) Les

⁹⁷ Les citations françaises pour ce roman sont issues de l'édition suisse, Shree G., 2008, *Mai, une femme effacée*, Infolio, Gollion, traduit du hindi par Annie Montaut.

foyers natal et marital, bien que souvent confinés, sont aussi acceptés en tant que terrains d'entraînement à la continuité culturelle. Dans la plupart des romans, l'espace domestique devient le lieu des amitiés féminines et des transformations des relations hommes-femmes. (...) Les romans indiens contemporains en langue anglaise explorent la re-création par les femmes de la maison et de la place qu'elles y occupent » (Chandra, 2008, 2014 : 27)⁹⁸.

À l'instar de G.S. Chandra, nous avons bien perçu, dans le corpus, ces relations complexes établies entre les différentes strates d'occupants, hommes, femmes, femmes de plusieurs générations, femmes nées ou arrivées par le mariage. On y voit aussi les différentes modalités de négociation. D'ailleurs, la description matérielle des lieux domestiques occupe peu de place dans les fictions, au profit de celle des relations humaines.

L'univers féminin des héroïnes

Les activités ménagères rythment la journée des femmes de la maison de Rabia (*HPM*) tandis que les hommes, Kader et Karim, travaillent dans leur boutique. Eux fréquentent la cour où ils prennent leurs repas avant de rejoindre leur chambre à coucher le soir. Rabia nous décrit les allées et venues des uns, des unes et des autres, adultes, enfants, sans oublier les domestiques, la fréquentation des pièces et de l'extérieur, selon les moments de la journée. Hommes et femmes se réunissent dans le cercle familial mais se tiennent à distance lors des visites amicales où l'on se regroupe par sexe. Avec sa naïveté de petite fille, Rabia questionne les évidences : pourquoi certains lieux sont-ils exclusivement accessibles aux hommes, pourquoi les femmes ne peuvent-elles faire ceci ou cela ? Rabia, quant à elle, est plutôt libre, au moins au début du roman. Son jeune âge lui confère la possibilité de naviguer dans les deux mondes, celui des femmes et celui des hommes. Mais son entrée dans la puberté changera la donne.

L'univers familial de Rabia demeure tout de même très féminin et se résume à la compagnie de sa mère et de sa tante, lesquelles sont ses modèles de référence et principales tutrices⁹⁹. Cependant, tant qu'elle n'est pas pubère, elle sort de la maison, seule, à différentes occasions : elle rentre à pied de l'école, fait le tour du voisinage pour emprunter des ustensiles de cuisine (chapitre 5), elle est la commissionnaire de sa mère et sa tante. Elle mange dans la cour aux

⁹⁸ « The house, a multi-layered space is the site of renegotiations between women and men as well as between different generations of women. (...) Natal and marital homes, though often confining, are also accepted as training grounds for cultural continuity. In most novels, the domestic space becomes the site of female friendships and of changed man-woman relationships. (...) Contemporary Indian English novels explore women's re-creation of both the home and her place in it ».

⁹⁹ Au chapitre 5, Zohra, la mère de la petite fille, subit les remarques de son beau-frère car Rabia ne mange pas proprement et n'a pas la tête couverte alors qu'ils sont en plein mois du ramadan. Kader conseille ainsi à Zohra : « Bring up this girl child with some idea of right learning. Teach her to respect what is good conduct and proper behaviour. Let her learn which things we are commanded to do and which things we may aspire to do » (35). La mère, chargée de l'éducation de sa fille, est exposée aux reproches et remarques des hommes de la famille.

côtés de son père et de son oncle alors que sa mère, qui sert le repas, garde le visage caché par son sari et se tient derrière un pilier pour ne pas être vue par les hommes (34). Elle est autorisée à être avec les hommes lors du repas du dernier jour du ramadan. Rabia se rend même à la bibliothèque puis au cinéma avec son amie Madina (chapitres 8 et 9) ou encore va jouer dans la maison de son ami Ahmad (chapitres 21 et 66). Le seul endroit où Rabia ne peut se rendre, c'est la mosquée et elle le regrette :

« Les prières commençaient à huit heures ; quand le moment était venu, l'oncle et le père de Rabia se mettaient en route, suivis par Rabia et Madina jusqu'à la mosquée. De là, tous les hommes de la ville marchaient ensemble, en chantant, vers le lieu du sermon, une estrade érigée à quelques distances de la ville, où se dérouleraient les prières pour le Ramadan. Tous les jeunes garçons les accompagnaient. Rabia et Madina se tenaient sous un arbre avec les autres petites filles, les observant avec envie. Ce jour-là aussi, Ahmad les regarda d'un air sarcastique, comme pour dire : Vous ne pouvez pas prier avec nous, n'est-ce pas ? Rabia demandait à sa mère encore et encore, 'Pourquoi est-ce qu'on ne peut pas aller à la mosquée ou au sermon et prier avec les hommes ?' Mais Amma répondait seulement, 'Non, absolument non. Les femmes ne peuvent pas entrer dans la mosquée.' 'Mais pourquoi ?' 'Non ça veut dire non. C'est tout.' En ville, les femmes se paraient de leurs plus beaux atours and rendaient visite à leur famille et leurs voisines. La rue entière résonnait des vagues de voix et de rires de femmes. Mais cela ne durait que jusqu'au retour des hommes » (166)¹⁰⁰.

Les normes spatiales établies dans la maison familiale en structurent l'espace : Sunaina (*MAN*) évite les pièces fréquentées par son grand-père et se fait discrète pour ne pas attirer l'attention du patriarche. Dans la cuisine de Kailash, Uma et ses compagnes (*TSS*) débattent librement du contenu du *Chandimangal* mais sorties de cette cuisine ou en présence des hommes de la maison, Ashutosh et Rudra, chacune reprend sa position respective, jeune épouse ou domestique. Le personnage de Rabia joue le rôle d'informatrice car elle est en plein apprentissage de la vie et des comportements domestiques. À travers la manière d'être dans les lieux, à travers ce qui est permis ou interdit, sa mère et sa tante lui enseignent ce qu'est « être une femme ». Par son regard et ses réactions, elle observe minutieusement les gestes, les postures des femmes adultes qui l'entourent ainsi que leurs interactions : Zohra et Rahima,

¹⁰⁰ « The prayers would begin at eight, so when it was time, Rabia's uncle and father set off, with herself and Madina following as far as the mosque. From there, all the men of the town would walk together, chanting, and go to the kotbah stage, erected some distance out of the town, where the Ramzan prayers would be held. All the young boys accompanied them. Rabia and Madina stood under a tree with all the other little girls, watching them with envy. On that day too, Ahmad looked at them sarcastically, as if to say, You can't pray with us, can you? Rabia would ask her mother again and again, 'Why is it that we can't go to the mosque or the kotbah place and pray with the men?' But Amma only said, 'No, absolutely not. Women can't go into the mosque.' 'But why?' 'No means no. That's all.' In the town, the women put on all their finery and visited relations and neighbours. The whole street reverberated with wave upon wave of women's voices and laughter. But this would last only until the men returned to the town »

les deux belles-sœurs, passent beaucoup de temps ensemble à travailler et à discuter, elles se complètent. Leurs époux respectifs sont absents toute la journée, absorbés par la boutique. Les deux femmes occupent l'espace domestique en fonction de l'organisation de leurs tâches et cette activité est entrecoupée de visites de voisines. Lorsque les époux rentrent, un autre agencement se met en place : Zohra et Rahima sont plus discrètes, étant sur le qui-vive pour répondre aux besoins de leurs maris. Le soir venu, tout pour elles s'organise autour de leurs maris.

Les romans décrivent le quotidien des femmes comme des moments de rassemblement des femmes dans les lieux qui leur sont dévolus et tout particulièrement la cuisine. On y discute, tout en s'affairant aux travaux domestiques. Ces lieux et ces moments tiennent une place ambivalente : ils pourraient apparaître comme des opportunités de liberté, d'entre-soi féminin mais ils constituent la contribution « obligée » au fonctionnement du foyer. Ainsi, quand Uma fait la lecture dans la cuisine de Kailash, les trois domestiques travaillent à la préparation des repas. Il ressort des romans un affaiblissement constant des femmes, occupations perturbées lorsqu'un homme fait son entrée dans la cuisine. À ce moment-là, toute affaire cesse, les têtes se couvrent du voile, il faut répondre aux demandes du nouveau venu.

Les romancières font principalement évoluer leurs personnages féminins dans l'espace privé, lequel est dépeint dans sa banalité, son quotidien, en soulignant le poids des normes qui pèsent sur ces personnages. Familles, individus et demeures sont étroitement imbriqués et ce qui frappe dans toutes ces fictions, c'est la relation intime qui lie les femmes aux maisons parce que celles-ci incarnent les familles, à tel point que l'on peut parler de « maison-famille » pour désigner cet ensemble.

C/ Un espace codifié par la hiérarchie familiale

Les fictions présentent la maison comme centre névralgique de la cellule familiale. Celle-ci est souvent pluri-générationnelle et l'espace domestique témoigne des rapports de pouvoir qui y sont établis. La nature genrée de l'espace enregistre et produit ces rapports fondés sur la hiérarchie qui existe au sein des familles.

Une structure pyramidale

The Hussaini Alam House est une fiction dont le fil conducteur repose sur la structuration pyramidale de la famille et sur la manière dont elle se déploie dans le lieu de vie. C'est l'histoire d'une maison familiale qui est un univers.

Sur le plan formel, chaque chapitre du roman présente un membre de la famille dont la position est réglée. La narratrice, Ayman, évoque tout d'abord la composition de la maisonnée :

« Dans ma petite enfance, la maison à Hussaini Alam n'était pas à sa période la plus peuplée. La famille n'était pas très large pour les années 1960. Elle tenait en trois hommes (y compris un absent), huit femmes – bien que ma sœur et moi, alors à l'école primaire, ne pouvions vraiment être catégorisées de 'femmes' – deux chiens, un chat, un perroquet, quatre canards, un lézard, 89 perruches, deux poules, un coq, une douzaine de poissons rouges, et la moitié des enfants du voisinage qui passaient le plus clair de leur temps dans ce zoo virtuel, ce qui était un grand soulagement pour leurs mères » (1)¹⁰¹.

Mais surtout, elle poursuit en déclinant le statut de chacun et sa position dans la hiérarchie familiale :

« Amma n'épargnait personne de sa colère si elle ressentait la moindre menace envers sa position de pouvoir absolu dans la maison, pas même sa propre fille veuve et mentalement fragile » (84).¹⁰²

« A la tête de la maison se trouvait Syed Aminul Hussain, mon grand-père maternel, dictateur silencieux et digne (...). Au sommet de la hiérarchie pyramidale/pyramide hiérarchique de ma famille étendue, en ce temps-là, se tenait Qamar-un-Nissan Begum, mon arrière-grand-mère et la belle-mère de [Syed Aminul Hussain]. Suivait, dans la hiérarchie, Meher-un-Nissan (Soleil parmi les femmes), ma grand-mère et l'épouse de [Syed Aminul Hussain]. Khalajaan ou Khudsia Begum était la grande sœur adoptive de ma mère et ma 'marraine' (...). En marge se trouvait Mir Rajjab Ali Khan, le mari de Khalajaan et un homme accordant un intérêt particulier aux bonnes manières, aux traditions et de la valeur à toutes les relations. (...) Venait ensuite Maman – rebelle, irrévérencieuse, progressiste et communiste convaincue (...). 'Aapa', ou Mariam, ma sœur, était plus âgée que moi de deux ans. (...) La dernière de tous, et juste un peu au-dessus des chiens Bobo et Muchico, le bébé de la famille n'était autre que moi, Ayman (...). Toutefois, il y avait un autre membre dans cette famille, bien au-dessus du reste et juste derrière [Syed Aminul Hussain] ; un

¹⁰¹ « In my early childhood, the house at Hussaini Alam was not at its most populated. The household was not too large for the nineteen sixties. It consisted of three men (including one in absentia), eight women – although my sister and I, still at primary school, could hardly be classified as 'women' – two dogs, one cat, a parrot, four ducks, one drake, 89 lovebirds, two hens, one rooster, a dozen red fish, and half the children of the neighbourhood who spent all their waking hours in this virtual zoo, which was a matter of great relief to their mothers ».

¹⁰² « Amma did not spare anyone her wrath if she felt the slightest threat to her position of absolute power over the household; not even her own widowed and mentally unsound daughter ».

membre qui n'habitait plus la maison depuis plus de quinze ans maintenant, bien qu'il restât accroché tel un lourd nuage au-dessus de tout le lieu, presque comme un fantôme. Il était omniprésent (...). Il était pratiquement vénéré. N'aurions-nous pas été musulmans, un temple lui aurait certainement été dédié. Il s'agissait de Mamu, ou le Docteur Hidayat Hussain (...). Mamu était le frère de ma mère, et l'héritier mâle de [Syed Aminul Hussain] (...) » (2-5).¹⁰³

L'énumération se termine par une brève présentation des deux domestiques et des animaux qui peuplent la maison (chiens, chats, volailles, oiseaux, poissons). Les chapitres du roman suivent cet ordre hiérarchique : chacun d'entre eux est dédié à un membre de la famille de Ayman.

Et l'on relèvera la terminologie utilisée par Huma R. Kidwai : le chef de famille, grand-père maternel de la narratrice, est un « dictateur » quand la belle-mère de celui-ci est située à « l'apex de cette pyramide hiérarchique ». Les membres sont cités dans l'ordre décroissant de pouvoir. Certains, sont inclassables telle la mère de la narratrice, « en marge » et qualifiée de « rebelle, irrévérencieuse, progressiste et communiste convaincue ». Ayman définit sa propre position, avec une pointe d'humour : « le bébé de la famille », « un peu au-dessus des chiens, Bobo et Muchico ». Toutefois, le fait de séjourner dans la maison ne constitue pas une condition sine qua non pour figurer dans la hiérarchie familiale. En effet, Mamu occupe un rang supérieur, juste après le grand-père, alors qu'il n'a pas séjourné dans la maison depuis plus de quinze ans. Absent physiquement, il est « omniprésent et révééré » (comme un dieu si la famille n'était pas musulmane !) car il est le fils du chef de famille, héritier mâle du grand-père. La généalogie est source d'identité. Ayman prend soin de préciser que le chef de famille est « secondé » par son épouse, « Amma », Meher-un-Nissan, qui dirige la maisonnée sans partage, veillant à ce que le « pouvoir absolu » du grand-père ne soit aucunement remis en cause par qui que ce soit.

¹⁰³ « The head of the house was Syed Aminul Hussain, my maternal grandfather, a silent, dignified dictator (...). At the apex of the hierarchy pyramid of my extended family, at that time, was Qamar-un-Nissan Begum, my great-grandmother and [Syed Aminul Hussain]'s mother-in-law. (...) Next in the hierarchy was Meher-un-Nissan (sun amongst women), my grandmother and [Syed Aminul Hussain]'s wife. (...). Khalajaan or Khudsia Begum was my mother's foster-elder-sister and my 'godmother' (...). On the sidelines was Mir Rajjab Ali Khan, Khalajaan's husband and a man most particular about manners, traditions and the value of every relationship. (...). Then came Mummy – rebellious, irreverent, progressive, and a committed communist. (...). 'Aapa' or Mariam, my sister, was older to me by two years. (...). Last of all, and a little above the dogs, Bobo and Muchico, the baby of the family was none other than me, Ayman. (...). However, there was another member of this household, well above the rest and next only to [Syed Aminul Hussain]; a member who had not lived in the house for more than fifteen years now, ye hung like a heavy cloud over the entire place, almost like a ghost. He was omnipresent. (...) He was almost worshipped. There would certainly have been a temple in his name if we had not been Muslims. This was Mamu or Dr.Hidayat Hussain (...). Mamu was my mother's brother or [Syed Aminul Hussain]'s male heir (...) ».

Cette organisation est coutumière et l'on retrouve cette figure du grand-père paternel autoritaire dans la famille de Sunaina (*MAN*) :

« Grand-père, qui était un grand propriétaire, que Père évitait de son mieux tant il le craignait, lui touchant respectueusement les pieds ; Grand-mère, qui était la belle-mère de Maman et resta toujours la belle-fille de sa belle-mère ; Père, qui était le roi, adoré par Grand-mère comme la pupille de ses yeux, érigé sur un véritable piédestal, adulé comme aucune amante n'eût pu l'aduler ; Maman, muette, le pot sans fond (et comme lui instable) parce qu'elle formait ses opinions à mesure des réalités qui s'offraient à son regard dans l'instant plutôt qu'en s'inspirant d'idées préconçues. C'était là la distribution composite des rôles qui modelèrent notre enfance et en furent les divinités protectrices » (84).

Le respect exprimé par le père de Sunaina, fils de ce grand-père, est fortement mêlé de crainte. La description des marques de respect du fils se confond avec celles qui viendraient d'un subordonné : le grand-père est un grand propriétaire ! Sa position d'autorité fait de lui un être solitaire dans la maison : il y a le grand-père, et les autres. C'est en fonction de ce personnage que les autres membres de la famille se définissent mais la distance est telle que cet homme possède son espace propre comme si la maison était partagée en deux mondes distincts. Le père de Sunaina trouve sa légitimité sous ce toit dans l'amour que lui porte sa mère, la femme du « chef ». Pour Sunaina, ces personnages dominants ont joué un rôle déterminant dans le déroulement de son enfance et de celle de son frère. Elle les voit comme des « divinités protectrices », cette sacralisation rendant d'autant plus inébranlables l'ordre et l'autorité institués au sein de la maisonnée.

Les familles décrites par les romancières sont le plus souvent des familles élargies où l'autorité est détenue par les aînés, voire les aînées. Car l'autorité peut être exercée par une femme âgée, telle Haimanti qui administre Kailash. Son époux, Shashishekar (*TSS*), le chef de la famille Chattopadhyay, dirige avant tout sa maison d'édition. Son autorité domestique reste cantonnée à des décisions d'ordre matériel et il communique peu avec sa femme et son fils. Dans le roman au titre évocateur, *A Terrible Matriarchy*, c'est la grand-mère de Lieno qui est l'unique figure d'autorité à laquelle les hommes de la famille (son frère, ses fils et petits-fils) obéissent.

Un microcosme protecteur

L'autorité exercée par les anciens offre une contrepartie supposée. Ayman respecte les générations antérieures car elle les perçoit comme un rempart contre l'extérieur redouté. La narratrice évoque à plusieurs reprises ses cauchemars lorsqu'elle quitte sa maison d'enfance.

Elle ne décrit d'ailleurs pas la résidence du présent narratif : tout la ramène systématiquement à Hussaini Alam, là où elle se sentait en sécurité. Le changement est source d'inquiétude et les anciens sont les garants de la stabilité. Pareillement, Haimanti (*TSS*) préserve la mémoire de ses ancêtres, éprouvant de la colère face au monde qui change. Cette colère se cristallise contre sa belle-fille qui, instruite, passe davantage de temps à lire ou à écrire à son mari qu'à se préoccuper de la bonne tenue de Kailash et à servir docilement la famille. Enfin, la grand-mère de Lieno (*ATM*) proposera à sa petite-fille le microcosme protecteur que ses parents ne peuvent lui offrir, faute de ressources. La grand-mère libère, certes, son fils de cette charge mais elle se donne pour mission d'en faire une femme forte et autonome. La protection familiale est garantie.

Au cœur de cet espace familial et domestique, celles et ceux qui bénéficient de la protection se doivent d'être loyales et loyaux. Peut-être cette loyauté pousse-t-elle les personnages féminins à accepter la contrainte qui assure la perpétuation de la hiérarchie et de la tradition, souvent au prix de leur enfermement. Or, ces traditions, ou ce qui est présenté comme tel, sont associées à la mémoire des ancêtres. Rompre avec les traditions revient à trahir ces mémoires. La notion de loyauté qui « justifie » l'obéissance vis-à-vis du patriarche (ou plus rarement de la grand-mère) donne une sensation de « vase clos », de cohésion familiale face à l'extérieur. Les belles-filles, en entrant dans la famille, doivent se plier à ses règles.

Pour autant, cet univers clos n'est pas sans aspérités car à l'intérieur, se tissent des relations privilégiées, s'initient des négociations et se jouent des drames. Pour le géographe Ludovic Joyeux, la maison est un « univers structuré, différencié, ségrégué, l'espace intérieur est un espace traversé de limites, de frontières et de seuils dont le plus important – celui de la seule porte donnant sur l'extérieur – marque une disjonction fondamentale entre le dedans et le dehors, cette 'géométrie qui – qu'on le veuille ou non – spatialise la pensée' (Bachelard, 1957, p. 191) » (2003 : 127). La maison constituerait ainsi un microcosme, avec son propre « langage spatial » (Pezeu-Massabuau, 1999 : 13), et dont le discours édicterait les manières d'être ensemble en famille et dans l'espace qui lui est dévolu. La maison incarnerait ainsi « le dogme familial » (opus cité : 72), avec ses traditions familiales ancestrales et son savoir être. En plaçant la maison au centre des romans, les écrivaines donnent à voir des mondes clos, faits de loyauté collective et de sursauts individuels, le tout s'inscrivant dans la norme plus large, de la société.

L'appartement : un foyer en rupture avec la famille « traditionnelle »

Cette identification de la « maison » à l'institution familiale est renforcée par la manière dont les romancières évoquent un autre type de logement : l'appartement. Celui-ci serait-il synonyme de désagrégation de l'institution familiale « traditionnelle » ? En effet, l'appartement abrite généralement une famille restreinte au couple et à ses enfants non mariés. Il se présente comme un lieu moins hospitalier vis-à-vis de la famille pluri-générationnelle, forme idéalisée de la famille « traditionnelle ».

Les romancières ont essentiellement décrit des maisons bourgeoises (sauf exception) et le choix de l'appartement n'est pas dû au hasard. Dans le recueil *Secret Spaces*, les femmes qui habitent en appartement sont des mères seules ayant quitté leur mari : Poulomi (« Princess Poulomi »), Satwant Chachi puis sa fille Pammi (« Satwant Chachi »), ou qui mènent une vie éloignée des normes de la société et de la famille conventionnelle élargie : Chitri, « The Crooked House », se prostitue pour nourrir les siens. L'appartement est non seulement ici synonyme de décohabitation mais surtout de rupture avec la famille traditionnelle et son système de valeurs. Et le foyer traditionnel apparaît en contre-point dans les propos des narratrices qui racontent l'histoire de ces femmes déchues : Rakhi (*SSp-PP*), Mala (*SSp-CH*) et Sumita (« Satwant Chachi ») sont les anciennes camarades d'enfance de Poulomi, Chitri et Pammi. D'ailleurs, ce sont ces femmes mariées, ces mères dont la vie rangée est conforme aux normes de la société, qui parlent de déchéance. Rakhi, mariée et mère d'une fille, tente d'aider Poulomi pendant de longues années mais elle ne comprend pas son amie d'enfance dont elle désapprouve le mode de vie. Rakhi finira par abandonner Poulomi.

Dans le recueil *Eating Women, Telling Tales*, la vie en appartement est synonyme d'expatriation, de perte de repères. Plusieurs personnages féminins, dans ces nouvelles, partent vivre au Royaume-Uni pour suivre leur mari ou leur fils. Pour Malti (*EWTT4*)¹⁰⁴, la vie est particulièrement difficile dans son « minuscule appartement » où elle se sent comme une « vieille femme maladroite » (52) alors qu'en Inde, elle dirigeait une grande maisonnée et gérait un terrain de quatre hectares. L'appartement symbolise ici le déracinement, l'éloignement de sa famille indienne. Il évoque aussi l'absence des traces du passé, de la mémoire des ancêtres.

¹⁰⁴ Malti est l'un des personnages de l'histoire de Savitri, l'une des cuisinières et narratrices du recueil. À la mort de son mari, elle a dû quitter Calcutta pour aller s'installer dans la banlieue de Londres, chez son fils.

Les romans et nouvelles du corpus présentent des « maisons-familles » souvent hantées par des récits généalogiques faits de liens de sang et d'alliances. À travers ces diverses voix, le motif de l'identification de la famille à la maison (et inversement) traverse tous les romans, tel un refrain lancinant, comme si les personnages féminins aspiraient à en sortir sans parvenir à le faire.

II – La maison, une vitrine familiale

La maison ne constitue pas seulement un huis-clos dans lequel évoluent les membres de la famille en fonction de leur position. Elle est reliée aux généalogies familiales mais elle est aussi un affichage destiné à l'extérieur, à commencer par le quartier dans lequel elle se situe et qui a toute son importance. Les personnages évoquent d'ailleurs presque systématiquement le quartier (fictif ou non) où vit la famille en précisant le niveau de renommée. La maison fonctionne comme un marqueur social mobilisé par des romancières en majorité issues de la bourgeoisie à destination de lectrices qui le sont également. Les catégories moins nanties et les pauvres apparaissent peu dans ces romans. Les « pauvres de l'intérieur », les domestiques, ont un autre statut : ils « appartiennent » à la maisonnée, preuve s'il en était que la notion de famille rejoint bien celle de maison. Les domestiques appartiennent à l'espace domestique collectif et paradoxalement, ils en partagent souvent les secrets les mieux gardés.

A/ La maison bourgeoise, signe extérieur de richesse

Les maisons de Rabia (*HPM*), de Ayman (*HAH*), de Uma (*TSS*), de Amrita (*EIW*) et de Sunaina (*MAN*) sont des demeures bourgeoises (*middle class*) urbaines ou rurales. La maison témoigne de l'opulence et du prestige de la famille et chaque membre est responsable du maintien de cette position : tout événement regardant la maison et la famille est projeté sur chacun des membres et inversement.

Localisation de la maison

Le père et l'oncle de Rabia (*HPM*) qui cohabitent dans la maison familiale sont des commerçants musulmans prospères, appréciés et reconnus. Ils jouissent d'un certain prestige

au sein de leur propre communauté¹⁰⁵ mais aussi auprès des autres. En témoigne le respect avec lequel Rabia est accueillie chez les parents de l'un de ses camarades de classe, hindous :

«Mais à ce moment-là, le père de Ramesh l'avait reconnue. 'N'es-tu pas la fille de Kader ?' Elle hochait la tête avec véhémence. 'Non, non. Je suis la fille de son frère cadet Karim.' 'Oh je vois. Je reconnais les traits du visage maintenant' dit-il, puis il la présenta à son épouse. 'Shanta, sais-tu qui est cette jeune fille ? C'est la fille de Karim l'épicier.' La femme la reconnut alors. 'C'est bien vrai,' dit-elle. 'Attends ici pour récupérer les cours [de Ramesh]. Pourquoi ne viendrais-tu pas t'asseoir sous le *thinnai*¹⁰⁶ ?' [Shanta] prit la main de Rabia et la mena au *thinnai* » (124)¹⁰⁷.

Rabia est identifiée ici par rapport au magasin renommé dans la ville. La maison familiale, quant à elle, se trouve dans la partie aisée du quartier musulman.

Cette aisance familiale est évoquée dès le début du roman, lorsque le chauffeur de son père vient chercher Rabia à l'école, avec la voiture. Rabia refuse de le suivre mais éprouve une certaine fierté à l'idée que ses camarades voient la richesse de son père. Cette aisance est également évoquée avec la taille de la maison de Rabia. En effet, la plupart des réunions entre voisines, notamment pour le Ramadan (chapitres 5, 15, 21 et 23), se déroulent principalement dans cette maison qui est la plus vaste du quartier et possède un grand hall ainsi qu'une cour. Les femmes de la communauté s'y rassemblent volontiers. Cette maison neuve de grande dimension reflète la prospérité de ces commerçants. En témoigne le fait que Rabia et sa cousine disposent de leur propre chambre, ce qui est rare car le plus souvent en Inde, parents et enfants partagent le même espace pour dormir, surtout dans les années 1980 (Dulau, 1999).

Le mode de vie bourgeois et la « distinction » qui le caractérise sont décrits dans *The Hussaini Alam House* et *The Song Seekers*. On y trouve, avec une profusion de détails convergents, ce qui, dans une maison, incarne la bourgeoisie indienne. Il s'agit de vastes demeures, qui abritent chacune une famille étendue et rappellent le faste d'une époque passée. Ces maisons anciennes sont marquées par l'histoire de la ville où elles se trouvent, et soulignent l'importance et le prestige de la famille.

¹⁰⁵ En Inde, sous le terme de « communauté », l'on entend l'appartenance religieuse, la caste, le village (Markovits, 1994).

¹⁰⁶ Le *thinnai* est une véranda couverte située à l'avant de la maison où la famille s'installe pour se protéger du soleil, observer les passants et bavarder.

¹⁰⁷ « But by this time, Ramesh's father had recognized her. 'Aren't you Kader's daughter?' She shook her head vehemently. 'No, no. I'm his younger brother Karim's daughter.' 'Oho, I see. I recognize the features now,' he said, and introduced her to the woman. 'Shanta, do you know who this girl is? She is Grocery-store Karim's daughter.' Now the woman too recognized her. 'Is that so,' she said. "You wait here and take the notes from [Ramesh]. Why don't you sit on the thinnai, if you would rather?" [Shanta] took Rabia by the hand and led her to the thinnai ».

Ainsi, la maison *Hussaini Alam* occupe un quartier ancien de Hyderabad et la description de son style architectural, qui participe de l'attachement familial à ce lieu, l'inscrit dans une histoire qui dépasse celle de la famille. Elle est, comme la région et le pays, reliée au passé, à l'État du Nizam, et au présent et au futur, à la nation indienne. En effet, Hussaini Alam est une *haveli*, à l'architecture propre au style deccani islamique, avec ses arches et ses courbes typiques de l'art moghol du Deccan. Le centre de la maison, cœur de l'activité, « bastion des femmes », confie la narratrice, est la grande cour carrée, avec son jardin et son bassin, bordée d'un côté par un hall couvert à colonnades :

« La plus grande porte voûtée à droite s'ouvrait sur la grande cour centrale carrée. Cet espace était le cœur et l'âme de la maison, au centre de nos vies, et le bastion des femmes » (11)¹⁰⁸.

Quant à Kailash, qui abrite la famille Chattopadhyay (*TSS*), elle se trouve à Dalimbagan, quartier fictif de Calcutta occupé par une élite sociale et intellectuelle raffinée. Mais ce quartier est plus vrai que nature ! Dalimbagan, tout comme le quartier Alam Hussaini, assure et reflète le prestige des habitants. Quant à la maison-même, Kailash, rejointe par Uma après son mariage (*TSS*), sa grandeur transparaît dans le nom même qu'elle porte. Le Mont Kailash, qui culmine à plus de 6600 mètres d'altitude au Tibet, est un haut-lieu de l'hindouisme¹⁰⁹. Et le quartier de Dalimbagan, imaginé par l'auteure Saswati Sengupta, se trouve entre Jorabagan et Jorasanko, deux quartiers bien réels. Le toponyme Dalimbagan est composé de *dalim*, « grenade » en bengali et *bagan* qui signifie « jardin ». Il peut s'agir de l'emplacement d'un ancien verger, suggérant un lieu nouvellement bâti. C'est une localité historiquement réservée aux élites : Jorasanko, dans la partie nord de Calcutta, est le quartier de la famille du poète Rabindranath Tagore (1861-1941). D'autres familles indiennes influentes à cette époque du Raj y vivaient aussi. Le toponyme de Jorasanko (ou de sa proximité) est associé à l'aisance, voire la richesse.

Proche de Jorasanko, Dalimbagan est un peu différent. L'écrivaine le présente comme un lotissement plus récent, occupé par des nouveaux riches dans la seconde partie du 19^e siècle, les *bhadraloks*. Cette communauté de riches Bengalis (souvent issus des castes les plus élevées), éduqués à l'anglaise, a participé au Raj, dans les fonctions d'avocats, de médecins ou encore d'universitaires (Racine, 1997). Rudrashekar, le mari de Uma, et son père ont tous deux fait leurs études à Londres (comme beaucoup de jeunes *bhadraloks* à cette époque) et

¹⁰⁸ « The bigger, arched doorway to the right, opened onto the wide, square, central courtyard. This space was the heart and soul of the house, central to our lives and the bastion of the women »

¹⁰⁹ Quatre des plus importants fleuves célébrés par l'hindouisme y prennent leur source : l'Indus, le Sutlej, le Brahmapoutre et la Karnali.

tiennent une maison d'édition importante à Calcutta (chapitre 4). Cette bourgeoisie urbaine éclairée a fait de Calcutta le centre intellectuel de l'empire britannique et a été, à partir des années 1880, au cœur des mouvements culturels (*revival*) et politiques qui l'ont contesté. *Dalimbagan* ou « jardin de grenades » dont le nom suggère l'idée de lieu agricole, fertile, ou encore celle d'un jardin agréable, possède la réputation d'un quartier « moderne », habité par des progressistes dynamiques qui ont bâti leur propre fortune¹¹⁰. La famille Chattopadhyay se veut donc appartenir à une certaine élite intellectuelle et sociale de la société bengalie qui a « fait » l'histoire du Bengale et de l'Inde.

Le microcosme familial n'est pas présenté par les protagonistes exclusivement sous l'angle de la fermeture, de l'îlot étanche. La maison se « montre » à l'extérieur et les souvenirs des personnages évoquent aussi une porosité à l'environnement.

Des maisons familiales pénétrées par le changement

Le thème du changement accompagne celui de la succession des générations. Les familles ont une épaisseur historique, on peut en retracer le passé, et souvent la notabilité. Leurs maisons semblent véritablement « hantées » par l'histoire et l'on trouve une grande proximité avec ce que décrivent C. Briganti et K. Mezei à propos du roman domestique anglais de l'entre-deux-guerres :

« En gardant présent à l'esprit ce mélange d'obsession, de mémoire et de foyer, on pourrait avancer que les maisons sont des histoires et des récits d'êtres hantés par des souvenirs, des fantômes, des traces de leur moi ou d'autres, alors que les histoires sont hantées par des maisons fictionnelles, vécues ou imaginées, qui se calquent souvent sur le psychisme et les corps des habitants, de même que sur les pratiques sociales, les idéologies politiques et l'habitus national » (2003 : 423).

En effet, les histoires familiales sont omniprésentes dans les fictions du corpus. Le lecteur y décèle presque toujours une allusion au délitement de la famille qui aurait connu antérieurement une époque glorieuse relatée comme un âge d'or.

Cette nostalgie d'un âge d'or est très présente dans le récit de Ayman. Située dans le quartier éponyme, Hussaini Alam House a été édifiée à la fin de l'empire moghol, époque prestigieuse pour Hyderabad, alors capitale princière. La demeure appartenait à un complexe de cinq *havelis* (petits palais), initialement propriété d'un membre de la famille princière, acquise par la famille de Ayman à la fin des années 1910. Ayman raconte son enfance, à la fin des années

¹¹⁰ Par opposition aux *zamindars* de Jorasanko, propriétaires terriens depuis plusieurs générations, et souvent perçus comme appartenant à un système féodal archaïque (Markovits, 1994).

60, dans cette maison de « la vieille ville », quartier qui porte de nombreuses traces de la période du Nizam et de la culture Mulk¹¹¹. Cette vieille ville ou *Old City* au sud de la rivière Musi est devenue depuis un « ghetto musulman », selon les termes de Ayman (p. 9), tandis que la croissance de la ville moderne a principalement animé le nord de la Musi à partir des années 1950. Il s'agit d'une des rares incises de la narratrice sur le Hyderabad de sa vie d'adulte. Ayman fait référence au fait que cette partie de la ville, majoritairement musulmane, s'est paupérisée après 1947 et le départ des élites liées au Nizam (Louiset, 2008 : 126).

La narratrice décrit le quartier tel qu'il se présentait jadis :

« Les cinq *havelis* se dressaient autour d'un ovale et donnaient accès à la route principale par une porte rouge géante en bois, haute de 30 pieds et large de 15, conçue pour le passage d'éléphants. Une douzaine de gardes africains étaient employés à ouvrir et fermer cette porte » (10)¹¹².

Le lecteur sent poindre la nostalgie dans cette description qui évoque la splendeur monumentale de cette partie de la ville. La porte est gigantesque, permettant le passage des éléphants. La maison familiale est associée à ce lustre, faisant elle-même partie d'un ancien palais royal, dans ce vieux quartier des élites originelles de Hyderabad dont la famille épouse le mode de vie. Cependant, la narratrice nous décrit aussi une chute. Car la *haveli* est depuis longtemps inhabitée au moment du récit de Ayman et à la toute fin du roman, elle est détruite pour laisser place à des immeubles modernes. Cette destruction du bâtiment familial symbolise la fin de la famille mais aussi la disparition d'un « monde » de prestige et de raffinement dans lequel elle évoluait. Pour Ayman, le passé de Hussaini Alam House est un univers de légende avec des princes, des croyances et « la puissance des éléments naturels » :

« [La maison] avait vécu sa longue et dramatique vie, dans une localité datant des années 1600 (peut-être plus tôt), regorgeant de légendes de princes, de mystiques et du pouvoir des éléments naturels – Hussaini Alam » (1)¹¹³.

L'évocation des années 1600 ancre la maison dans la durée mais Ayman suggère un passé davantage lié aux légendes, au merveilleux, qu'à l'histoire. Le lecteur est ensuite ramené à une réalité plus rude, celle des années 1960 :

¹¹¹ Le *Nizam* est le souverain moghol de l'Etat princier de Hyderabad du 18^e siècle à son annexion par l'Inde en 1948. Le quartier où se situe la maison Hussaini Alam, n'est pas loin de Diwan Devdi, le centre administratif de l'État (Pillai, 2018).

¹¹² « The five havelis stood around an oval and had access to the main road through a giant, red, wooden doorway, all of 30ft high and 15ft wide, designed for elephants to pass. A dozen African guards were employed to open and close this door ».

¹¹³ « [The house] had live its long, dramatic life, in a locality dating from the 1600s (perhaps earlier), abounding in legends of princes and mystics and the power of natural elements – HussainiAlam».

« Au moment où je suis venue dans ce monde, la royauté avait disparu, le prestige lié à la localité avait depuis longtemps été oublié, et elle finit par être appelée la ‘Vieille Ville’, un endroit où même les commodités de base de la vie urbaine étaient difficiles à trouver » (9)¹¹⁴.

En effet, au prestige des dynasties musulmanes installées dans la « vieille ville »¹¹⁵ a succédé une décadence, une dégradation du bâti. Pour Ayman, la grande ville moderne qu’est devenue Hyderabad est incarnée par le personnage de son beau-père, qu’elle considère comme un rustre.

La décrépitude de Hussaini Alam trouve un écho dans le roman *The Song Seekers* et la nouvelle « Suralakshmi Villa » (*SSp-SV*), tout comme Kailash (*TSS*), incarne la fin d’une époque. En 1962, moment de la narration, la plupart des membres de l’élite ont quitté Dalimbagan pour s’installer dans les nouveaux quartiers, plus dynamiques, de Calcutta (11). Seules quelques familles y sont demeurées, dont celle qui occupe la maison Kailash. La maison voisine, la plus proche, est abandonnée depuis longtemps (83-84).

Dans la nouvelle « Suralakshmi Villa » (*SSp-SV*), la maison (qui porte le nom de sa propriétaire, Suralakshmi) est située dans un quartier proche du Qutub Minar, lieu historique sur la route entre New Delhi et Merhaulti (voie empruntée jadis par les empereurs moghols). Elle aussi finit par être abandonnée par ses propriétaires et elle est détruite à la fin du récit, comme les autres maisons alentour, cédant la place à des immeubles collectifs. Les beaux-fils de Suralakshmi (issus du premier mariage de son mari) héritent de la grande maison après le départ de celle-ci pour le Bengale. Ils prennent la décision de la démolir afin d’effacer toute trace de leur belle-mère dont ils n’ont jamais été proches. Cet acte est nécessaire afin que la famille puisse se reconstituer, renaître autour d’une nouvelle maison.

La relation famille/maison est si forte que dans les fictions, la destruction de la maison est assimilée à la dissolution de la famille. Ces départs, ces abandons, ces destructions matérialisent la rupture entre passé et présent. Cette discontinuité est présentée le plus souvent par les personnages comme une perte. La destruction de la maison illustre généralement un changement survenu dans la société indienne : l’Indépendance indienne, la croissance

¹¹⁴ « By the time I came into this world, the royalty had disappeared, the prestige attached to the address had long been forgotten and it came to be called ‘Old City’, a place where even the basic amenities of city life were hard to come by ».

¹¹⁵ L’expression « vieille ville » évoque à la fois la partie historique de la ville, liée aux dynasties fondatrices musulmanes, mais aussi le caractère dégradé de ces quartiers. « Le problème de la dégradation devint majeur pour les édiles et les politiciens, pour longtemps exploité, soit par ceux qui assimilaient les musulmans à cette dégradation et à la décadence, soit par ceux qui protestaient contre une stigmatisation de cette minorité et dénonçaient l’abandon quasi volontaire de toute forme d’édilité. » (Louiset, 2008 : 126)

urbaine, l'industrialisation. Dès lors, c'est tout un ordre social, politique et une manière de vivre qui disparaissent et qui démantèlent les familles. Hussaini Alam et Suralakshmi Villa sont abandonnées par des familles qui se sont désunies au fil du temps. Le retour en arrière est impossible : Suralakshmi Villa, tout comme la maison Hussaini Alam, sont condamnées à disparaître quand Kailash résiste, vaille que vaille, comme un îlot.

B/ Les domestiques, proximité spatiale et distance sociale

Dans de nombreux romans, les femmes de condition modeste sont les domestiques. Elles vivent dans l'intimité des familles, sous le même toit, mais cette proximité spatiale s'accompagne d'une distance sociale irréductible. Elles font tellement partie de la maison et du groupe familial sans pourtant en être les membres que leurs propres logements sont rarement décrits. C'est qu'elles vivent le plus souvent dans la demeure des patrons ou bien que leur lieu habitation ne présente guère d'intérêt pour leurs patronnes. Or, les maîtresses de maison constituent la majorité des personnages et des narratrices des romans du corpus.

La place des domestiques

Il est significatif que le logement de Khema, la domestique de Uma (*TSS*) soit l'un des seuls à être évoqué dans ces romans. En effet, Khema vit dans la maison Kailash, occupant avec son mari et son fils une pièce du rez-de-chaussée. Le mari de Khema est également au service de la famille, il en est le chauffeur. Leur unique pièce sert à tous les usages, pièce à vivre et chambre.

Hasina, domestique à *Hussaini Alam House*, occupe, elle aussi, une petite chambre dans cette maison, se tenant à la disposition de la famille à toute heure du jour et de la nuit. Khema et Hasina sont présentées par les personnages féminins principaux qui en sont les patronnes. Aucun détail n'est livré sur leur vie et leur famille car il n'est pas de mise pour Uma (*TSS*), comme pour Ayman (*HAH*), d'entretenir des relations personnelles avec leur domestique. La vie des domestiques se « dissout » donc dans celle des patrons. Pourtant, Khema joue un rôle essentiel dans les rendez-vous de lecture mis en place par Uma dans la cuisine de Kailash puisque c'est elle qui lui suggère ce lieu :

« 'Je t'ai entendu lire pour les dieux.' La voix de Khema où pointait l'émerveillement se fit entendre dans la cuisine alors que Uma y pénétrait un peu plus tard. 'Peux-tu faire la lecture de temps en temps ici ? Nous t'écouterions tout en

travaillant ? Est-ce que ce serait un péché de lire sur les dieux et les déesses dans la cuisine ? » (86)¹¹⁶.

En rassemblant les femmes qui s'occupent de la maison (Pishi, Khema et Bamundi), Uma semble vouloir, au moins inconsciemment, créer des liens de solidarité entre elles. Mais quelle intention prêter au geste de Uma ? Elle est la seule femme désormais dans Kailash, les femmes de sa belle-famille sont décédées ou ne vivent pas à Calcutta. Peut-être est-ce seulement pour elle un moyen de tromper l'ennui, de vaincre sa solitude. Par ailleurs, quelle place accorder à Khema dans ce groupe de femmes ? Ce n'est pas tant parce qu'elle est « Khema » que parce qu'elle est domestique à Kailash qu'elle peut assister aux séances de lecture et créer des liens avec les autres...

L'appartenance des domestiques à la maisonnée, donc à la famille des employeurs, est confirmée par la relation-même de ces domestiques à leur propre maison. Cette relation semble superficielle, comme s'il s'agissait seulement d'un abri pour y dormir. Certes, elles passent le plus clair de leur temps dans la maison des employeurs mais cette vision n'est-elle pas celle des plus nanties qui occupent le centre du récit ? Car ces logements pauvres et exigus sont aussi des lieux où se tissent les liens familiaux, où l'on élève ses enfants. Ou bien cette occultation signifierait-elle que ces domestiques ne « s'appartiennent pas », que leur vie personnelle n'a pas d'intérêt ou de valeur.

Attachement à la famille et au lieu

Les liens entre maîtres et domestiques ne constituent pas une thématique centrale dans les romans et nouvelles du corpus. Pourtant, la constante interaction entre les deux groupes sociaux est présente, comme un bruit de fond, une évidence. Ainsi, Khema fait pratiquement partie de la famille, elle est traitée de manière familière par Uma qui l'invite, par exemple, à s'asseoir sur le lit de Pishi (qui est brahmane) plutôt qu'à sa place habituelle, sur le sol (343) ; Hasina, et Qassim Bee plus encore, entretiennent des liens forts avec la famille de Hussaini Alam House pour laquelle elles travaillent. Ayman nous apprend d'ailleurs que Hasina a été sauvée de la misère par sa grand-mère (5). Qassim Bee a sa propre famille mais lui préfère Ayman et sa fidélité la pousse à continuer de servir la famille alors même qu'elle a de gros problèmes de santé et que Hussaini Alam ne peut plus lui payer ses gages :

¹¹⁶ « I heard you reading out to the gods.' Khema's voice laced with wonder wafted into the kitchen as Uma came in a little later.'Can you not sometimes read here? We will listen to you while working? Will it be a sin, to read of gods and goddesses in the kitchen? ». Uma lit à l'attention des dieux dans la salle à *puja* de Kailash.

« Elle avait un fils et plusieurs petits-enfants, mais j'étais son enfant préférée. Plus tard, quand nous ne pouvions plus payer son salaire, elle a simplement continué à travailler » (6).

« Dès le premier jour, Naiyan Dadi était manifestement partiale dans son affection pour moi. Elle appelait Aapa 'Badi Bibi' [Grande Sœur], comme les autres domestiques le faisaient ; et bien que ceux-ci m'appelaient 'Chhoti Bibi' [Petite Sœur], [Naiyan Dadi] me surnommait 'Manne', ce qui signifie 'la mienne' – sa première expression d'appropriation à mon égard » (108-109).¹¹⁷

Un chapitre du récit de Ayman est d'ailleurs consacré à Qassim Bee, affectueusement surnommée Naiyan Dadi. « Naiyan » signifie « épouse du barbier », c'est un surnom, et « Dadi » est un terme respectueux désignant la grand-mère. Ces surnoms révèlent l'attachement de Ayman pour la domestique :

« Deux ans après qu'elle eut rejoint notre foyer, Dadi était devenue un membre respecté de notre famille » (110)¹¹⁸.

D'ailleurs, le jour de son mariage, Ayman se rend dans la maison de Naiyan Dadi pour recevoir sa bénédiction, comme on le ferait avec sa grand-mère.

Cet attachement, cette loyauté sans bornes des domestiques à la famille qui dépassent une simple relation d'employée à ses employeurs, n'est pas exclusif à l'Inde car on en trouve trace aussi dans la littérature occidentale. L'appartenance à une famille et une maisonnée dépasse les liens du sang. D'ailleurs, c'est bien cette relation employeur/domestique qui constitue le motif principal du roman *The Space Between Us*¹¹⁹, au titre évocateur. L'intrigue est centrée sur les liens unissant Bhima, petite femme endurcie vivant dans un bidonville, à sa patronne, Sera Dubash, femme au foyer bourgeoise. Au-delà et en dépit de leur origine sociale différente, Bhima et Sera partagent la même condition féminine. Les deux femmes passent beaucoup de temps à se parler de leur vie respective, tissant un véritable lien d'affection. Toutefois, le titre même du roman suggère la distance qui les sépare et c'est bien de cela qu'il s'agit entre Bhima et Sera : un fossé creusé par les différences de classes et de castes ne cesse de perturber leur relation. Le dénouement de *The Space Between Us*, un événement tragique,

¹¹⁷ « She had a son and several grandchildren but I was her most loved child. Later, when we could not pay her wages, she simply carried on working » (6) ; « From the very first day, Naiyan Dadi was blatantly partial in her affection for me. She called Aapa 'Badi Bibi' like the other servants did and though they called me 'Chhoti Bibi', [Naiyan Dadi] called me 'Manne' meaning 'mine' – her first expression of claiming me as her own » (108-109).

¹¹⁸ « Two years after she had joined our household, Dadi had become a well-respected family member ».

¹¹⁹ Umrigar, Thrity, 2005, *The Space Between Us*, Londres, Harper Collins. Traduit de l'anglais (Inde) sous le titre *Tous ces silences entre nous* par Martine Leroy-Battistelli, 2008, Paris, Flammarion. Ce roman ne fait pas partie du corpus.

révèle que l'écart social séparant Bhima et Sera ne pourra jamais être comblé¹²⁰. En effet, face à un viol perpétré par le gendre de Sera sur la petite-fille de Bhima, Sera adoptera un comportement dicté par sa « classe », rejetant toute idée de solidarité féminine en dépit des liens qui s'étaient créés entre les deux femmes.

Uma (TSS), la jeune maîtresse de maison brahmane, Khema, la domestique issue d'une basse caste, Pishi et Bamundi, domestiques brahmanes, partagent une certaine complicité au sein de la cuisine mais ce lieu est aussi régi par l'ordre socio-religieux. À chacune des domestiques reviennent des tâches propres en fonction de sa position de caste et Uma veille à ce que tout soit fait conformément aux règles qui combinent hiérarchie des castes et hiérarchie sociale. En effet, le statut de brahmane des domestiques ne les place pas pour autant sur un pied d'égalité avec Uma. La solidarité féminine trouve ici ses limites.

La belle-mère de Uma (TSS), Shivani, s'était heurtée en son temps aux préjugés de caste et à Haimanti (sa propre belle-mère). Lorsque, jeune épousée, elle avait tenté un rapprochement avec Pishi, Haimanti avait réagi en voyant Shivani assise sur le lit auprès de Pishi :

« 'L'ancienne génération avait raison', dit-elle doucement depuis l'entrée, et ajouta
'*Jatmarley tin Seney*

Keshab Seney, Wil-seney, Isti-seney-

La pureté de la caste a été ruinée par les trois Sen,
Keshab Sen, Wil-son et la station'.

Keshab Sen était le leader du Brahmo Samaj, mouvement progressiste et réformiste ; Wilson's était le nom de l'hôtel où les hommes de caste hindoue auraient consommé la viande interdite ; et Istisen fait référence à la gare en tant qu'espace où les barrières de castes devaient quelque peu s'assouplir à cause des exigences imposées par les voyages en train » (281-282).¹²¹

Réglage des distances entre femmes

Dans les romans, la société apparaît souvent rétive aux changements, les femmes étant à la fois parties prenantes des transformations et causes de blocages entravant les mutations de la

¹²⁰ Bhima élève seule sa petite-fille, Maya depuis la mort de sa mère, elles vivent toutes deux dans un bidonville de Mumbai. Âgée de 17 ans, Maya tombe enceinte, attirant le déshonneur sur elle et sa grand-mère. C'est Sera, payant déjà la scolarité de Maya, qui se charge de financer l'avortement de Maya. À force d'insistance, Maya révèle à Bhima que c'est le gendre de Sera, Viraf, qui l'a mise enceinte (Sera vit avec sa fille et son beau-fils). Bhima décide de confronter Viraf mais celui-ci accuse alors la domestique de vol. Malgré les vingt années de service et de loyauté auprès de Sera, celle-ci refuse de croire à la culpabilité de Viraf et renvoie Bhima.

¹²¹ « 'The older generation was right', she said softly from the doorway and added, *Jatmarley tin Seney Keshab Seney, Wil-seney, Isti-seney-* The caste purity has been ruined by three Sens, Keshab Sen, Wil-son and the station. Keshab Sen was a leader of the progressive and reformist Brahmo samaj, Wilson's was the hotel where caste Hindu men allegedly ate forbidden meat and Istisen referred to the railway station as the space where strict caste barriers had to loosen up somewhat because of the exigencies of a railway journey ».

société. Ainsi, le personnage de Uma est ambivalent : ouvert d'esprit mais garant de sa position au sein de la maison Kailash. Elle s'agace des familiarités de Khema, sa domestique :

« Le voilà. A nouveau ce ton familier. Instantanément, Uma regretta d'avoir souri » (245)¹²².

Pourtant, dans certaines circonstances, les frontières semblent s'estomper : alors que Pishi est au plus mal, Uma, dans un acte spontané, autorise Khema à entrer dans la chambre à coucher et à s'asseoir sur le lit (chapitre 16). Cette « concession » ne permet cependant pas d'envisager un véritable changement dans les relations sociales basées sur la classe et la caste. Une solidarité féminine universelle demeure un horizon utopique. L'allusion au système de castes reste très subtile et n'explique pas tout. Bamundi et Pishi sont toutes deux brahmanes, comme Uma, leur employeuse. De ce fait, ce sont elles qui cuisinent car leur caste les autorise à toucher et préparer la nourriture qui sera ensuite servie à la famille. Elles sont cependant à son service et ici, la classe sociale prévaut. Khema, quant à elle, est principalement chargée du ménage en raison de son appartenance à une basse caste.

La caste s'introduit aussi dans les relations des trois femmes dans d'autres circonstances. Le *Chandimangal*, récit contant la vie de la Devi, est lu par Uma dans la cuisine et amène les quatre femmes à confronter leur connaissance de la déesse. Pour Khema, Devi est née parmi les basses castes sous le nom de « Ma Dombi » et ce sont les hautes castes qui se la sont appropriée, la rendant alors inaccessible aux gens « comme elle » :

« 'La dernière fois que je suis retournée dans mon village, je voulais remercier Ma Dombi de m'avoir donné un fils. Mais je n'ai pas pu l'atteindre. Elle était si puissante. Comment ne pouvaient-ils pas la reconnaître ?' 'Pourquoi ne pouvais-tu pas l'atteindre ?' demanda Uma. 'Tu ne comprends donc pas ? Un temple avait été construit... un temple ! Un prêtre brahman préside [la déesse] désormais. Il ne m'a pas laissée entrer, de peur que je ne la pollue. Mais elle était notre mère jusqu'à ce qu'un Brahman ne la prenne en charge' » (197).¹²³

Khema critique l'appropriation de certaines coutumes de sa caste par les nantis, lesquels continuent néanmoins de rester à distance de sa communauté, par mépris. Ce personnage de la domestique dénonce les injustices liées à la hiérarchie des castes et en interroge le sens.

¹²² « There. That familiar tone again. Instantly Uma regretted smiling ».

¹²³ « 'When I last went to my village I wanted to thank Ma Dombi for giving me a son. But I could not reach her. No. A temple had been built for her. She was so powerful. How could they not recognise her?' 'Why couldn't you reach?' asked Uma. 'Don't you understand? A temple has been built... a temple! A Brahman priest now presides over her. He did not let me go in lest I pollute her. But she was our mother till the Brahman took charge of her' ». L'appropriation d'une divinité locale de basse caste par des membres de hautes castes est un phénomène répandu en Inde.

Quant à la musulmane Nuramma (*HPM*), domestique également, elle mettra en cause les bien-pensants de sa communauté, en particulier les hommes, qui font peser la culpabilité sur les femmes quand des transgressions se produisent. En effet, Nuramma tombe dans un dénuement total après avoir été ostracisée (chapitre 40) en raison de la fuite de sa fille, domestique chez Rabia, avec un hindou. Si les domestiques et les femmes pauvres sont souvent des personnages secondaires dans les romans, elles éclairent les inégalités entre les catégories qui détiennent aisance et pouvoir et celles qui sont soumises et réduites à l'indigence. Si les domestiques manifestent de l'envie, elles ne contestent pas pour autant l'ordre social et leur dévouement est sans faille : elles « appartiennent à la maison », comme le dit Naiyan Dadi, la domestique (*HAAH*). Toutefois, il leur arrive de dénoncer les injustices et les hypocrisies du système dans lequel tous vivent lorsque l'issue est dramatique pour elles. Ainsi, quand Nuramma (*HPM*) est bannie de la communauté en raison de la fugue de sa fille avec un hindou, elle ose répliquer à ses juges :

« Ayya ! Vous tous les aînés et grands hommes, alors vous comptez me bannir de la communauté ! Très bien, qu'il en soit ainsi. Vous dites que ma fille a commis un péché en s'enfuyant avec un *kafir*. N'y a-t-il aucun homme qui n'ait couché avec l'une de nos ouvrières hindoues ? Parlez, je vous écoute » (254)¹²⁴.

Quant aux femmes de la maison, c'est le réflexe de classe qui prévaudra. Si Zohra et Rahima parlent à Nuramma sur un ton maternel mais aussi infantilisant, donnant une impression de bienveillance, elles ne lui en manifesteront pas vraiment. Nuramma réalise à ce moment qu'elle ne pourra pas compter sur la solidarité féminine car entre femmes de différentes conditions, elles ne sont pas à égalité : elle a tout perdu, personne ne vient à son secours et surtout pas celles qui l'employaient.

La question de la pureté et de la distance est omniprésente dans les romans, comme dans la société indienne. Elle est liée à la hiérarchie des castes hindoues mais s'est diffusée dans l'ensemble de la société, chez les musulmans par exemple. De plus, cet ordre en croise un autre, établi sur des critères socio-économiques (classe). Ces considérations sont très présentes dans les fictions du corpus. La distance entre employeurs et domestiques n'obéit pas seulement à des considérations de rang social mais on perçoit bien l'importance des statuts, à la fois chez les hindous et chez les musulmans. Ce phénomène s'est produit en Inde du fait des multiples échanges culturels et sociaux très anciens (Deliège, 2004).

¹²⁴ « Ayya, all you elders and big men, so you are going to ban me from the community! Very well, let it be so. You say it was a sin for my daughter to elope with a Kafir. Is there a single man who hasn't slept with one of our Hindu worker women? Speak out, let me hear ». Chez les musulmans, un *kafir* est un infidèle, quelqu'un d'une autre religion.

Ainsi, dans *The Hour Past Midnight*, Zohra et Rahima évitent tout contact physique avec Fatima, la femme qui travaille pour elles. Les tabous de pureté et la distance entre groupes à l'intérieur de la communauté, initialement hindous, ont ainsi trouvé échos chez les musulmans. Au Tamil Nadu, État du sud très majoritairement hindou¹²⁵, les musulmans exercent généralement les métiers de commerçants, professions qui les placent dans la classe moyenne. Dans *The Hour Past Midnight* qui se déroule au Tamil Nadu, les familles musulmanes emploient souvent des hindous. Fatima, la domestique, fait ainsi figure d'exception dans ce roman. Sa situation familiale contribue à expliquer sa situation. En effet, les origines de sa mère, Nuramma, sont incertaines. Enfant, elle a été abandonnée par son père et pour survivre, elle a commencé par se prostituer (chapitre 40) avant d'être employée de maison, métier qu'elle a transmis à Fatima. Le fils de Fatima est dans la classe de Rabia (il n'y a qu'une école pour tout le monde) mais cela ne modifie en rien, bien évidemment, la distance sociale existant entre la domestique et sa patronne. D'ailleurs, il n'est pas question d'un quelconque lien amical entre Rabia et le jeune garçon, ce signifie sans doute qu'il n'y en a pas.

Un épisode met aussi l'accent sur la réalité des distances observées dans la maison. Mariyayi, hindoue, est une autre domestique. Elle n'est pas autorisée à toucher les aliments ou la vaisselle de la maisonnée et possède sa propre vaisselle qu'elle lave elle-même :

« Mariyayi finit son thé, lava son gobelet en acier inoxydable et le rangea dans la cuisine » (88).

Ce geste inquiète une voisine, Nafiza, qui s'empresse de questionner Zohra :

« 'Tu lui donnes vraiment du lait dans l'un des gobelets que tu utilises toi-même ?' murmura-t-elle avec une expression de dégoût. 'Chéché ! Nous lui avons acheté une assiette et un gobelet en acier spécialement pour elle, parce que nous étions sûrs qu'elle se fâcherait si nous la servions dans un pot en aluminium', Zohra l'assura-t-elle » (ibid.)¹²⁶.

Ces personnages observent donc des attitudes liées à la caste alors que la famille de Rabia est musulmane. Cette norme est partagée comme une évidence par les autres membres de la communauté. Davantage que sa confession hindoue, c'est la position de caste de Mariyayi qui dicte des précautions liées au tabou de contact.

¹²⁵ Selon le recensement de 2011, l'Inde comprenait 14,2 % de musulmans mais cette proportion est très inégale selon les états : 5,9% au Tamil Nadu contre 27% au Bengale occidental ou 38% au Kerala, par exemple.

¹²⁶ « Mariyayi finished her tea, washed her stainless steel tumbler, put it away in the kitchen (...) » ; « 'Do you actually give her tea in one of the tumblers that you yourself use?' she whispered, with an expression of disgust. 'Chéché! We've bought her a special steel plate and tumbler for herself, because we were sure she'd get angry if we serve her in an aluminium lota', Zohra assured her ».

Au total, les romans présentent de véritables maisons-familles qui abritent une constellation de personnages liés par la généalogie, le mariage et l'emploi. Dans ces lieux, le réglage des distances est régi par les critères fondant les hiérarchies qui ont cours dans la société. La proximité spatiale des employeurs/employeuses et des domestiques ne signifie pas l'effacement des distances sociales, bien au contraire. Toute une série de préjugés justifie le respect des écarts, ainsi en témoignent ceux du grand-père de Sunaina (*MAN*) :

« La vérité, c'est que Grand-père n'appréciait pas du tout que les domestiques entrent dans la maison. Outre les vols et menus larcins, si on leur lâchait la bride, ils risquaient de répliquer aux maîtres. Sans parler de la crasse et des maladies » (19).

Cela n'empêche pas des rapprochements en fonction des circonstances, notamment entre les femmes de la maisonnée, mais les normes et valeurs fondées sur l'inégalité ne sont pas ébranlées, elles reprennent vite force de loi. Toutefois, les relations des femmes entre elles apparaissent bien dans toute leur complexité et leur ambivalence dans les fictions du corpus. Il arrive fréquemment que les domestiques vivent dans la maison depuis plus longtemps que l'épouse. Elles ont parfois élevé plusieurs générations d'enfants issus de la famille élargie.

III – La maison, lieu des émotions

Si le roman apporte un éclairage spécifique sur le rapport aux lieux, c'est bien dans le domaine des émotions. Car ce genre littéraire se définit surtout par l'expression de l'état psychique des personnages, leurs perceptions, leurs sentiments. F. Vigouroux exprime bien, de mon point de vue, ce qui traverse les romans du corpus, ce qu'il désigne comme « L'âme des maisons » : les maisons n'existent qu'à travers la relation que les habitants entretiennent avec elles et elles n'existent qu'à travers ce que les habitants y vivent.

« Ce sont des habitations principales ou des résidences secondaires. Elles sont modestes ou luxueuses. Elles ont une origine familiale lointaine ou bien sont au contraire d'acquisition récente. Elles ont toujours suscité des sentiments intenses : des joies, des inquiétudes, des souffrances. (...) On se demande pourquoi elles suscitent tant d'attachement, tant d'acharnement et tant de conflits, tant de comportements étranges, tant de chagrins parfois. Ce sont des maisons hantées ! Elles sont malades des plus intimes et secrètes souffrances de ceux qui les habitent » (Vigouroux, 1996 : 1).

A/ « L'habiter » romanesque

Si les questions de perception, d'affect et de subjectivité constituent un champ privilégié de la géographie culturelle, les émotions de l'individu fondent l'écriture romanesque. Comme vu précédemment, les maisons des romans du corpus sont bien des « lieux » et non des sites, ils sont davantage des « contenus » que des « contenant » (Retaillé, 1997 : 81-102). Pour le géographe D. Retaillé, le site est pérenne alors que le lieu se présente sous la forme de « circonstances qui se réalisent par l'annulation des distances physiques ». En d'autres termes, le lieu existe par la relation de ceux qui s'y rejoignent. Si la maison est bien un lieu, c'est que ses occupants font lieu. Les demeures sont habitées au sens plein du terme par les familles, au-delà de la matérialité. Lieu de mémoire d'une famille, même après sa destruction, la maison contribue à « produire » la famille autant que la famille la « produit », si l'on reprend ici la formule de H. Lefebvre (1974) sur la double relation établie entre société et espace. La relation des familles avec Kailash et Hussaini Alam témoigne de ce lien affectif, émotionnel. L'existence des personnages féminins (qui nous intéressent plus particulièrement) s'y déroule en « osmose » avec ce qu'on pourrait prendre à tort pour un contenant.

L'analyse de l'espace domestique comme un simple lieu d'éducation normée, de contrainte, notamment du point de vue du genre, ne tient pas. En effet, les personnages se trouvent dans un milieu familial où les sentiments constituent le vecteur de l'éducation. Les jeunes se « soumettent » aux normes parce que l'affect y est mêlé, le respect des règles transmises par les Anciens passant par l'amour qu'ils portent aux plus jeunes et que ceux-ci leur portent. Les romans traduisent bien cette dimension affective liée à la maison, sans doute davantage que les études « plus distanciées » des sciences sociales.

Un monde à soi idéalisé

C'est depuis la porte réservée aux femmes et aux domestiques que Ayman (*HAH*) évoque la maison de son enfance :

« De toutes les choses appartenant à cette maison, j'en ai retenu sa porte principale – la porte utilisée par les domestiques, les esclaves et les femmes, pas celle employée par les invités et les hommes. C'est la porte qui donnait sur la cour, un monde comme je n'en ai jamais connu d'autre ; sur mon enfance, ma jeunesse et mon adolescence ; sur ma vie auprès de femmes émancipées et d'hommes libérés remarquables ; sur la douleur et la joie, l'amour et la perte, les livres et l'art et la

musique, l'histoire et la culture, la solitude, la privation et la volonté de tenir debout peu importe le fardeau placé sur les épaules » (210).¹²⁷

Cette porte est vue comme « principale » par Ayman alors qu'en réalité, elle est une « secondaire »¹²⁸. Elle débouche sur la cour intérieure présentée par Ayman comme le monde auquel elle a exclusivement accès depuis l'enfance jusqu'à la fin de sa vie, « a world like no other » (210). C'est un monde où les femmes ont le pouvoir, un monde qui se suffit à lui-même car il lui a offert l'art, la liberté.

La porte et la cour, points de rencontre entre Hussaini Alam et l'extérieur, permettent d'évoquer l'entrée et la sortie des individus et des objets. La cour est aussi un lieu de réception de la famille avec ses invités. C'est ainsi que Ayman aborde le monde extérieur, depuis la demeure familiale, en toute sécurité. La cour porte aussi les souvenirs de la jeune femme : visites, événements, activités. C'est comme si le monde était venu à elle, sans qu'elle n'ait dû franchir l'enceinte de la maison pour connaître ces expériences de sociabilité ou d'émotion artistique. Et ces souvenirs ramènent Ayman et le lecteur au passé délicieux de la famille.

Le rapport affectif à la famille et à Hussaini Alam House est tel que même après avoir quitté la maison, adulte, elle ne parle à aucun moment de son nouveau foyer. Elle continue d'ailleurs, jusqu'à la destruction de la maison, d'y retourner. Elle exprime un véritable désarroi quand l'édifice est sur le point d'être démoli. Le monde, son monde, s'écroule. C'est son existence même qui est menacée, donc son identité profonde, car Hussaini Alam était son foyer (« home »). C'est un lieu où elle se sentait chez elle, heureuse ou malheureuse, en toute sécurité. À la mort de son père, c'est dans cette maison qu'elle a trouvé refuge avec sa sœur (135). Abandonnées par leur mère et en perte de repères, la maison a représenté, pour les deux sœurs, un refuge où la narratrice a retrouvé l'équilibre. Ayman entretient une relation fusionnelle avec sa maison d'enfance parce qu'elle incarne les valeurs et le mode de vie d'une famille, d'une époque, d'une « classe » mais aussi parce qu'elle incarne le lien affectif qui constitue la famille.

¹²⁷ « Of all the things that belonged to that house, I have retained its main door – the door that was used by the servants, slaves and women, not the one that the guests and men used. It is the door that had opened onto the courtyard, a world like no other I would know; onto my childhood, girlhood, and my youth, onto my life with remarkably empowering women and liberated men, onto pain and joy, love and loss, books and art and music, history and culture, loneliness and deprivation and the will to stand tall no matter what the burden placed on the shoulders ».

¹²⁸ La porte principale se distingue par une riche ornementation, elle est réservée aux hommes et aux invités masculins.

La maison comme point de référence

Ayman a construit son identité et sa vision du monde depuis Hussaini Alam House et comme pour les autres protagonistes, la maison familiale constitue un repère capital.

Ayman idéalise la demeure ancestrale, célébrant aussi le souvenir d'une époque révolue. En effet, la narratrice insiste beaucoup sur l'ambiance intellectuelle, le mode de vie et la culture attachés à l'intelligentsia ourdoue : lectures collectives de littérature ourdoue classique (13, 50-52), soirées somptueuses autour de la musique et du théâtre (79, 89-90) partagées par les femmes et les hommes. Par son récit, Ayman fait revivre le faste, le raffinement de la noblesse musulmane hyderabadie qui se devait de tenir son rang. La narratrice ne sort de cet univers clos de la grande demeure familiale qu'à trois reprises, pour évoquer : la courte période de son enfance pendant laquelle, avant la mort de son père, ses parents, sa sœur et elle-même ne vivaient pas à Hussaini Alam ; les souvenirs de sa grand-mère dans la capitale princière du début du 19^e siècle (69-70) ; la vision de Hussaini Alam depuis l'extérieur, alors que la maison est sur le point d'être détruite. Les dernières années de la maisonnée (et de la maison) et sa résistance au déclin en poursuivant autant que possible les manifestations artistiques et intellectuelles figurent aussi la vieille capitale en perdition¹²⁹ (9, 68-69). Le faste et la déchéance de la famille de Ayman suivent la même trajectoire que celle de la ville. On peut y déceler un effet miroir : le destin de Hussain Alam House, donc de la famille, est identifié à celui de Hyderabad et au-delà, à celui du Telangana. La maison est un médium par lequel les changements sociétaux touchent la famille, elle leur donne également accès à l'affect, aux émotions de cette famille.

Cet effet miroir est très bien illustré par le personnage de la mère de Ayman, Mummy. La mère est présentée dans sa jeunesse comme une femme rebelle. Écrivaine et journaliste, elle s'investit en politique (120), activités auxquelles elle a pu accéder grâce à la famille dont elle est issue. Dans un milieu qui garantissait l'égalité des genres, Mummy a reçu une éducation de haut niveau puis une profession valorisante, comme son frère devenu médecin. Toutefois, quand la mère de Ayman se remarie, elle se dévoue totalement à son nouvel époux au point de se « détruire » pour devenir une autre :

¹²⁹ Ayman a grandi dans les années 1960 : « In my early childhood (...) [t]he household was not too large for the late sixties » (1) ; nous apprenons que la narratrice est quadragénaire au moment où elle nous fait son récit. Puis, page 151, le temps de la narration peut être situé dans les années 2000 – début des années 2010. Le roman d'Huma R. Kidwai a été publié en 2012, donnant une cohérence temporelle.

« Maman s'était méthodiquement détruite elle-même afin de construire la version fantasque bon marché de Naghma¹³⁰ que son second mari avait placé devant elle » (153)¹³¹.

Cette femme se transforme radicalement, pour ressembler à l'idéal fantasmé de son mari, celui d'une actrice de cinéma « futile » aux antipodes de ce qu'elle était auparavant, une femme cultivée et politisée. La narratrice reprend alors la formulation kafkaïenne de *La Métamorphose* :

« Elle avait muté d'un être humain intelligent et raffiné en un cafard géant à six pattes dont l'intellect humain était prisonnier à l'intérieur » (152)¹³².

D'un être humain intelligent, raffiné, Mummy mute en un « cafard » et est désormais associée à Khan, son second mari, que Ayman n'apprécie pas. Par ses manières rustres, il tranche avec le raffinement de la maison Hussaini Alam (151-152). Dès lors, la nouvelle vie de sa mère, mariée à un « homme étranger au raffinement et au rituel où l'importance accordée à la hiérarchie des relations et aux rituels de l'Aïd dans 'notre' maison » (148), va de pair avec la saleté et la précarisation de la société hyderabadie à l'extérieur de Hussaini Alam. Pour Ayman, Khan est « comme les autres hommes », en raison de ses origines populaires.

« (...) [élevé par un père soldat] dans un petit immeuble au toit de tuiles, avec une douzaine de frères et sœurs plus jeunes n'ayant que peu, voire pas du tout, d'éducation, et ne deviendraient, au mieux, que camionneurs ou agents de police » (147)¹³³.

Khan incarne tout l'inverse du raffinement de Hussaini Alam et d'une certaine façon, l'extérieur a réussi à contaminer, avec sa présence, cette île d'exception protectrice qui résistait au chaos qui l'entourait. La subversion de la maison n'incarne-t-elle pas le changement subi par les habitants de Hyderabad ?

« Alors qu'auparavant elle [la mère] parlait un ourdou châtié, son langage était désormais parfumé avec les tournures de phrases et le vocabulaire de la classe illettrée. Elle commença à s'habiller avec des vêtements de plus en plus criards à chaque visite » (152)¹³⁴.

¹³⁰ Naghma, actrice très célèbre dans le cinéma punjabi, commence sa carrière dans les années 1960 mais connaît le déclin dans la seconde partie des années 1970. Source : <https://pakmag.net/film/artists/details.php?pid=2620>

¹³¹ « Mummy had methodically destroyed herself to construct the cheap fantasy-version of Naghma that her second husband placed before her ».

¹³² « She had mutated from an intelligent, refined human being into a six-legged giant roach with a human intellect trapped in it ».

¹³³ « (...) in a small, tile-roofed tenement with a dozen younger siblings who had little, if any, education and who could at best be truck drivers or constables ».

¹³⁴ « Where once she spoke in chaste Urdu, it was now more than flavoured with the turn of phrase and vocabulary of the unlettered from bastis. She started to be little dressy with her clothes getting louder on every visit ».

La description de sa mère par Ayman témoigne de sa « chute ». C'est la langue qui constitue le marqueur de la « distinction » : le troc d'une langue policée contre le parler des « illettrés ». Cette allusion à *La Métamorphose* vise Hyderabad dans son ensemble, les élites culturelles (raffinées) se muant en des insectes repoussants (cafards). Pour la narratrice, ce changement n'a été rendu possible que parce que sa mère est sortie de Hussaini Alam House, elle a été contaminée par la vulgarité du monde extérieur.

Face à la métamorphose de sa mère et de la ville, Ayman craint de perdre son identité avec si elle s'éloigne de la demeure familiale. Son identité propre s'inscrit dans un tableau plus vaste : finalement, c'est toute une vision du monde qui se trouve menacée.

Le présent de l'écriture se situe trente années plus tard et Hussaini Alam continue de hanter Ayman. Cette période lui inspire des cauchemars et surtout, elle persiste à voir ce qui l'entoure en fonction des codes acquis à Hussain Alam House. Ce lieu est le référent géographique et temporel de la jeune femme. La maison fonde son identité et Ayman ne peut se dissocier de Hussaini Alam, alors même que ce lieu n'existe plus.

Cependant, si une maison peut constituer le support de l'identité profonde et affective, elle peut être synonyme d'étouffement de la personnalité et la maison devient alors hostile. C'est ce qui advient pour Madhulika (*EIW*). Elle a largement contribué à acquérir la maison qu'elle occupe avec son mari et ses filles, elle se l'est appropriée mais y voit surtout un espace à nettoyer :

« Les jours passaient, et une agitation nerveuse demeurait avec moi. J'errais à travers la maison, exécutant mes tâches mécaniquement, l'esprit chargé de pensées que je parvenais à peine à démêler » (229)¹³⁵.

Madhulika a dû attendre longtemps avant d'avoir sa propre maison et elle a fini par acheter elle-même le terrain où la construire, sans consulter son mari :

« Quand arriva le moment de la confrontation avec Govind [son mari], la terre était déjà à moi. Cela m'avait demandé trois ans de travail, et ça en valait chaque minute » (195)¹³⁶.

Pourtant, la description physique de la maison est presque absente dans le roman. La maison est décrite comme une surface à nettoyer et à entretenir pour que s'y déroulent les nombreux dîners d'affaires du couple. Le lecteur n'a aucune indication sur le mobilier et les objets

¹³⁵ « The days passed and a nervous restlessness stayed with me. I drifted about the house performing my tasks mechanically, my mind crowded with thoughts that I could barely unravel ».

¹³⁶ « By the time Govind confronted me, the land was already mine. It had taken me three years of work, and it was worth every minute ».

présents dans les pièces. La maison semble renvoyer au fait d'avoir une famille et d'exister en tant que telle aux yeux des autres.

Cette maison, acquise au prix de sacrifices de la part de Madhulika, étouffe celle-ci au point que son comportement devient incompréhensible et que son mari l'envoie en hôpital psychiatrique après qu'elle a tenté de l'attaquer au couteau. Ce séjour en psychiatrie l'éloigne de sa famille donc de sa maison et crée une cassure. Madhulika doit vivre avec l'incompréhension des autres, y compris de ses proches.

Le rapport de Madhulika à sa maison et sa famille est paradoxal. En effet, issue d'une famille très modeste de l'Assam, mariée jeune à un militaire punjabi devenu riche entrepreneur, elle a voulu cette maison, marque d'une ascension sociale et d'un accomplissement. Mais elle peine à se conformer à une vie soumise à des règles sociales codifiées et cadrées. Dans la maison, la cuisine est un lieu clé pour le personnage principal du roman. Madhulika y organise la vie quotidienne et les membres de la famille s'y retrouvent, pour des échanges plus ou moins pacifiques.

La maison répondait au besoin de Madhulika de trouver sa place dans la société, d'être « comme les autres ». Cependant, devenue propriétaire, elle n'est pas plus heureuse, ce que révélera la suite du roman. La maison est perçue par la jeune femme comme en extériorité, elle ne parvient pas à s'y sentir « chez elle », *at home*. Le système de la maison-famille n'arrive pas à la satisfaire et l'espace vécu de la maison est source de frustrations. L'attaque portée contre son mari se révèle être un acte symbolique : ne parvenant pas à satisfaire aux rôles d'épouse et de mère, Madhulika s'en prend à la figure centrale du couple et de la famille, l'époux et le père. Contrairement à la mère de famille, Govind ne semble pas éprouver de difficultés à assumer son statut dans la famille. Son rôle semble plus aisé : souvent longtemps absent pour son travail, il subit moins de pression que Madhulika. Pour autant, elle ne s'explique pas son geste, elle n'avait pas l'intention de tuer son mari.

B/ Le temps inscrit dans la maison

Comme tout lieu, la maison renvoie au temps et le rapport des occupants au temps s'exprime sous différentes formes : mémoire, souvenirs, nostalgie. La question du souvenir, de la mémoire, constitue souvent un fil conducteur narratif dans les romans du corpus. La restitution du passé individuel et collectif occupe une place conséquente dans les romans du corpus.

Dans *The Hussaini Alam House*, les souvenirs de Ayman occupent une place centrale et la narratrice ne cesse de se remémorer son enfance, avec beaucoup de nostalgie. Dans *The Song Seekers*, le dispositif narratif attribue une grande place aux flashbacks. Dans les autres œuvres : *A Terrible Matriarchy*, *Echoes in the Well* et *Mai a Novel*, le lecteur est également convié à l'exploration du passé. C'est souvent l'enfance des personnages centraux qui est évoquée ainsi que les lieux où elle s'est déroulée. La nostalgie domine.

La maison face à l'évolution urbaine et nationale

Les mémoires et généalogies sont très présentes dans les évocations de plusieurs romans. Mais cette inscription du temps élargit l'horizon car, bien souvent, les personnages se trouvent reliés à une contextualisation plus large, l'histoire de l'Inde. Ainsi, les maisons Hussaini Alam et Kailash voient leur histoire familiale associée à celle du pays et de la Partition. Les personnages féminins de ces deux romans (*HAH* et *TSS*) évoluent à une période charnière et vivent des mutations sociales et urbaines. En soulignant l'épaisseur historique des maisons Hussaini Alam et Kailash, les personnages se trouvent dépositaires d'une conscience historique et font le lien entre le présent et l'avenir. Hyderabad et Calcutta peuvent apparaître ici comme des métropoles emblématiques du changement post Indépendance. En effet, ces deux capitales politiques déchues portent encore la trace de leur splendeur passée. Ces mutations donnent l'occasion aux protagonistes de rendre compte des changements qui ont pu les toucher, en tant que femmes, et différemment, d'une génération à l'autre. La rapidité avec laquelle les vieux quartiers de Hyderabad et de Calcutta sont désertés ou remplacés suggère un renouvellement des générations et la fin d'un système social, politique et économique. Ce renouvellement est concrétisé par les vieilles personnes qui s'éteignent dans l'entourage de Uma (*TSS*) et la ville moderne qui émerge est décrite par la jeune femme lors de ses promenades en voiture avec son mari (28, 34). La vitesse de la voiture est assimilée à celle des transformations urbaines et sociales. Le lecteur ne sait pas si ces transformations agissent sur Uma et sur sa façon de vivre. Issue de la bourgeoisie et diplômée (licenciée de littérature), elle n'hésite pas à développer des liens d'affection avec les domestiques mais elle reste principalement cantonnée à l'intérieur de Kailash. Ce n'est qu'à la toute fin du roman qu'elle ose enfin sortir seule (c'est-à-dire sans son mari ou son beau-père mais accompagnée du chauffeur) pour se rendre à la bibliothèque plusieurs fois. Elle est intimidée par la ville et son effervescence.

Pour Ayman (*HAH*), l'affaiblissement des traditions et du patriarcat, son constat sur l'évolution des quartiers anciens (« ghetto musulman », 9) et sur l'apparition de nouveaux quartiers témoignent des difficultés qu'elle éprouve pour s'adapter à ces nouvelles situations :

« J'étais effrayée par la foule grouillante autour de moi dans les espaces publics, la perte d'identité et d'orientation, la paralysie de n'être qu'un micro-organisme dans ce vaste cosmos sans aucune justification pour exister » (199)¹³⁷.

Ayman, en perdant sa maison, ses racines, son « identité », se retrouve déstabilisée dans un monde changeant où elle doit trouver sa place. Elle est effrayée du fait de la perte de ses repères et elle parle même « d'une perte de sens de l'existence ». L'image d'un « vaste cosmos » évoque un malaise face à un monde inconnu.

Le milieu bourgeois dont sont issues ces deux héroïnes, Uma et Ayman, les tiennent relativement à l'écart de la ville à laquelle elles se « frottent » rarement.

L'enfance de Ayman (*HAH*) et de Sunaina (*MAN*) présente des similitudes : respect des règles imposées par les aînés, des traditions, continuité. Les familles bourgeoises des romans se montrent attachées aux conventions et à la transmission des valeurs de génération en génération. La famille étendue demeure la norme dans la majorité des romans du corpus, influant sur le mode de vie des personnages (Ayman, Sunaina, Uma, Rabia). L'agencement de l'espace domestique est régi par cette structuration familiale. Des aires de fréquentation semblent être établies, en fonction du genre, de l'âge, du statut des membres de la famille. L'inscription « généalogique », presque systématique, de la narratrice ou du personnage principal, avec tragédies et rebondissements, rappelle la place occupée par les sagas familiales indiennes, très populaires en littérature et au cinéma (D'Azevedo, 2018). Dans ces sagas, les ancêtres constituent des personnages essentiels dans la transmission des savoirs et des récits. Les écrivaines du corpus font de ces familles étendues un espace de dialogue des générations mais aussi de confrontation des modes de vie et de conceptions tout autant qu'un réceptacle de mémoires.

Le choix de ce modèle familial par les écrivaines inscrit l'action dans le contexte indien. En effet, ce type de famille demeure très présent dans la société indienne comme le rappelle le psychanalyste Sudhir Kakar (2007). De son point de vue, ce sont surtout des raisons économiques, notamment dans les grandes villes où les loyers peuvent être élevés, qui poussent les familles bourgeoises à vivre ensemble. Dans les romans du corpus, la famille

¹³⁷ « I was scared of crowds milling around me in public places, the loss of identity and direction, the numbness of being just a micro-organism in this vast cosmos with no justification for existence ».

étendue est davantage associée à la « tradition » mais les familles indivises renvoient aussi à un mode de vie « bourgeois » dans de vastes demeures. Cependant, ce mode de vie semble mis en péril du fait des mutations de l'Inde et du monde, telles qu'elles sont contées dans les récits entre la période de l'indépendance et les années 1990.

Les traditions pour préserver la maison des effets du temps

Les traditions, ou ce qui apparaît comme le maintien de ce qui existe depuis des temps immémoriaux, relèvent souvent d'une construction. La maison est à la fois réceptacle et productrice de traditions ancestrales. La mise en scène de plusieurs générations de femmes (*HAH*, *TSS*, *MAN*, *ATM*) et la position de ces personnages féminins au sein des familles étendues pointent l'importance de la transmission des valeurs et des codes aux plus jeunes. On retrouve ici un motif ancien de la littérature romanesque indienne. Au 19^e siècle, les intellectuels de la Renaissance bengalie préconisaient de préserver la culture indienne et ses traditions en attribuant aux femmes le rôle de gardiennes, la maison devenant ainsi le sanctuaire de la culture indienne. Pour la spécialiste de littérature comparée Claudine Le Blanc (2006), de nombreux romans indiens de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle, par leur tonalité didactique, étaient destinés à donner le bon exemple aux foyers indiens. Les romans du corpus présentent des femmes des générations antérieures qui sont bien les garantes de l'ordre établi, telle Haimanti (grand-mère de Rudra) :

« Tes manières ne sont pas celles de cette maison. Ta famille savait qu'elle mariait leur fille à la maison de Dvija Neelkantha. Ils auraient dû mieux t'instruire.' Haimanti ne put résister et ajouta, 'Je savais que ce n'était pas un bon parti. Je l'avais dit' » (285)¹³⁸.

« Pardonne-nous. Ce n'est pas une famille Brahmo. Nous sommes membres d'une caste hindoue. Des Brahmanes. Des Brahmanes Kulins. Fiers de notre lignée. Prudents avec notre réputation. Cela, ta famille le savait. Tu n'aurais pas dû l'oublier en entrant ici.' Les mots sortaient en torrent de Haimanti » (ibid.)¹³⁹.

¹³⁸ « Your ways are the ways of this house. Your family knew that they were getting their daughter married into the house of Dvija Neelkantha. They should have instructed you better.' Haimanti could not resist adding, 'I knew this was not the right match. I had said so then' ».

¹³⁹ « 'Forgive us. This is not a Brahmo family. We are caste Hindus. Brahmans. Kulin Brahmans. Proud of our lineage. Careful with our reputation. This your family knew. You should have not forgotten it here.' The words came in flow from Haimanti ».

Brahmo fait ici référence à un mouvement théiste et réformiste, le Brahmo Samaj, fondé en 1828 par Rammohan Roy. Ses membres dénoncent le polythéisme, le système de caste et se distinguent par un certain cosmopolitisme. La remarque de Haimanti suggère que la famille de la nouvelle épouse appartiendrait à ce courant réformiste dont les opinions vont tout à fait à l'encontre de celles de la conservatrice Haimanti.

« Respect. Honneur. Devoir. Les nouvelles mariées ne connaissent-elles rien de ces valeurs ? Ne savent-elles pas qu'elles n'épousent non pas un homme mais une famille ? Ou qu'elles doivent la servir, pour la vie et jusqu'à la mort ? » (295)¹⁴⁰.

Lorsque Haimanti s'adresse à sa belle-fille, elle lui fait remarquer qu'elle n'est pas digne de la belle-famille qui l'accueille en en rappelant le statut socio-religieux. Deux générations plus tard, Kailash semble figée dans les principes et le fonctionnement mis en place et sévèrement imposés par Haimanti. En effet, Uma, des décennies plus tard, arrive dans une maison au mécanisme bien huilé, conservée pratiquement à l'identique depuis la mort de la vieille dame. La jeune femme n'a qu'à se couler dans le moule. Cet immobilisme s'inscrit dans la maison qui comprend des pièces vides et semble inadaptée désormais à la taille de la famille : Uma se déplace comme une ombre, de pièce en pièce, dans une grande maison vide qu'ils ne sont que quatre (elle, son mari, son beau-père et Pishi) à habiter.

La grand-mère de Sunaina, Dadi (*MAN*), incarne pareillement le maintien des traditions et cela passe par le contrôle strict de tous ceux vivant sous son toit. Depuis la véranda où elle est installée, où elle « trône » (22), Dadi donne ses ordres et ses instructions. Elle est le point fixe de la maison autour duquel famille et domestiques évoluent, un repère qui « retient » le temps par le contrôle de chacun et de chaque chose.

Mais ces gardiennes de la tradition devront affronter le changement qui s'introduit dans les familles et les maisons avec les nouvelles générations de femme. Ainsi, Haimanti et Dadi seront rappelées à la réalité de l'époque à laquelle elles vivent par leurs belles-filles. Les belles-mères incarnent une époque révolue. Haimanti se confrontera à Shivani, sa bru instruite qui, par ses attitudes plus sensibles que ne le voudraient les anciens usages, n'hésite pas à manifester son affection pour son mari (239, 275). Shivani est arrivée à Kailash à la fin des années 1930, période d'essor des mouvements nationalistes en Inde auxquels participaient les femmes. Shivani fait partie de ces femmes éclairées, à la conscience politique affirmée. À l'époque, même si elle ne prenait pas part aux manifestations et restait à Kailash, son comportement contrastait avec celui de sa belle-mère. C'est ainsi qu'elle a tissé des liens d'amitié avec Pishi jusqu'à fêter avec elle l'anniversaire de son fils Rudra. Shivani fréquente aussi très régulièrement la bibliothèque de la maison alors qu'Haimanti, dévote et illettrée, passe son temps dans la salle à *puja*.

Quant à Dadi, elle se trouve face à Maï, une belle-fille silencieuse, mais qui impose des changements dans la maison en accédant aux demandes de ses enfants. Dadi tient à conserver

¹⁴⁰ « Regard. Honor. Duty. Did the new wives know nothing of those values? Did they not know that you married not a man but a family? Or that you had to serve them, in life and unto death? ».

le même mode de vie que celui de sa jeunesse mais elle ne peut empêcher l'introduction de changements dans la maison familiale :

« Quand, sur la base des nouveaux principes diététiques élémentaires que nous avions appris, nous demandâmes à Maman de nous servir du blé concassé bouilli et non frit, Grand-mère se lança dans une violente imprécation : 'C'est ça, donne-leur à manger du blé nature ! Comme s'ils allaient perdre la santé si tu le fais revenir !' » (23).

Non seulement, la bru introduit un régime différent des habitudes lorsque ses enfants le lui demandent, mais la révolution est totale quand la grand-mère assiste au départ de ses petits-enfants à l'étranger où ils vont étudier. Pour Dadi, le pire est que Maï voit ces changements d'un œil bienveillant et que par conséquent, elle y contribue.

Nostalgie et réinvention du passé : « Past is home »¹⁴¹

Le passé des personnages est souvent retracé avec nostalgie, une nostalgie liée au souvenir d'une enfance insouciante et heureuse de l'enfance qui tranche avec la rupture du mariage et le sentiment de déracinement qui accompagne cet épisode marquant de la vie des jeunes filles. En quittant leur famille, elles rejoignent celle de leur époux. Elles laissent aussi le village, la ville, le quartier, voire la région qui lui sont familiers. Cette nostalgie touche les femmes, les garçons ne connaissant pas ce moment lié au mariage.

Uma (TSS) quitte sa ville natale, New Delhi, pour s'installer chez son mari à Calcutta. Les premiers temps sont difficiles car elle doit s'acclimater à une nouvelle région, à un nouveau contexte et un nouveau quotidien :

« [Elle] soupirait après les après-midis de sa vie passée en compagnie féminine – au *college* avec ses amies ou à la maison avec sa mère, sa grand-mère et sa tante. Elle avait toujours considéré les après-midis comme 'l'heure des femmes', quand vient une pause dans les occupations de la journée, après quoi le soleil commence à se coucher » (50).

Elle a perdu les femmes qui constituaient son cercle familial et amical et trouve son emploi du temps totalement bousculé. Elle ressent ce vide et ses séances de lecture dans la cuisine ressemblent à un succédané de ces fins de journée « féminines » connues à New Delhi.

D'autres personnages expriment moins cette rupture accompagnant le mariage que la fin de l'enfance. Pour Ayman, cette nostalgie s'apparente à celle d'un âge d'or lié à un changement

¹⁴¹ Ce titre fait référence à une phrase de S. Rushdie (*Imaginary Homelands*, 1991 : 19) Le romancier évoque avec nostalgie ses souvenirs d'enfance, alors qu'il vivait à Bombay. Il y expose le sentiment de perte des expatriés. Ayman éprouve un sentiment analogue lorsqu'elle pense à sa maison natale. La jeune épouse, privée de son « chez soi », le trouve dans le passé, pareille à une expatriée.

d'époque. Le passé resurgit sous la forme d'odeurs et la mémoire des lieux est olfactive : la cour suggère à Ayman une longue liste de parfums (12-13), depuis les odeurs de cuisine jusqu'à celles des personnes et des fleurs. Ces senteurs la relient « charnellement » à la maison de son enfance, lieu du lien familial. Son corps est dépositaire de cette mémoire nostalgique qui dépasse sa famille pour s'inscrire dans l'histoire collective locale. M. Dramé, dans sa thèse en littérature comparée portant sur les poètes Senghor (1906-2001) et Nelligan (1879-1941), relève le lien entre l'enfance et la nostalgie tel qu'il apparaît dans une œuvre du québécois Nelligan :

«Le premier aspect de l'autobiographie de Nelligan retrace les premières années passées à Montréal où il est né. Il vit une enfance heureuse auprès de sa mère et de ses deux sœurs. Le poète rouvre également la porte à ses souvenirs : le jardin, l'école, la maison, ..., toutes les senteurs, tous les paysages qui firent pour lui de ces années, des moments forts de bonheur. Ce culte remonte le cours du temps, fait revivre l'atmosphère d'une époque vécue, révolue et que l'on se plaît à se remémorer, s'inscrivant ainsi dans ce qu'il est convenu d'appeler le retour aux sources. C'était beau avant, quand on vivait, tous ensemble, et qu'on croyait que cela durerait tout le temps. La vie d'autrefois conduit vers les rivages d'une jeunesse envolée : la prise de conscience est douloureuse. La nostalgie de la société traditionnelle revêt un caractère mythique et colle au présent » (Dramé, 2003 : 276).

La narration apparaît comme un moyen de perpétuer les traditions familiales, comme un mode de résistance à la transformation de la société qui lui apparaît comme un déclin et une perte. C'est une façon de répondre à la pression qui pèse sur les « héritiers » :

« Chaque génération se donne pour idéal de copier et de reproduire celle qui la précède autant que possible, et considère n'être pas à la hauteur si ses tentatives pour ce faire échouent » (Eric Hobsbawm, 1983, 2012 : 11-12).

Ayman a une attitude presque « proustienne », dans le sens où elle ouvre les portes du temps perdu afin d'en faire surgir le passé. Ce qu'elle restitue de Hussaini Alam House est un récit « de la mémoire et sur la mémoire », pour reprendre les termes de S. Rushdie (1991 : 20). Le retour à la maison familiale est à la fois source de regrets et source d'apaisement.

Raconter, c'est continuer de faire exister. Et ce « retour » au passé par l'écriture constitue peut-être pour Ayman, qui nous conte son histoire, une forme de thérapie, un retour aux lieux nécessaire, comme le suggère la chercheuse en littérature anglophone G.S. Chanda :

« En tant que lieu de nostalgie, certaines maisons permettent un retour à une enfance éternelle laissant une impression indélébile de sécurité tout en définissant des limites.

Bien plus important pourtant, les femmes (...) reviennent à la maison de leur enfance afin de se réapproprier et se réconcilier avec leur passé » (2008 : 27)¹⁴².

N'acceptant pas la société dans laquelle elle doit vivre, hantée par sa famille, Ayman fait des cauchemars chaque nuit. Dans ceux-ci, la narratrice retourne sans cesse à la maison et y revit la mort des femmes décédées à Hussaini Alam, sa grand-mère, sa grand-tante et sa mère. Se réfugier dans sa nostalgie lui permet de s'accommoder de son sentiment de la perte de sa maison d'enfance, jusqu'au jour où les cauchemars cessent, le « 24 décembre 2000 à 4h59 » (211) après un rêve symbolique qui lui apporte la paix : Ayman marche, nue, sur une plage aux vagues lentes et tranquilles ; son corps ne fait peu à peu plus qu'un avec le paysage et la jeune femme se sent sereine. Cette nudité, c'est la disparition de Hussaini Alam House qui a laissé Ayman nue, démunie. Elle finit par accepter la perte de sa maison natale et d'entrer dans le monde qui l'entoure, à « se fondre dans le paysage » :

« Pour la première fois, je pense en mots 'J'ai fait la paix – avec moi-même et avec le monde.' Je me réveillais, sortant lentement du sommeil derrière mes paupières closes, la sérénité du rêve s'accrochant longtemps à ma conscience. J'étais allongée sur le dos, dans mon lit, mon corps vaguement droit – ni enroulé, ni recroquevillé comme il l'était lorsque je me réveillais la plupart des matins » (212)¹⁴³.

La relation étroite établie par les personnages féminins des romans avec leur maison d'enfance y ancre le souvenir et la nostalgie qui en émane. Pour les géographes C. Colin et P. Gervais-Lambony, la nostalgie apparaît comme une catégorie géographique d'analyse :

« [La nostalgie] peut prendre différentes formes mais est toujours liée à une réinvention, réinterprétation ou reconstruction de passés dans le moment et le lieu présent. C'est pour cette raison même que l'on peut affirmer que la nostalgie n'est pas uniquement liée au temps mais aussi à l'espace et aux affects provoqués par les relations subjectives que l'individu, le groupe ou la société établit avec son environnement. On sait toute l'importance qu'accorde Maurice Halbwachs aux liens avec l'espace comme conditions même de la mémoire : 'C'est l'image seule de l'espace qui, en raison de sa stabilité, nous donne l'illusion [...] de retrouver le passé dans le présent' (Halbwachs, 1950, p. 201). Ce qui revient à dire que la condition de la nostalgie est l'espace autant que le temps et que l'émotion nostalgique est une émotion spatio-temporelle » (2019 : 40).

The Hussaini Alam House est traversé par la nostalgie de sa narratrice pour son ancienne maison, son passé à Hussaini Alam House est projeté sur son présent. En ce sens, la nostalgie

¹⁴² « As a site of nostalgia, some homes allow a return to an eternal childhood that left indelible impressions of security even as it defined limits. More importantly, however, women (...) return to childhood homes to reclaim and come to terms with their past ».

¹⁴³ « For the first time I think in words, 'I have made peace – with myself and the world' I woke up, gradually coming out of slumber behind closed eyelids. The serenity of the dream clung to my consciousness for a long time. I lay on my back in bed, my body loosely straight – neither coiled tight not curled up as it would be when I woke up most mornings ».

prouve qu'elle est ancrée dans une spatialité et qu'elle conduit à produire de l'espace, ou à en signifier l'absence. Ayman exprime une nostalgie, celle d'un lieu important pour elle et qui disparaît sous ses yeux, à travers les décès dans sa famille, les mutations de la société et finalement la destruction de la maison.

Mais la diversité des nostalgies n'a d'égale que la diversité des contextes où elles apparaissent ; la littérature est un moyen d'accéder et d'explorer ces nostalgies, de les mettre en espace. Dans le cadre de notre corpus, c'est avant tout la nostalgie liée à la perte de la maison-famille qui est montrée en action.

C/ La maison « incarnée » : quand la maison devient un protagoniste du récit

La maison n'est pas exclusivement un cadre matériel, il est un lieu du lien. C'est ce qui donne vie aux maisons habitées. La maison est constitutive de la famille qui y vit, allant même jusqu'à manifester des émotions.

La maison, un « membre » à part entière de la famille

Quand Shashishekar, grand-père de Rudrashekar, a acquis la maison Kailash à la fin du 19^e siècle, il tenait à ce qu'elle soit considérée comme une résidence temporaire ou *basha* (26). En effet, la tradition filiale et morale bengalie veut que la maison du père, de son vivant, soit la maison principale et permanente ou *bari* du fils. Pour qu'une maison soit considérée comme une *bari*, elle doit comporter une chambre orientée au sud et dédiée aux divinités protectrices de la famille (Raychaudhuri, 2019). Or, Kailash présente toutes les caractéristiques d'une *bari* mais ne possède qu'une petite pièce à *puja* sur la terrasse au lieu de cette chambre. D'autre part, Shashishekar n'a jamais habité avec son père, Neelkantha, mais a toujours vécu dans la maison de sa mère où il était considéré comme un « invité ».

Kailash, par ailleurs, n'est pas héritée de la famille de son père, Shashishekar l'a rachetée à son beau-père, le père de Haimanti son épouse. Kailash est par conséquent la maison ancestrale de Haimanti, ce qui heurte le conservateur Shashishekar car traditionnellement, la *bari* matérialise le lien avec les ancêtres de la branche paternelle. Il se trouve que Shashishekar ne peut prétendre à une véritable *bari* car son père, Neelkantha, était un renonçant itinérant qui s'est installé finalement dans un temple, peu de temps avant la naissance de son fils. De plus, le village natal de Shashishekar est « inaccessible », situé depuis la Partition (1947) au Pakistan Oriental. Pour autant, la « maison du père » existe bien pour Shashishekar, non dans sa matérialité concrète mais comme un concept qui répond à une

obligation sociale des membres des hautes castes. C'est aussi une manière d'occulter sa belle-famille puisqu'il s'est approprié leur maison, en la leur rachetant.

La maison, *home* ou *bari*, revêt donc un caractère symbolique car elle est liée au père, à sa mémoire, et à sa généalogie. Ce lien au père renvoie aussi à l'identité de religion et de caste. Pour Shashishekar, l'attachement au lieu qui attestait de son appartenance à la caste des brahmanes était d'autant plus marqué qu'il vivait à l'époque coloniale. En effet, bien qu'il ait fréquenté les colons et envoyé son fils étudier en Angleterre, Shashishekar revendiquait son statut de brahmane et protégeait sa famille, dont les femmes, de l'impureté que constituait le contact avec les Britanniques :

« Ils commerçaient avec les Anglais mais maintenaient la sainteté de leurs foyers et de leurs femmes en observant tous les rituels et les interdits prescrits par les Brahmanes » (73)¹⁴⁴.

D'une certaine manière, Kailash sera considérée par Shashishekar comme une résidence « temporaire » comme s'il refusait ce statut à Kailash qui, de surcroît, est située à Calcutta dont il apprécie peu le mode de vie et la population. Peut-être ne peut-il y avoir de résidence permanente pour lui, dans la mesure où son père était issu d'un village désormais inaccessible et que, brahmane, il tenait sa renommée de son statut de renonçant donc de son itinérance. La véritable maison *bari* est incarnée par l'image du père que Shashishekar tend à respecter et à honorer toute sa vie.

La maison étouffoir

Uma pose un regard déférent sur Kailash car elle est une jeune épouse qui « doit » faire ses preuves. Enlevée à son environnement familial, éloignée de ses parents, Uma n'a d'autre choix que s'adapter. Elle se trouve face à une demeure immense qui l'impressionne, avec ses nombreuses pièces savamment décorées mais peu occupées. Cette atmosphère imposante est contrebalancée par des *flashbacks* qui livrent une tout autre représentation de Kailash : culpabilité, silence et manque de courage ont transformé Kailash en un « être vivant » qui étouffe et dévore petit à petit ses occupants. Ainsi, la maison semble être à l'origine du mal de tête de Shivani qui provoque sa chute et sa mort dans les escaliers (chapitre 13). Et la dernière pensée de la jeune femme, en voyant sa belle-mère après les révélations de Pishi sur l'histoire de la famille Chattopadhyay, n'est-elle pas : « Kailash holds us both captive » (306) ? Dès lors, les *flashbacks* ramènent aux premiers mois de la vie d'épouse de Uma et le lecteur est

¹⁴⁴ « They conducted business with the English but maintained the sanctity of their homes, and their women, by observing all the rituals, and prohibitions, prescribed by the Brahmins ».

ballotté entre les deux images contradictoires de Kailash : un prestige ancestral lié à une manière de vivre, offert à la jeune mariée qui « fait partie » désormais de la maison ; des crimes gardés secrets pour ne pas entacher la réputation de la famille. Ces retours au passé de la maison et de la belle-famille proposent une version bien éloignée de Kailash idéalisée. Et finalement, si Kailash a fini par devenir une *bari*, une maison paternelle, l'héritage est funeste : la demeure est le lieu d'un meurtre commis par le père de Shashishekar, elle contient les secrets et les non-dits qui ont permis l'enrichissement familial. Kailash est aussi le lieu du silence apeuré du fils Ashutosh.

Pourtant, c'est une femme qui garantira la renommée de la maison en en taisant les secrets. Haimanti, grand-mère paternelle de Rudrashekar préservera les traditions et une mémoire familiale sans tache. Elle consacre toute sa vie d'épouse à contenir les secrets de Kailash (153, 236, 285). Mais le lecteur est informé de l'envers du décor par le truchement d'un narrateur non identifié, lequel exprime un point de vue « neutre », extérieur à la famille. Cet observateur anonyme prend ses distances vis-à-vis des normes, des traditions familiales et des pratiques sociétales en restituant le passé débarrassé de l'habituelle glorification des membres de la famille. D'ailleurs, le lecteur apprend que Haimanti n'a pas seulement gardé les secrets, elle a elle-même contribué au caractère funeste de ce passé. Soucieuse de préserver la gloire de la famille d'intellectuels et de propriétaires terriens, la vieille dame a dissimulé la cause véritable de la mort de sa belle-fille. Et si les méfaits sont surtout commis par des personnages masculins, on comprend qu'à Kailash, certaines femmes ont pu être complices de la domination patriarcale et des atrocités commises envers les femmes : mariage des petites filles, crimes impunis.

Une pièce au sein de la maison incarne cette tension et cette atmosphère pesante, pièce située entre deux étages : c'est la chambre de Pishi, descendante de la petite fille assassinée. Ce lieu apparaît comme une excroissance qui rappellerait sans cesse les lourds secrets de la famille :

« Une pièce où le passé effroyable de Kailash était dévoilé par Pishi » (301)¹⁴⁵.

Car seule Pishi, dont la position reste une énigme pour Uma jusque tard, connaît tous les secrets que la Kailash recèle. Et la manière dont les secrets se répandent depuis cette chambre donne au lecteur l'impression d'une tumeur cancéreuse qui se diffuserait partout.

Le personnage de Haimanti témoigne de l'impossible solidarité féminine car ce qui prime est l'appartenance, la loyauté à la maison et à la famille. Pishi incarne une autre facette, celle du

¹⁴⁵ « A room where Kailash's horrific past was unfolded by Pishi ».

silence auquel les femmes sont réduites. Ainsi, Pishi connaissait les liens qui unissaient sa famille à celle des Chattopadhyay en arrivant à Kailash mais elle a gardé le secret. Shashishekar l'a-t-il fait venir de son village à Calcutta pour expier la faute ou pour « acheter » son silence ? Si Pishi n'a pas voix au chapitre, elle n'a pas d'existence hors de cette maison. À partir du moment où elle est entrée au service de la famille, on ne l'a plus vue sortir. Son existence semble y être légitimée par le crime commis plusieurs décennies auparavant. Sa loyauté aux habitants de Kailash, le fait qu'elle n'en révèle pas les secrets, interroge le lecteur : est-ce une manière de faire perdurer la culpabilité des Chattopadhyay ? Ou bien une façon de préserver la réputation d'une maison qui est son seul refuge ? Elle est prisonnière à la fois de l'espace et du temps. La vie hors de Kailash a continué à s'écouler mais Pishi n'a plus sa place à l'extérieur, elle a été comme avalée par la maison. Les seuls moments où la vieille femme retrouve sa voix, c'est auprès de Shivani d'abord, puis de Uma, deux femmes extérieures à la famille, entrées à Kailash par le mariage. Pishi, à sa manière, est arrivée indirectement aussi à la suite d'un mariage, à l'issue fatale, celui de sa grand-tante avec l'un des ancêtres de la famille Chattopadhyay.

Kailash est le témoin muet, complice d'une certaine manière, de ces événements. La position de Pishi y est singulière et elle ne dévoilera les secrets qu'à deux reprises : à Shivani (chapitre 14) lors d'un épisode conflictuel avec Haimanti ; à Uma (chapitre 16), après une lourde dispute avec Ashutosh. Pishi est liée à Kailash de façon « organique », par le sang. Haimanti, quant à elle, doit loyauté à la famille qu'elle a rejointe lors de son mariage, une « dette d'honneur » en quelque sorte.

Quand la maison prend vie

La maison et l'existence des personnages féminins sont étroitement liées, imbriquées. La maison incarne les destins ainsi absorbés. Cette forme d'osmose voit même son aboutissement dans l'épilogue du roman *A Terrible Matriarchy* et la nouvelle « Suralakshmi Villa » (SSp-SV) : dans le premier, Lieno raconte que sa grand-mère hante la maison après sa mort et en chasse les locataires ; dans la seconde, la maison Suralakshmi prend elle-même la parole pour évoquer ses liens avec la propriétaire. Cela n'est pas sans rappeler les propos de Bachelard qui affirme l'étroite interaction entre la maison et l'individu :

« Non seulement nos souvenirs mais nos oublis sont 'logés', notre inconscient est 'logé'. Notre âme est une demeure. En nous souvenant des 'maisons', des 'chambres', nous apprenons à 'demeurer' en nous-mêmes. (...) Les images de la

maison marchent dans les deux sens : elles sont en nous autant que nous sommes en elles » (Bachelard, 1957, 2012 : 26).

Dans *La poétique de l'espace*, G. Bachelard s'attache à chaque recoin de la maison, de la cave au grenier, en passant par les tiroirs, pour souligner le caractère intime de la relation entretenue par l'homme avec sa maison. Pour le philosophe, c'est un « espace heureux » que l'individu aime, possède, défend. Mais les romans nous disent qu'elle peut aussi être un lieu de violence, de tristesse et de drames.

La grand-mère de Lieno et son logis (*ATM*) ne font qu'un, si bien qu'après sa mort, la maison prend le relais. Au moment où Bano doit libérer les lieux pour que des locataires puissent s'y installer, elle veut emballer et emporter tous les objets qui lui rappellent sa grand-mère, « comme si elle essayait d'emporter toute la maison » (281). Lieno est la dernière à quitter la maison et réalise que c'était la Grand-mère qui donnait vie à chaque objet, à chaque partie de ce lieu. Lieno ne peut dissocier cette maison de sa grand-mère (1) et même après sa mort, considère qu'elle y demeure toujours. L'épilogue rapporte le bref séjour de quatre locataires, tous chassés par « l'esprit » de la vieille dame : une ombre, une présence, une apparition qui parle, menace, fait trembler les murs et le parquet. La maison « refuse » des occupants étrangers parce que la grand-mère ne trouvera le repos que lorsque sa maison sera habitée par des membres de sa famille. La maison, privée de « sa » famille, n'est donc plus hospitalière. Le logement assure la continuité des générations et pour Lieno, les ancêtres sont aux côtés de leurs descendants. L'emprise de cette aïeule est telle qu'elle continue de se manifester, enjoignant à ses descendants de réintégrer la demeure familiale.

Dans la nouvelle intitulée « Suralakshmi Villa » (*SSp-SV*), la maison porte le nom de sa propriétaire, Suralakshmi (ou Suro). Sa vie est relatée par les gens qui l'ont connue : un cousin, une belle-sœur, son fils, mais ce qui est plus original, par la maison elle-même, Suralakshmi Villa. Contrairement aux personnages qui s'identifient à la maison de leur enfance, ici, c'est la villa Suralakshmi qui tire son identité de Suro, se remémorant avec nostalgie les moments passés en sa compagnie :

« On m'a donné un nom. Mais je ne restais qu'une structure de brique et de pierre. Je n'avais pas d'âme. Et puis... un jour, Suralakshmi est apparue. Elle a ouvert les portes et les fenêtres, et laissé la lumière et l'air m'imprégner. Je respirais en sa présence pour la première fois, et des faisceaux de sentiments, aigus et picotant, se frayèrent un chemin à travers mes veines. Mon âme endormie s'éveilla en frissonnant. C'est peut-être cela que la déesse ressent lorsque le prêtre lui investit la vie lors du sixième jour de Devi Paksha. Nous sommes tombées amoureuses l'une de l'autre dès le premier jour. Elle me prit tendrement dans ses bras. Elle me rendit gaie

et belle par des rideaux rayés, des meubles luisants, des tapis éclatants, des livres, des peintures et des plantes luxuriantes dans des pots en terre. Quant à moi... je rayonnais pour elle. Mes sols en mosaïques brillaient comme des billes. Il émanait de moi les couleurs de l'arc en ciel. Des couleurs heureuses. Dansant avec joie et abandon » (62-63).¹⁴⁶

C'est Suro qui a donné vie à la maison qui a dépassé son statut matériel, sa « structure », pour trouver une « âme ». Les deux destins seront désormais liés et la maison (home) est capable de sentiments, de sensations et d'expression. Le lecteur assiste à la transformation d'une maison de briques (house) en un foyer (home), transformation relayée par l'édifice lui-même. La démarche d'appropriation de la maison par Suro l'anime véritablement. Cette femme, décrite par son entourage comme une femme excentrique, très ouverte, aménage sa maison en ouvrant les portes et les fenêtres, en la parant de couleurs gaies et d'objets (livres, peintures) : elle lui donne sa personnalité. Ainsi, la maison devient, à l'image de sa propriétaire, « une intellectuelle ».

La maison est habitée autant qu'elle habite les personnes. La littérature permet de donner vie à des objets inanimés et de ressusciter les morts pour témoigner de cet attachement mutuel.

C'est dans ces lieux familiers que les femmes se battent et cherchent à reformuler leur identité personnelle et sociale. S. Cavalcanti, chercheuse en traduction et études interculturelles, propose de considérer la maison, foyer (*home*) comme un concept fluide, dépassant les « frontières physiques ». La maison est un « lieu vécu subjectivement » autorisant la multiplicité des subjectivités (Cavalcanti, 2018 : 2). Dans cette perspective, le « chez soi » des personnages féminins du corpus renvoie surtout à la perception et à l'affect. Pour S. Ahmed, chercheuse en études féministes, ce sentiment de « chez soi » « suggests that space and subject leak into each other » (Ahmed, 1999 : 341). Autrement dit, par la perception et l'affect, le « sujet » nourrit autant l'espace de vie qu'il est nourri par ce dernier ; il y a une relation forte de réciprocité.

*

¹⁴⁶ « I was given a name. But I was, still, only a structure of brick and stone. I was without a soul. Then... one day, Suralakshmi came. She threw open the doors and windows and let light and air seep into me. I breathed in her presence for the first time and threads of feeling, sharp and tingling, pricked their way through my veins. My sleeping soul shuddered awake. Perhaps that's how the goddess feels when the priest invests her with life on the sixth day of Devi Paksha. From that first day we fell in love with one another. She took me tenderly in her arms. She made me gay and beautiful with striped curtains, shining furniture, bright rugs, books, paintings and lush foliage in terracotta pots. As for me... I shone for her. My mosaic floors gleamed like marbles; my glass sparkled like crystal. Weaving in and out of me were the colours of rainbows. Happy colours. Dancing with joy and abandon ».

Objet de description détaillée ou bien fragmentaire, la maison, structure indissociable de la famille, est le principal « lieu d'ancrage » (Stock, 2006) des héroïnes. En habitant la maison, les personnages féminins et leur famille développent un certain nombre de pratiques qui créent des rapports et un attachement particulier à ce lieu. Les fictions nous montrent d'une part les pratiques domestiques en action et d'autre part le processus d'attachement des habitants à leur maison, « home » ou « chez soi ». Ce que les romans rapportent aussi, c'est le mécanisme de la famille. D'après Bourdieu, « la famille (...) assigne et assure à chacun de ses membres sa place, sa fonction et sa raison d'être et, en certaine façon, son être » (1961 : 86). Etant le lieu par excellence des rapports familiaux, la maison manifeste concrètement cet état de fait. La famille est traversée par des hiérarchies, des traditions et des rapports de genre qui organisent la maison et où chaque membre tient un rôle spécifique et essentiel. Les espaces domestiques sont organisés selon une utilisation genrée et genrante ; en cela, les maisons de Ayman (*HAA*), de Rabia (*HMA*) et de Sunaina (*MAN*) sont exemplaires.

Il ressort du corpus une valorisation de la maison au détriment de l'appartement ou de petites maisonnettes qu'habitent les domestiques et les plus démunis, largement passés sous silence dans les fictions. Les rapports aux espaces domestiques sont principalement donnés dans le cadre de maisons de familles aisées. Pour parler de la famille, il a semblé nécessaire aux romancières de situer leur récit dans des familles bien placées dans l'échelle sociale et possédant une maison en conséquence. Il y aurait un « idéal » familial pour ces auteures, qui serait celle de la famille bourgeoise, de préférence bien établie dans la communauté depuis plusieurs générations. La maison est alors un marqueur identitaire et social de la famille qui inscrit celle-ci dans une longévité et un prestige. La maison témoigne d'un passé fort lorsqu'elle est ancestrale (*HAA*, *TSS*, *MAN*) et d'une volonté de durer dans le futur.

La maison permet aussi à ses habitants de vivre en vase clos, ce que n'autorise pas, ou très difficilement, les appartements et autres logements collectifs. Cette clôture est d'autant plus forte qu'elle abrite bien souvent une famille étendue, de plusieurs générations où chaque membre doit pouvoir compter les uns sur les autres. C'est ce que l'on voit dans Hussaini Alam House qui vit pratiquement en autarcie, une oasis de la culture traditionnelle ourdoue au milieu d'un Hyderabad changeant. On a ainsi l'image d'une famille repliée sur elle-même, sentiment renforcé par le fait que les romancières ne se concentrent pas de manière aussi détaillée sur d'autres lieux que leurs héroïnes pourraient fréquenter.

La maison est si importante, elle imprègne tant les personnages féminins que l'on pourrait parler d'emprise, voire de « hantise », pour reprendre les mots des chercheuses en littératures anglophones C. Briganti et K. Mezei (2003). La nostalgie presque obsessionnelle de Ayman

(*HAH*) donne l'impression que la narratrice, jusqu'à la fin du roman, est véritablement hantée par sa maison de famille, comme en témoigne ses cauchemars pendant son sommeil. Ayman témoigne ainsi de l'attachement fort qui lie une héroïne à une maison. C'est que la maison imprègne les personnages féminins selon des modalités et des processus d'apprentissage des lieux, des rapports humains dès leur plus jeune âge. C'est ce que nous étudions dans le chapitre suivant.

CHAPITRE 5

APPRENTISSAGE DES LIEUX ET LIEUX D'APPRENTISSAGE

En présentant les différents âges de la vie de leurs personnages, les romancières abordent la question de la construction des identités de genre au sein de la famille. En racontant l'histoire de petites filles, les romancières montrent les liens étroits qui se créent avec la maison dès l'enfance. Car l'enfance n'est pas seulement source de nostalgie comme vu précédemment, elle constitue aussi une période cruciale en raison des apprentissages, de la transmission des valeurs et des normes par les parents, et notamment par les autres femmes de la famille dont les mères. Tous les lieux ne se valent pas et les petites filles apprennent rapidement les codes de pratique des espaces dans la maison et à l'extérieur. La question des distances forme donc un sujet d'apprentissage et le réglage de ces distances constitue un élément important de l'éducation des enfants et en particulier, des petites filles.

Si de nombreux personnages évoquent leurs jeunes années comme un véritable âge d'or en raison de la liberté dont ils bénéficient, celle-ci concerne surtout les enfants issus des milieux favorisés. En effet, les enfants, filles et garçons, y sont choyés, passent beaucoup de temps à jouer, bénéficiant de la présence bienveillante de leur mère ou des autres membres de la famille. La relative permissivité qui leur est accordée suggère que filles et garçons seraient à ce moment à égalité, ou presque. Pourtant, un décalage s'instaure bien avant la puberté, laquelle constitue une étape révélant leur statut aux filles et par conséquent la réduction de leur liberté de mouvement. L'espace se clôt et les lieux se différencient.

Pourtant, il arrive que les jeunes filles et les jeunes femmes aspirent à élargir leurs horizons. Dans cette quête, face à quelles grand-mères, quelles mères et quelles tantes les jeunes filles et jeunes femmes se trouvent-elles ? Les aînées seront-elles des émancipatrices, des accompagnatrices ou des « gardiennes du temple » ?

I – L'âge d'or d'une enfance libre

Certains romans du corpus décrivent l'enfance de leur héroïne comme une période dorée. Nul doute que cette période d'insouciance passée auprès des parents est idéalisée quand il faut rompre avec cette bienveillance ambiante dans une maison étrangère. Les personnages dont il sera question dans les paragraphes qui suivent semblent nager dans le bonheur dans cette période de la vie précédant leur mariage. Les activités ludiques prédominent, et les espaces sont ouverts à ces jeux à la gaité des enfants qui s'ébattent, inconscients de ce que sera leur avenir pourtant déjà « arrangé » par la famille.

A/ S'ébattre en toute liberté...

Les jeunes héroïnes se déplacent sans contraintes à l'intérieur de la maison, se mélangeant aussi bien aux hommes qu'aux femmes. Cette liberté de mouvements vaut aussi à l'extérieur. Les petites filles circulent facilement, pour se rendre à l'école ou faire des emplettes. A travers leurs jeux et avec leurs ami.e.s, elles explorent les espaces alentours. Lieno (*ATM*), Rabia (*HPM*), Amrita (*EIW*), Sunaina (*MAN*) et Ayman (*HAA*) nous ouvrent les portes du monde tel qu'elles le perçoivent avec leurs yeux d'enfant.

Un espace sans limite ?

Sunaina (*MAN*) présente l'espace de la maison familial comme partagé entre hommes et femmes : l'avant est réservé au grand-père et aux visiteurs masculins, l'arrière est destiné aux femmes de la maison et aux visiteuses. La limite paraît infranchissable (chapitre 1) et Maï et sa belle-mère ne sortent jamais seules. Pourtant, les enfants semblent bien échapper à ces contraintes comme le rapporte Sunaina :

« Nous n'avions pas d'interdit de territoire en ces temps anciens, libres que nous étions d'aller et de venir dedans comme dehors (...) » (16).

Sunaina compare l'enfance à un ballon : « Notre enfance tout imbue de sa légèreté et de sa plénitude comme un ballon dans le ciel » (13). Cette image du ballon qui s'élève dans le ciel éloigne les enfants du monde « terre-à-terre » des adultes, les rendant hors d'atteinte et insouciant, légers. Le ciel est synonyme de liberté, c'est un espace sans limite. Cette légèreté contraste avec la description faite par Sunaina de sa mère. Celle-ci est décrite comme courbée en deux par le travail et enfermée dans la maison. C'est la gravité, aux deux sens du terme, qui s'oppose à la légèreté de l'univers enfantin, au flottement. La sensation de liberté du frère et de la sœur passe aussi par les éléments naturels :

« À la première pluie, on courait se faire tremper, on riait au déluge de coups qui nous pleuvait dessus, des gouttes grosses et dures comme des cailloux, on en avait les mains qui piquaient et on criait : 'Aou-aou', on faisait flotter des petits bateaux en papier dans les rigoles débordantes, et on se mettait sous les torrents qui coulaient des tuyaux sur le toit, haletants. On sautait dans l'eau à grand bruit, on riait, on riait comme des fontaines de rire » (58).

L'eau, sous toutes ses formes, est source de plaisir : eau et enfance sont fluides, elles possèdent une énergie puissante et débordante. De la même manière, Sunaina évoque ce que leur offre la « nature », une récolte sans travail, comme s'ils étaient des petits animaux :

« Dans les champs aussi nous trouvions toujours quelque chose à glaner, petits pois à grignoter, feuilles de pois chiches à mâchouiller, épis de blé vert à picorer » (14).

Cette insouciance et légèreté de l'enfance n'échappent pas aux adultes qui l'ont perdue. Observant de sa maison les enfants qui jouent dans la rue, Zohra (*HPM*) envie leur légèreté qui contraste avec le poids qu'elle doit supporter :

« Elle aussi voulait redevenir une enfant. Elle n'aurait pas, alors, à supporter autant de fardeaux en son cœur » (157)¹⁴⁷.

Cette insouciance et ce plaisir corporel « simple », on les retrouve chez sa fille, Rabia (chapitre 1), lorsqu'elle refuse de rentrer de l'école à la maison avec le chauffeur envoyé par sa famille pour profiter des jeux sous la pluie :

« Elle rentrerait à la maison un peu plus tard, en faisant le chemin à pied. Elle rentrerait avec les autres, se mouillant sous la pluie, s'éclaboussant et pagayant dans les flaques nouvellement formées. Cette simple pensée la rendait heureuse » (2).

Le personnage fait revivre au lecteur les sensations oubliées par les adultes. Là où ils s'abritent et maugréent contre les précipitations pluie qui mouillent, les enfants jouent avec la pluie. Sans doute est-ce une manière d'échapper à la protection et aux interdits maternels. C'est une sensation de joie et de bonheur qui est communiquée au lecteur qui peut, à l'occasion, se remémorer ce qu'il a pu éprouver autrefois.

D'ailleurs, les sorties de Rabia sont souvent relatées en faisant allusion au temps. La petite fille pratique et perçoit différemment l'espace de la rue selon qu'elle y joue sous la pluie ou en plein soleil. Ces expériences sensorielles de l'espace constituent une source de joie pour la jeune fille. Les sorties lui procurent du plaisir : jouer, se promener avec ses amies, acheter des sucreries, être loin des corvées et des contraintes. Ces sensations permettent de mesurer la privation qui leur sera imposée quand elles devront rester chez elles avant leur mariage.

C'est par leur corps que les personnages éprouvent, expérimentent et ressentent l'espace extérieur à la maison. Cela rappelle que le rapport à l'espace s'exprime d'abord par le corps. Pour la géographe Robyn Longhurst (1994), le corps est « la plus petite entité géographique »¹⁴⁸. Il est le lieu où s'expriment les valeurs des sociétés, des groupes ou des individus et est une manière d'être au Monde (Hoyez, 2014). Au-delà d'un simple « support » de symboles et de représentations, il est aussi acteur et performant (Thrift, 2004, 2009). Agissant dans et sur l'espace dans lequel il se trouve, le corps le crée également.

¹⁴⁷ « (...) she too wanted to be a child again. She wouldn't, then, have to bear all these burdens in her heart ».

¹⁴⁸ « The geography closest in », cité et traduit par Anne-Cécile Hoyez, 2014 : 57.

Les jeux ou la liberté d'inventer un ailleurs

Si l'eau offre un potentiel de plaisir et de liberté auquel les adultes ont cessé d'accéder, les jeux constituent des moments d'apprentissage du rapport aux autres et au monde. Ces jeux permettent d'explorer les espaces de la maison, des environs, mais sont aussi l'occasion de sortir du monde des adultes, réellement ou par l'imagination. Sunaina évoque ces espaces de liberté :

« Les vieilles maisons, les espaces ouverts sont en soi lieu de liberté où s'ébattre et batifoler. On pouvait être sur le toit à inventer des histoires en cachette, on pouvait être au puits à regarder les bœufs tourner en rond pour faire marcher la noria qui irriguait les champs » (13).

« [Soubodh et moi] passions nos journées dans les champs, dans les arbres, sous les arbres, sur le toit, à jouer, à grignoter, à bavarder, à nous promener » (59).

L'enfance est un moment de liberté de mouvements mais aussi un moment de liberté de pensées. Sunaina l'associe avec le bonheur, un bonheur qui « s'imposait » :

« Quantité de pensées contradictoires cohabitaient en nous et nous acceptions la situation avec bonheur comme si elle allait de soi ! Ce n'étaient pas des pensées inquiètes, chargées de questions et de tension, elles ne cherchaient à extraire l'une de l'autre aucune essence, aucune vérité » (27).

Ces pensées enfantines contrastent avec l'inquiétude constante des adultes et le personnage.

La pensée est simple, libre, dénuée de jugement mais pas forcément naïve.

De plus, si l'espace des enfants est moins contraint, leur imagination leur permet de s'évader du monde grave des adultes. C'est par le jeu et les histoires que Sunaina, Soubodh et Maï trouvent leur complicité et leur liberté :

« Aujourd'hui encore quand je me souviens de nos rires à tous les trois [Sunaina, Soubodh et leur mère], il me semble qu'on était trois camarades de jeu du même âge dans cette chambre » (25).

Leur mère Maï semble rajeunir en leur présence dans cette pièce à l'abri des autres membres de la famille :

« Les soirées, on les passait dans la même chambre, Maman, Soubodh et moi. Maman nous racontait des histoires et nous, on se chamaillait, on se bagarrait, on papotait. Personne d'autre n'avait accès à cette chambre, on pouvait donc y faire ce que bon nous semblait sans répartition préalable des rôles » (59-60).

Les jeux d'enfants bouleversent le quotidien, par la subversion des rôles habituels (Duek et Enriz, 2017). C'est ainsi que Maï, la mère, rejoint l'univers de ses enfants et la chambre, en

abritant leurs jeux, « leur appartient ». Elle est un espace affranchi des codes et les règles de la maison régie par la hiérarchie patriarcale. Le monde réel semble ne plus y avoir de prise même si cette chambre constitue un espace limité et délimité. Alors que c'est l'extérieur qui offre la liberté au frère et à la sœur, dans la maison, cette chambre représente l'espace partagé avec leur mère :

« Les seuls à exister véritablement c'étaient nous trois – Maman, Soubodh et moi. Dont la vraie vie était dehors, à l'extérieur de la maison. Qui vivaient dans la maison en attendant, c'est tout » (59).

Tout le roman est d'ailleurs fondé sur l'aspiration des enfants à faire sortir leur mère de la maison pour accéder à la liberté.

Pour Ayman (*Hussaini Alam House*), le monde merveilleux de l'enfance, c'est la maison familiale Hussaini Alam. C'est un vase clos idéal, propice à la transmission culturelle :

« Les soirées d'été étaient le moment du festival de théâtre annuel de la maison Hussaini Alam. À la tombée de la nuit, tous les membres de notre foyer, y compris les domestiques, se rassemblaient lentement dans la cour et s'installaient à leur place habituelle. Amma préférait s'asseoir sur les marches du hall de réception ; un peu à sa gauche, s'asseyait Khalajaan, sur le bord du divan sous le goyavier, caractéristiquement calme et gracieuse, son sari froncé autour de ses jambes minces, elle ne s'étendait jamais sur les traversins. Les autres s'éparpillaient autour d'elles en un cercle lâche. C'était une sorte de réunion sociale. Tout invité de passage était le bienvenu. La hiérarchie stricte de la famille musulmane cédait la place à une camaraderie d'égal à égal, et c'était très amusant » (89)¹⁴⁹.

Ayman associe ces souvenirs d'enfance à une richesse culturelle évoquée comme un patrimoine « traditionnel », que la jeune femme oppose à une culture « moderne » vulgaire dont la transmission ne s'effectue plus par les personnes, mais au moyen de la télévision :

« Quatre mois entiers pour mettre en valeur nos talents. Du simple théâtre de rue, que Aapa et moi exécutions de manière peu sophistiquée, à l'incroyable répertoire de déguisements, de pantomimes, de mimiques et Dieu sait quoi encore de Amma, en passant par le Dastaangoi de Khalajaan aux chants de mariage deccanis et folkloriques chantés par Nayan Dadi, accompagnée au dholak dont elle jouait elle-même, trois ou quatre clochettes en laiton accrochées à son poignet pour sonner comme des bracelets de cheville dansant en rythme, nous avions tout un éventail de divertissements adaptés à tout public. (...) C'étaient de merveilleuses soirées où la

¹⁴⁹ « Summer evenings were our own Hussaini Alam House annual theatre festival time. As the evening deepened all the members of the house including the servants slowly gathered in the courtyard and placed themselves in their accustomed places. Amma preferred to sit on the steps of the dalaan and a little to her left sat Khalajaan on the edge of the divan under the guava tree, characteristically quiet and graceful, her saree gathered around her thin legs, never moving up to recline against the bolsters. The rest scattered around them in a loose circle. This was a sort of social gathering. Any guest who dropped in was welcome. The strict hierarchy of a Muslim family gave way to camaraderie of equals and was great fun ».

télévision vulgaire et grossière n'avait pas encore envahi notre vie et nos moments en famille. Il s'agissait des modes originels de transmission orale des mœurs culturelles et sociales d'une génération à la suivante » (89-90)¹⁵⁰.

Hussaini Alam apparaît ici comme un rempart qui épargne la jeune génération de la vulgarité qui s'est diffusée à l'extérieur. Les divertissements y sont synonymes de jeux et de créativité. Jamais Ayman ne fait allusion à l'enfermement ou à la contrainte quand elle évoque la maison de son enfance.

L'espace perçu par l'enfant

Dans les deux romans *The Hour Past Midnight* et *A Terrible Matriarchy*, les narratrices sont les petites filles. Ces voix enfantines, qui font preuve d'une grande liberté de ton sous couvert de naïveté et d'inexpérience, posent des questions cruciales. Le narrateur n'est pas vraiment identifié dans *The Hour Past Midnight* mais le roman est centré sur le quotidien de la jeune Rabia qui exprime ses sentiments au moment de son passage de l'enfance à la puberté. Le roman pointe les attentes et les regrets de la jeune héroïne à ce moment de sa vie. Le futur de Rabia se dessine au fur et à mesure, en même temps qu'elle doit abandonner certaines pratiques. Les perspectives qui lui sont offertes sont incarnées par les autres personnages féminins qui l'entourent : ces femmes, plus âgées, mais de générations diverses, cousines, tantes, se présentent comme autant de devenirs potentiels. La différence entre son comportement et celui de ces adultes souligne l'ampleur de la métamorphose que Rabia devra subir.

Pour Lieno (*ATM*), le rapport à l'enfance est tout autre car dans ce milieu très modeste, l'enfance est très brève. À cinq ans, la petite fille est envoyée chez sa grand-mère pour y apprendre à devenir une femme. Les jeux ne font pas partie de son quotidien. Pourtant, la manière dont Lieno se raconte témoigne de son regard enfantin, malgré tout. L'école, qu'elle a la chance de fréquenter, constitue aussi son espace de liberté car c'est un lieu où, en compagnie d'autres enfants de son âge, elle peut être une enfant aussi. Lieno narratrice est adulte mais elle emploie un langage et un ton adaptés aux périodes qu'elle relate, ce qui lui permet de retrouver son état d'esprit propre à l'époque évoquée. Sa manière de parler évolue

¹⁵⁰ « It was a whole four months in which to showcase our talents. From straightforward street theatre that Aapa and I did with very little sophistication to Amma's amazing repertoire of disguise, pantomime, mimicry and god knows what else, to Khalajaan's Dastaangoi, to Nayan Dadi's Deccani wedding and folk songs sung to the accompaniment of the dholak that she herself played, three or four brass bells tied to the wrist to sound like anklets dancing to the rhythm, we had a whole range of entertainment fit for any audience. (...) Those were wonderful evenings when the crass and the gross in the form of television had not taken over our lives and our family time. These were the original modes of oral transmission of cultural and social mores from one generation to the next ».

au fur et à mesure qu'elle avance dans son récit et qu'elle vieillit. De même, l'histoire de Rabia, si elle racontée par un narrateur extérieur, tente de voir le monde à travers les yeux d'une enfant de dix ans, l'âge de l'héroïne.

C'est ce procédé qui permet de questionner les absurdités, les injustices imposées aux femmes de la communauté de Rabia. De cette manière, le narrateur remet en question le système établi et les pratiques des adultes. Par leur liberté de ton, les petites filles expriment une véritable contestation de l'ordre établi et des interdits spatiaux.

B/ ... dans un espace contrôlé : quand l'espace des filles se rétrécit

Cette sensation de liberté éprouvée par les jeunes héroïnes n'éclipse cependant pas le fait que cette « liberté » s'exprime principalement dans un espace restreint et contrôlé : la maison, celle-ci pouvant déborder sur la rue et le quartier.

Une liberté de mouvement éphémère

La sensation de liberté des enfants coexiste avec la perception plus ou moins consciente de seuils, de limites spatiales. Dans les maisons, certaines pièces sont moins accessibles que d'autres, par exemple.

Dès le premier chapitre du roman, Sunaina (*MAN*) relate qu'elle évite les espaces occupés par son grand-père. Dans la plupart de nos fictions, les jeunes filles voient leurs espaces de mouvement se réduire quand elles atteignent la puberté. Et la réalité peut s'imposer de façon brutale, comme à la fin du roman *The Hour Past Midnight* où Rabia connaît la fin de sa liberté. Elle rentre chez elle le cœur serré car son ami Ahmad quitte leur communauté pour aller étudier à la « ville »¹⁵¹, ce qui marque un tournant dans sa vie et souligne le traitement différent entre filles et garçons. Et surtout, la maison familiale est divisée entre les familles des deux frères qui ne s'entendent plus. Les deux couples (les parents de Rabia ; son oncle et sa tante) ne veulent plus cohabiter et décident d'ériger un mur dans la demeure familiale :

¹⁵¹ La ville en question n'est pas citée mais l'on peut supposer qu'il s'agit de Madurai, déjà mentionnée dans le roman. Deuxième ville du Tamil Nadu pour sa population, elle est aussi une capitale culturelle du Tamil Nadu, surtout célèbre pour ses temples hindous dont celui dédié à Minakshi, chef-d'œuvre de l'architecture dravidiennne. Cette ville est suffisamment proche pour y faire les emplettes de mariage mais trop éloignée pour permettre à Ahmad de rentrer chez lui après les cours.

« Lorsqu'elle rentra à la maison, elle vit avec surprise et incompréhension que le mur était fini. D'un pas lourd, elle alla à sa chambre et se recroquevilla sur son lit » (478)¹⁵².

Ce mur, qui la rend malheureuse, semble symboliser les limites qui existent et auxquelles elle ne prêtait pas attention, du fait de son insouciance. « L'autre côté » devient dès lors un espace interdit, sinon à l'accès conditionné. De plus, depuis que sa meilleure amie, Madina, a eu ses règles (chapitre 58), Rabia n'est plus autorisée par sa mère à sortir. La construction du mur dans la maison familiale incarne les obstacles désormais dressés, contraignant la liberté de mouvements de la jeune fille. Il est comme une démarcation entre enfance et puberté qui accompagne les transformations corporelles de Rabia et qui la conduit vers le monde des adultes. La jeune fille devra acquérir de nouveaux « savoirs » pour franchir les limites, son enfance s'achève.

Les romans du corpus insistent beaucoup sur la liberté de mouvements des jeunes personnages féminins tout en soulignant le caractère éphémère. Un contraste s'établit entre une pratique libre d'espaces divers et les contraintes imposées aux personnages féminins adultes. Cependant, on note aussi que les enfants évoluent essentiellement dans des lieux familiers donc contrôlés par les adultes qui les entourent. Ainsi, Rabia (*HPM*) ou Liena (*ATM*) se rendent rarement dans des lieux inconnus. Rabia fréquente surtout son quartier où tous les voisins se connaissent et elle est de ce fait « sous surveillance », comme ses camarades. Tout le monde la connaît, elle connaît tout le monde.

D'ailleurs, quand Rabia se trouve dans un endroit inconnu, une certaine gêne peut s'installer et ses mouvements se figent. Alors qu'elle rend visite à sa cousine Wahida chez ses beaux-parents, juste après son mariage, la petite fille se retrouve dans une maison inconnue. Elle y est mal à l'aise, ne parle pas, n'ose pas bouger, ce qui est inhabituel chez elle¹⁵³. La nouvelle maison de Wahida lui est étrangère et sa seule référence, sa cousine, est elle-même mal à l'aise dans cette demeure.

La liberté de mouvement des filles est conditionnée par la familiarité de l'espace et le foyer est le seul vraiment connu. Toutefois, les personnages apportent des éclairages variés sur cet espace familial, en fonction des habitudes de vie des familles, des lieux, et de la personnalité

¹⁵² « When she went home, she saw with shock and incomprehension that the wall was complete. With weary steps she went to her room and lay down, curled up on her bed ».

¹⁵³ Alors que Rabia sort de la voiture en courant, sa tante la sermonne sévèrement : « 'Why must a girl child run about like this, instead of being quiet and modest?' (...) All [Rabia's] happiness had fled in a second » (306). Puis, alors qu'on lui demande d'apporter le thé au mari de Wahida : « 'Why are you acting so coy and shy as if you yourself are the bride? Don't stand there blinking (...)' » (311).

des enfants. Leur approche, sensible, laisse beaucoup de place aux questionnements, à l'imaginaire, même si dès le plus jeune âge, normes et interdits sont intériorisés.

Le papa à l'extérieur, la maman à l'intérieur

Si les jeux permettent l'exploration des espaces, certains posent des limites et contraignent les jeunes filles à des espaces restreints. Que dire alors lorsqu'une petite fille ne connaît pas les joies de l'enfance car elle est très tôt « employée » à la maison pour effectuer les tâches domestiques !

Pour Rabia (*HPM*), c'est Ahmad, son voisin et camarade de classe qui est son antagoniste. Jeune garçon sûr de lui, légèrement autoritaire, il cherche à impressionner Rabia par ses prouesses à bicyclette (48). Il est fier de son autorité et de l'influence qu'il semble avoir sur sa camarade. Quand Rabia et lui se retrouvent pour jouer « au papa et à la maman » avec une poupée (chapitre 21), ils choisissent ce jeu, comme par évidence. Le hall de la maison de Ahmad se transforme alors en cuisine où « [Rabia] arrangeait casseroles et poêles dans un coin du hall, le transformant en cuisine » (154-155). Rabia reproduit ce qu'elle connaît et elle prépare à manger pendant que son « mari » travaille dans une boutique (un autre coin du hall). Le jeu « mime » une journée dans la vie d'un couple marié. Les deux enfants imitent les adultes dans leur façon de parler : Ahmad parle fort (« in a loud voice »), en donnant des ordres, « sers la nourriture, et vite, assis-toi et mange avec moi », puis, sortant une poupée d'une armoire : « Voilà, c'est notre bébé. Donne-lui un peu de lait » (155)¹⁵⁴. Et Rabia lui répond de manière très polie (« very politely »). C'est Ahmad qui mène le jeu, les jouets sont aussi à lui. Lors de leurs autres interactions, Ahmad occupe toujours une position d'autorité envers Rabia et peut montrer sa supériorité avec mépris :

« Il connaissait tant de jeux : il pouvait faire du vélo, fabriquer des cerfs-volants. Elle se rappelait encore la petite voiture qu'il lui avait fabriquée avec la coquille du fruit de palmier, quand elle était petite. Mais récemment, il avait beaucoup changé. Il était tout le temps en train de se moquer, d'embêter ou d'humilier [Rabia et ses amies] » (58)¹⁵⁵.

Ce mépris envers les femmes se retrouve également chez de nombreux personnages masculins adultes : Karim, le père de Rabia, n'accorde aucune importance à ce que peut lui dire son

¹⁵⁴ « Serve the food quickly; sit down and eat with me » ; « Here, this is our baby. Give it some milk ».

¹⁵⁵ « He knew so many games: he could ride a bike, he could make kites. She still remembered the cart the cart he made for her out of palmyra fruit shells, when she was little. But recently he had changed a lot. He was always mocking or teasing or ridiculing [Rabia and her friends] ».

épouse¹⁵⁶, ils n'ont pratiquement aucun échange durant tout le roman. Le comportement d'Ahmad ne fait ainsi que reproduire ce qu'il voit chez les adultes de son entourage.

Le rôle des jeux dans l'apprentissage de la vie n'est plus à démontrer, de même que l'intégration par les enfants des normes de leur société dans leurs activités ludiques. L'inverse est aussi vrai : les adultes présentent certaines activités comme des jeux, ainsi les tâches domestiques aux petites filles.

Une enfance contrainte

Dans certains contextes et certaines familles, les petites filles ne connaissent pratiquement pas les activités liées à l'enfance. Ainsi, Lieno (*ATM*) grandit dans la maison de sa grand-mère et entretient avec cette vieille femme un rapport singulier. Lieno demeure très attachée à ses parents, d'autant qu'elle ressent un manque d'affection de la part de sa grand-mère. Celle-ci refuse les sentiments et les émotions que Lieno pourrait ressentir, considérant le plaisir inspiré par les jeux, la détente comme une perte de temps : « Elle déteste me voir m'amuser » (5)¹⁵⁷. Quant aux démonstrations d'affection, ils sont à ses yeux contraires à la morale. Pour la grand-mère, une jeune fille qui s'amuse et rit devient une fille de mauvaise vie :

« Nous [Lieno et Bano] ne devons pas rire trop souvent ou trop fort. Elle nous avait mises en garde contre les filles qui riaient beaucoup, elles finissaient par devenir brasseuses et passaient leur journée à brasser de l'alcool, et à s'esclaffer lorsque venaient les hommes. Ces femmes n'étaient jamais mariées et aucune personne respectable n'est jamais devenue leur amie » (113)¹⁵⁸.

Pour la vieille dame, le moindre excès chez une jeune fille est assimilé à son exclusion de la société « respectable ». Dans cette maison, ce sont les corvées domestiques qui remplacent les jeux. Et le rôle de ces tâches est de construire l'identité féminine : elles enseignent l'humilité, la modestie et la satisfaction du devoir accompli. C'est ce qui garantit la bonne réputation de la famille. La vertu plutôt que le rire.

Le personnage de la grand-mère témoigne d'un refus du changement de la société. S'attachant à élever sa petite-fille en fonction de principes surannés et absolus et visant la « perfection », elle l'éduque très durement en la réprimandant constamment. La grand-mère évoque la

¹⁵⁶ « He was very certain that men should not give an inch to women. He was very proud of that belief » (67-68). Son frère, Kader, partage les mêmes considérations regardant son épouse Rahima ; ainsi, il ne la consulte pas pour le choix du futur époux de leur fille Wahida : « It was not only unnecessary to ask [Rahima] for her consent, to do so might place far too much importance upon her and her judgement » (68).

¹⁵⁷ « She hates to see me enjoying myself ».

¹⁵⁸ « We [Lieno et sa cousine Bano] were not to laugh too often or too loudly. She warned us that girls who laughed frequently ended up becoming wine-brewers who had nothing to do all day but brew wine and laugh a lot when the men came. Those women never got husbands and no respectable person ever befriended them ».

manière dont elle a été éduquée, s'élevant au rang de modèle par ses propres souvenirs et expériences.

En abordant le cas de Bengalis ayant migré à l'étranger, Keya Ganguly (2001) a étudié le rôle des souvenirs dans la reconstitution du soi et de l'identité. Invoquer le passé permet en effet de guérir les plaies du présent causées par la distance avec le pays d'origine et les problèmes d'adaptation dans le nouveau pays de résidence ; elle implique également une sélection et une re-création de certains souvenirs pour satisfaire au besoin de réconfort. Ainsi, la grand-mère de Lieno conserve les souvenirs qui lui conviennent, elle qui peine à accepter les changements dans la société ; cela lui permet de s'ériger en modèle pour sa petite-fille et les autres femmes de la communauté.

La grand-mère considère que Lieno doit emprunter la même voie pour devenir une femme vertueuse. Et de son point de vue, l'école est un lieu dangereux :

« 'De mon temps,' commença Grand-mère, 'les filles n'allaient pas à l'école. Nous restions à la maison et apprenions les tâches ménagères. Et après nous allions dans les champs pour y apprendre à les cultiver. De cette façon, il n'y avait jamais de problèmes à craindre avec les jeunes filles. Elles étaient toujours occupées à quelques corvées, trop occupées pour s'attirer des ennuis. Ce n'est pas bien grave si les garçons ont des problèmes de temps en temps, mais pour les filles, c'est différent. Il serait impossible de se débarrasser [d'une fille] qui a eu des problèmes. Je n'approuve absolument pas que les filles reçoivent une éducation. Cela leur donne des idées fantaisistes sur elles-mêmes et elles en oublient leur place dans la famille » (22)¹⁵⁹.

L'école contribue en effet à ouvrir les perspectives des jeunes filles qui n'ont, dans le modèle donné par la grand-mère, aucune existence personnelle. C'est ainsi que Lieno « redevient » une enfant à l'école où elle retrouve ses camarades de classe et sa meilleure amie Vimenuo. Elle retrouve aussi son statut d'enfant chez ses parents où elle se rend parfois.

Les garçons peuvent, quant à eux, davantage profiter de leur enfance, comme en témoigne l'attitude très différente de la grand-mère avec ses petits-fils. Sa dureté et sa froideur disparaissent quand elle se trouve en compagnie des frères de Lieno. Elle leur dispense toute son affection, leur donne davantage à manger :

« Leto avait la bouche remplie de patates douces rôties et Grand-mère lui caressait les cheveux, lui disant quel gentil garçon il était » (16).

¹⁵⁹ « In our days,' Grandmother began, 'girls did not go to school. We stayed at home and learned the housework. Then we went to the fields and learned all the fieldwork well. That way one never has a problem with girl-children. They will always be busy at some work or other, too busy to get into trouble. It is okay if boys have a spot of trouble now and then, but with girls, it is different. You would never be able to get rid of her once she has gotten into trouble. I really do not approve of girls getting educated. It only makes them get fancy notions about themselves and they forget their place in their family ».

« Avec dégoût, je me rappelle qu'elle se comportait avec [Leto] comme une jeune fille, tentant d'attirer son attention et le soudoyant avec de la bonne nourriture » (17)¹⁶⁰.

Cette attitude très différente envers petits garçons et petites filles est fréquente mais il faut rappeler que le grand-oncle de Lieno, frère cadet de la grand-mère, est le propriétaire légal de la maison de la grand-mère. S'il meurt ou s'il décide de l'en chasser, elle doit pouvoir compter sur les autres membres masculins de la famille. Mais l'attitude de sa grand-mère fait souffrir Lieno qui exprime son désir d'être un garçon :

« Oh ! Dans ces moments-là, comme j'aurais voulu alors être un garçon, pour que Grand-mère m'aime, me prenne sur ses genoux et me donne toute la viande que je voulais » (15)¹⁶¹.

Être un garçon, cela signifie susciter l'intérêt et affection et nourriture se confondent pour pointer les privilèges dont bénéficient les petits garçons. D'autant que ces privilèges préfigurent ceux des hommes adultes, toujours au détriment des filles et des femmes.

C/ Des limites posées en fonction du genre

La grand-mère de Lieno (*ATM*) refuse d'appeler la petite fille par son prénom qu'elle a pourtant choisi et la désigne comme « la fille » (« the girl ») donc par son sexe, tout au long du roman. Lieno en souffre et s'en confie à sa mère, elle y voit un manque d'amour de la part de sa grand-mère. Sa mère tente de la rassurer tout en soulignant le fait qu'elle est une fille :

« Ne dis pas de choses pareilles, Dielieno, elle pense certainement que tu es spéciale car tu es la seule fille » (4)¹⁶².

Dès les premiers mots du roman, Lieno évoque cette absence d'amour de la part de son aïeule : « My grandmother didn't like me » (1). Sa « condition de fille » expliquerait le comportement de sa grand-mère. Celle-ci ne l'a-t-elle pas recueillie pour soulager les parents de ce « poids » ? Si l'enfance est présentée dans certains romans comme une période dorée

¹⁶⁰ « (...) Leto had his mouth stuffed with roasted sweet potato and Grandmother was stroking his hair and telling him what a nice boy he was » (16), « with some revulsion I recollected that she was carrying on like a young girl with [Leto], vying for his attention and bribing him with good food » (17). Leto est le plus grand des quatre frères de Lieno qui est la dernière de la fratrie.

¹⁶¹ « Oh at those times, how I wished I were a boy for then, Grandmother would love me and take me on her lap and give me all the meat I wanted to eat ».

¹⁶² « Don't say things like that, Dielieno, she probably thinks you are special as you are the only girl ». Dielieno est le prénom complet du personnage principal, donné par la grand-mère (qui, pourtant, ne le prononce jamais). C'est toutefois le diminutif « Lieno » qui est employé dans le roman.

faite de liberté, d'autres versions sont proposées au lecteur, qui soulignent la différence de traitement subie par les filles, dès leur plus jeune âge.

L'antagoniste masculin

Ambai, dans la nouvelle « Once again » (*BM-OA*), propose un texte dont la forme, singulière, évoque un poème en prose. Il met en parallèle les vies de deux individus, Lokidas et Sabari, depuis leur naissance jusqu'à l'âge adulte.

Voici Lokidas :

« Tu es celui qui gagne de l'argent
Tu sors pour aller travailler
Tu es celui qui a beaucoup de droits
Tu es celui qui vote
Tu es celui qui ne doit pas pleurer
Tu es fort
Tu prends des décisions
Tu peux changer le monde
Tu as l'esprit ferme
Tu jouis des femmes
Tu es énergique au lit
Tu veux impressionner ton patron
Tu es un homme » (56)¹⁶³.

Voici Sabari :

« Tu prends soin de la maison
Tu connais l'utilité des produits de beauté
Tu es modeste
Tu écoutes les décisions
Tu es une déesse
Tu es toujours prête à aider
Tu travailles en dehors de la maison seulement en cas de grande nécessité
Tu as besoin d'être protégée
Tu es une femme » (59)¹⁶⁴.

Par ce procédé narratif, le texte assène ce qui est attendu de garçons et filles, ligne après ligne, à travers une suite d'affirmations au ton impérieux. Les personnages de Lokidas et Sabari ne sont caractérisés par aucun trait de personnalité distinctif, comme s'ils figuraient le jeune

¹⁶³ « You are the one who earns money / You go out to work / You are the one who has many rights / You are the one who casts the vote / You are one who mustn't cry / You are strong / You make decisions / You can change the world / You have firmness of mind / You enjoy women / You are forceful in bed / You want to impress your boss / You are a man ».

¹⁶⁴ « You look after the house / You know that beauty products are for your use / You are modest / You listen to decisions / You are a goddess / You are always helpful / You work outside the house only when in dire need / You need protection / You are a woman ».

homme et la jeune fille génériques. Le narrateur n'est pas identifié non plus. Garçons et filles semblent ainsi définis par leurs attributs et leurs tâches, conformément aux attentes de la société. Ils apparaissent *de facto* comme l'inverse l'un de l'autre : garçon Vs fille.

Par ces préceptes déterminants, Ambai exprime la manière dont on inculque très tôt aux enfants ce qu'ils doivent être et ce qu'ils seront.

Filles et garçons se distinguent nettement par leur rapport au monde. Lokidas est actif et a le pouvoir de « changer le monde » : « Tu sors pour aller au travail / (...) Tu es celui qui vote / (...) Tu peux changer le monde / Tu as l'esprit ferme ». Le jeune garçon, dès sa naissance, doit avoir conscience du monde qui l'entoure, plus vaste que sa seule famille. Il a un rôle à y jouer, il est un acteur du changement.

À l'inverse, Sabari doit être discrète, elle « écoute », « aide » : « Tu prends soin de la maison / (...) Tu es modeste / Tu écoutes les décisions / Tu es toujours prête à aider / (...) Tu as besoin d'être protégée ». Son monde est plus restreint¹⁶⁵ et elle n'existe que par rapport aux autres, ceux qui agissent et décident. Elle n'est pas tant dans l'action que dans l'être (être modeste, être utile).

Une différenciation dès l'enfance

Même dans les romans où les personnages se remémorent leur enfance avec nostalgie, la différence entre filles et garçons est sensible. Sunaina (*MAN*), dès son plus jeune âge, est sollicitée par sa famille pour s'occuper de son petit frère :

« Soubodh dormait entre Maman et moi, et la nuit c'est moi qui me levais pour le couvrir. S'il avait besoin d'aller aux toilettes, c'est moi qu'il réveillait. S'il avait la fièvre, moi qui étendais le bras dans la nuit pour vérifier de la main sa température » (59).

Leur grand-mère montre également plus de tendresse à l'égard de Soubodh :

« Maman disait que Soubodh, c'est Grand-mère qui l'avait élevé, qu'elle-même n'était que sa mère nourricière » (57).

Pourtant, Sunaina n'émet aucun reproche vis-à-vis de son frère. Elle insiste sur leurs bonnes relations et ne ressent pas ces différences liées au genre :

¹⁶⁵ Dans les injonctions faites à Sabari, il lui est dit « you are a goddess ». De quelle déesse s'agit-il ? La cosmogonie hindoue compte plusieurs divinités féminines. Certaines donnent une image de puissance (Durga, Kali) tandis que d'autres évoquent des modèles d'épouses vertueuses (Sita). Le narrateur ne précise pas ici à quelle déesse il est fait référence, ce qui implique que la force autant que la vertu peuvent être invoquées dans ce passage. Nous abordons le sujet de la force féminine associée à la divinité au chapitre 8.

« Nous avons nos jeux à nous, tous les deux. De notre temps, les jouets n'avaient pas encore inondé le marché. Longtemps donc, les jouets qui arrivaient ne connurent pas de destinataire particulier, tel jouet pour Soubodh, tel jouet pour moi. Les voitures et les armes pour lui, et les poupées et la dînette pour moi, nous ignorions cette division du travail. Il y avait certes les jouets de fille et les jouets de garçon, mais la manie de la différenciation sexuelle ne leur avait pas imposé son hégémonie. Ou était-ce que notre relation l'aurait gommé ? (...) Masculin, féminin, la nuance si elle existait ne se voyait guère. On jouait tous les deux ensembles, à aménager notre maison (...). Nous grandissions ensembles, dans une seule et même enfance » (60-61).

Après avoir materné son jeune frère, c'est lui qui est chargé de la protéger ; les rôles s'inversent :

« Soubodh avait deux ans de moins que moi. (...) Au début, on me disait : 'Veille sur ton petit frère', par la suite on se mit à lui dire : 'Veille sur ta sœur' » (56).

Et la place de Soubodh semble changer, la famille a davantage d'égard pour sa situation future. En effet, il part une première fois en pension « dans la grande ville, pour qu'il apprenne les bonnes manières anglaises » (61) puis poursuit ses études en Angleterre :

« Soubodh débarqua en Angleterre, un fil était à présent tendu entre la maison et Londres. Le désir d'évasion se mit à danser sur ce fil avec encore plus d'impatience. Que de disputes résultèrent de ce départ ! Et les disputes, elles n'étaient pas seulement verbales et ouvertes. A peine étais-je en première ou en seconde que Soubodh et moi, nous nous sommes mis en tête d'obtenir mon inscription à moi aussi dans une bonne école, dans une grande ville. Grand-père et Grand-mère firent tomber leur arrêt d'une seule voix : non. Père fut pris de court et Maman demanda : 'Est-ce bien nécessaire ? De quoi tu manques ici ?' 'Alors pourquoi vous avez envoyé Soubodh à l'étranger ?' Le fait qu'elle ne me soutienne pas me coupait les jambes » (95).

Tout au long du récit, Sunaina insiste sur le fait que Maï est un soutien pour elle, dans son orientation scolaire ou dans ses relations avec des garçons. Cet épisode montre aussi que Maï tient à ses enfants et préférerait les avoir auprès d'elle, comme toute mère. Ce qu'elle n'a pu exprimer au départ de Soubodh pour Londres, Maï l'exprime peut-être plus facilement pour sa fille : elle regrette que ses enfants quittent le nid. Par la suite, Sunaina effectuera un séjour en Angleterre, sans jamais, toutefois, montrer le désir de s'y installer. Il n'y a donc pas de « trahison » de Maï dans l'épisode relaté ci-dessus. Celui-ci témoigne aussi de la complicité qui unit le frère et la sœur, bien que tous deux doivent se plier aux règles des anciens. L'incompréhension de Sunaina est d'autant plus grande qu'elle vit cette relation fraternelle dans une totale égalité : « nous grandissions ensemble, dans une seule et même enfance ». Sunaina ne semblait pas percevoir de différences de traitements entre elle et son frère pendant leur enfance. Elle joue son rôle d'aînée et fait ce qu'on attend d'elle pour son petit frère. Elle

n'a sans doute pas réalisé que l'exigence de la famille est en lien avec le fait qu'elle soit une fille. La distinction fille/garçon vient des autres et l'écart se creuse quand les deux enfants grandissent. Sunaina voit alors sa liberté de mouvement contrainte par son père et ses grands-parents tandis que son frère prend son envol. Sunaina le réalise plus tard :

« [Grand-père] n'aimait pas qu[e les femmes] se montrent dans la partie de la maison visible de la rue. Je me souviens qu'il y avait des buissons pleins de baies au bord de l'allée gravillonnée qui menait de la grille à la maison. Nous cueillions à la moindre occasion les petits fruits violets. Nous cueillions à la moindre occasion les petits fruits violets, nous les cueillions même verts et acides. Dès qu'on entendait la grille s'ouvrir, avant même de s'enquérir sur l'arrivant, Grand-père me lançait : 'Sounaina, rentre, demande à ce qu'on nous envoie des rafraîchissements.' C'est à des occasions de ce genre que je découvris la femme en moi » (49-50).

Cet épisode ainsi relaté met en scène deux enfants qui partagent les mêmes jeux, les mêmes plaisirs mais le regard des adultes leur révèle leur différence. La liberté de son frère l'étonne d'autant plus qu'elle est l'aînée :

« Soubodh était plus jeune que moi, mais il avait vu le vaste monde, il allait et venait seul, il rencontrait des gens de tous milieux, il conduisait le scooter de Grand-père. Grand-père et Grand-mère prenaient ses opinions au sérieux comme un adulte. C'est lui seul qui avait le pouvoir de me faire quitter la maison » (138).

Le garçon est « pris au sérieux comme un adulte », ce qui relègue Sunaina dans un rôle d'éternelle mineure. Et Sunaina, qui pourtant aura la chance d'accéder à l'université, restera dépendante d'un homme, ici son frère, pour s'en sortir.

Cette différence de traitement entre garçon et fille est omniprésente chez les écrivaines. Et ce sont les personnages masculins secondaires, antagonistes des personnages féminins, qui mettent en exergue les inégalités de genre.

Si les romancières s'attachent à décrire la liberté de mouvements des enfants, en particulier des filles, c'est souvent pour mieux en montrer la disparition avec la puberté. Mais cette sensation de liberté n'exclut pas, chez les enfants, la perception plus ou moins consciente de limites et d'interdits spatiaux reproduits notamment dans les jeux entre ami-e-s. Ces jeux reprennent les différences de traitement entre filles et garçons. Par ailleurs, cette liberté relative est placée sous la surveillance des figures maternelles qui veillent à ce que les mouvements de leurs filles ne débordent pas des limites autorisées.

II – L’espace négocié

C’est surtout par les émotions que les personnages des romans expriment leur rapport à l’espace. Les héroïnes évoquent les différents lieux en se remémorant les sentiments et sensations ressentis. Le corps est ici un médium essentiel, en particulier le corps genré. L’occupation et la pratique de l’espace se font largement en fonction de la position occupée dans la famille et la société, cette position étant largement fondée sur le genre des personnages. Mais ces spatialités sont subtilement négociées en fonction des circonstances.

A/ Des restrictions intériorisées

L’ouverture et la fermeture de l’espace sont l’expression de rapports familiaux qui enregistrent deux modalités : le degré d’autorité et l’affection plus ou moins affichée.

L’autorité instituée de la distance

La position d’autorité du grand-père (MAN) conduit Sunaina et son frère à éviter certains endroits de la maison. Alors que Sunaina précise dans son récit qu’ils n’avaient aucun « interdit de territoire » (16), Sunaina et Soubodh évitaient les espaces privatifs de leur grand-père : « (...) rien ne nous attirait vers le salon de Grand-père » (ibid.). Sa « voix de stentor », ses bras qui serrent « comme un boa constrictor » (ibid.) impressionnent les enfants. L’autorité de ce grand-père est associée à de la crainte. Et il ne l’inspire pas qu’aux enfants... Si Sunaina et Soubodh connaissent chaque recoin de la grande propriété familiale, y compris les vergers et les champs, ils perçoivent de manière lointaine les lieux occupés par leur grand-père. Mais celui-ci occupe l’espace par ses éclats de voix qui résonnent dans toute la maison :

« On avait de toute façon peu affaire à lui, tant il était jusqu’aux derniers temps lui-même pris par ses réunions privées : il passait sa journée dans son bureau qui donnait sur l’extérieur, c’est là qu’on lui portait ses repas, c’est là qu’il dormait, là qu’il recevait ses hôtes tous les jours. Sa voix aux résonnances puissantes n’en portait pas moins dans toute la maison – on entendait son rire tonitruant, les histoires qu’il racontait, on l’entendait héler les domestiques, on l’entendait chanter de concert avec Faiyaz Khan et Abdul Karim Khan :

J’ai frappé Krishna avec des bouquets de fleurs

Ô ma mie, ma très chère

Et nous, entendant ça, nous sursautions, du plus loin que nous étions, sur le toit ou au jardin, nous riions, nous nous précipitions voir ce qui se passait à l’intérieur » (14).

La présence du grand-père est d'autant plus écrasante et impressionnante qu'aucune autre figure masculine ne lui fait concurrence. Le père des enfants est effacé face à l'autorité incontestable et incontestée du patriarche :

« La vérité, c'est que Père n'interférait pas dans les affaires domestiques. Et il était fort peu présent à la maison, même quand il était là. On le voyait apparaître s'il devait parler à Grand-mère sinon on ne savait pas s'il était là ou non. Qu'il soit dehors ou dedans, nous n'en avons aucune idée, car il n'était pas du genre de Grand-père, à faire savoir à tous où il était » (100).

Cette distance instituée vis-à-vis des hommes adultes marque l'éducation des enfants et en vieillissant, les petites filles apprendront à garder des distances vis-à-vis des espaces « réservés » aux hommes. La démarcation est intériorisée. Sans doute la crainte inspirée par les figures paternelles contribue-t-elle à instaurer ces écarts entre hommes et femmes. On retrouve cette même idée chez Sunaina avec la figure de l'aïeul ou chez Rabia (*HPM*) avec son père : l'autorité des hommes inspire de la crainte aux enfants et aux femmes.

Amrita (*EIW*) en vient à se demander pourquoi les pères existent car le sien, Govind, est pratiquement absent de sa vie d'enfant « Je ne comprenais toujours pas pourquoi les pères existaient » (17)¹⁶⁶. Mais la rareté valorise et le père occupe une place singulière à la maison. Dès qu'il est là, elle le considère comme une personne hors du commun :

« J'étais en alerte au moindre de ses mouvements. J'attendais de lui qu'il accomplisse quelque chose de spécial, quelque chose qui expliquerait la réaction des gens envers lui ; mais je n'ai jamais été capable d'identifier quoique ce soit d'inhabituel. Il reconnaissait la présence de tous dans la pièce avec une attention égale, mais restait toujours particulièrement concentré sur sa propre tâche. Et il me semblait que tout le monde autour de lui se déplaçait en ayant conscience de la possibilité qu'il pourrait vouloir occuper l'espace qu'ils remplissaient. J'ai sans doute été trop sensible à sa présence. Peut-être exagérais-je son effet sur les gens parce que son absence avait été un facteur dominant jusque-là dans ma vie. J'avais besoin de comprendre pourquoi cette personne était considérée comme si importante dans ma vie que les gens utilisaient son absence pour définir mon existence et mépriser celle de ma mère » (17-18).¹⁶⁷

Amrita observe son père, en extériorité, car elle ne le connaît pas, elle n'a pas d'interaction avec lui, mais elle comprend que sa vie est définie par les autres en fonction de cet homme.

¹⁶⁶ « I still didn't know why fathers existed ».

¹⁶⁷ « I was alert to his every move. I waited for him to do something special, something that would explain people's reaction to him, but I was never able to identify anything that was unusual. He acknowledged the presence of all in the room with equal attention, but always remained peculiarly intent on his own task. And it seemed to me that everyone moved around him, always mindful of the possibility that he might wish to occupy the space that they filled. I may have been over-sensitive to his presence. Perhaps I exaggerated his effect on people because his absence had been such a dominant factor in my life up until then. I needed to know why this person was thought to be so significant in my life that people had used his absence to define my existence, and to hold my mother's life up to scorn ».

Ce n'est pas l'autorité directe de Govind qui importe ici mais le fait que les autres puissent conditionner sa propre existence et celle de sa mère à sa présence.

Quant au grand-père de Sunaina (*MAN*), son autorité s'impose de façon plus directe, physiquement et corporellement. Il a une voix de stentor et protège son « territoire ». Sa présence se fait sentir partout et il choisit avec soin et parcimonie les individus qui peuvent l'approcher, lui rendre visite dans son salon. Quand il accorde ce privilège, il crée alors un lien exclusif avec ces quelques personnes. Il contrôle donc l'accès à l'espace et ceux qui sont autorisés à s'y mouvoir.

Les romancières présentent des hommes qui contrôlent l'espace domestique en pointant des lieux qu'ils s'approprient ou qu'ils dominent tout particulièrement. Cette maîtrise de l'espace rappelle la formule de la géographe McDowell :

« Les lieux se font à travers les relations de pouvoir qui construisent les règles définissant qui appartient à un lieu et qui en est exclu » (1999, 2018 : 4)¹⁶⁸.

L'apprentissage de l'accès aux lieux (autorisés ou interdits) est aussi celui du réglage des distances vis-à-vis des différents membres de la maisonnée.

Cette figure d'autorité familiale peut toutefois être féminine, comme le suggère le titre du roman de Easterine Kire : *A Terrible Matriarchy*. Ici, c'est la grand-mère de Lieno qui possède le pouvoir, qui est consultée par chaque membre de la famille étendue :

« 'Mère', Père ouvrit la bouche pour la première fois, 'Ne pense pas que nous ne respectons pas ton opinion à ce sujet. Nous avons pris cette décision pour Lieno car c'est une petite fille intelligente, et maintenant que nous n'avons plus le champ, elle aura le temps de se consacrer à ses études. Bien entendu, elle continuera de vivre avec toi et de t'aider dans la maison. Et bien sûr, nous souhaitons entendre ton point de vue là-dessus' » (22)¹⁶⁹.

Ainsi, les parents présentent le projet de scolarisation de Lieno de façon très diplomatique à la grand-mère. Par sa présentation, le père de la fillette lui signifie qu'il reconnaît son autorité. La vieille femme joue aussi un rôle décisif dans le choix des épouses de ses petits-fils :

« Grand-mère était très heureuse du mariage de Vini. J'appris de Bano que c'était en fait Grand-mère qui avait suggéré qu'il épouse cette fille en particulier. Elle fit elle-

¹⁶⁸ « Places are made through power relations which construct the rules which define who belongs to a place and who may be excluded (...) ».

¹⁶⁹ « 'Mother', Father spoke for the first time, 'You mustn't think we don't respect your views on this subject. We took this decision for Lieno because she is a bright girl and now that we no longer have the field, she will have the time to devote to her studies. Of course, she will continue living with you and helping you in your house. And of course, we want to hear what your decision is on this' ». Lieno, de toutes façons, n'aide plus ses parents aux champs depuis qu'elle habite chez sa grand-mère.

même la proposition à la famille. De cette manière, elle était sûre qu'ils ne pourraient pas refuser » (206)¹⁷⁰.

Consciente de son autorité et de la crainte qu'elle inspire, la grand-mère entend bien conserver le pouvoir auprès de ses enfants et petits-enfants. Son autorité est reconnue par toute sa famille et ses enfants et petits-enfants la consultent avant de prendre des décisions.

Dans les fictions, les jeunes personnages féminins subissent une double domination : celle des hommes et celle des femmes plus âgées qu'elles. Celles-ci sont considérées comme garantes des « bonnes pratiques » et de la réputation familiale. D'une certaine manière, elles sont un vecteur d'ordre social et culturel au quotidien et leur autorité s'impose le plus souvent à travers des rapports affectifs. C'est avec leurs mères, grand-mères et tantes que les petites filles et adolescentes passent le plus clair de leur temps, entretenant avec elles des relations de grande proximité, et parfois de complicité. Mais l'obéissance des plus jeunes est également exigée. Zohra et Rahima (*HPM*), la grand-mère de Lieno (*ATM*), la grand-mère et les tantes d'Ayman (*HAA*) posent des limites, donnent des ordres, exercent une autorité en lien avec l'apprentissage de la vie domestique. Et par l'apprentissage des tâches domestiques aux filles, valeurs et traditions familiales sont inculquées aux jeunes générations en même temps que les inégalités de genre. L'autorité masculine est de l'ordre de l'abstrait, du principe et presque du sacré. Ayman (*HAA*) l'exprime d'ailleurs, disant de son grand-père maternel qu'il était comme la « divinité silencieuse d'un temple » (75).

L'affection rapproche

Ainsi que l'affirmait J. Gallais (1982), mais aussi E. Dardel (1952,1990), le familier ou ce qui est aimé est perçu comme plus proche tandis que ce qui est inconnu ou redouté est perçu comme plus éloigné. Dans les romans, les lieux sont qualifiés en fonction des sentiments qu'ils inspirent ou que leur détenteur inspire. Les espaces appropriés par le grand-père de Soubodh et Sunaina (*MAN*) sont répulsifs tandis que les lieux permettant d'échapper à son influence sont attractifs et offrent des opportunités d'évasion : pour échapper au grand-père autoritaire, frère et sœur se rendent dans les champs ou bien sur la terrasse. Inversement, ils séjournent beaucoup dans la chambre de leur mère, y recherchant l'affection qu'ils peuvent

¹⁷⁰ « Grandmother was happy about Vini's marriage. I learned from Bano that it was actually Grandmother who suggested that he marry that particular girl. She would herself make an offer of marriage to the family. That way they would be sure the family would not be able to refuse ». Vini est le deuxième dans la fratrie de cinq dont fait partie Lieno ; sans travail, il est tombé dans l'alcool et sa famille espère qu'il retrouve le droit chemin en se mariant. Bano, cousine de Lieno, vit avec la grand-mère depuis sa naissance et ne s'est jamais mariée sur décision de la vieille dame.

partager librement dans l'intimité de cette pièce. Elle est un refuge où les enfants sont hors d'atteinte et échappent aux contraintes du quotidien. On y partage aussi les secrets. Soubodh et Sunaina suivent leur mère partout, lui manifestant leur amour filial.

Rabia (*HPM*) est, elle aussi, profondément attachée à sa mère et cherche constamment son approbation. Elle éprouve beaucoup d'admiration pour sa mère, ce qui la conduit à l'imiter. Elle est également très proche de sa tante, Rahima. Comme Rabia, les fillettes et jeunes filles craignent de ne pas se comporter comme il faut, d'être maladroites dans les tâches domestiques. La peur de ces manquements qui risqueraient de leur retirer l'affection des femmes de l'entourage incite les plus jeunes à adopter des attitudes normées, à accepter leur soumission aux femmes de la famille plus expérimentées. L'obéissance s'inscrit donc le plus souvent dans des liens d'affection et d'estime mutuelles.

Les personnages masculins sont des figures d'autorité plus sèches, aux manifestations d'affection beaucoup plus rares et dans certaines situations, les hommes peuvent ressentir cette difficulté de communiquer avec leurs enfants :

« Bien qu'il voulût montrer à Wahida tout l'amour qu'il avait pour elle, il ne pouvait s'adresser à elle qu'avec une certaine distance. Son propre père adorait Sabia Akka [sœur de Kader] et pourtant, la maintenait toujours à distance. Kader ne savait pas si son père pensait qu'il fallait se montrer réticent à montrer son amour pour sa fille, ou s'il était mal de la toucher une fois devenue adulte. Kader était pareil, cependant. Beaucoup de ses manières perpétuaient celles de son père. De temps à autre, quand il regardait Wahida, il voyait sa propre mère. Sa sérénité et sa beauté – exactement comme sa mère – le remplissaient de fierté. Mais il n'exprimait jamais son amour [à Wahida] ouvertement. Rahima lui demandait parfois, 'Eh bien, que vas-tu faire de tout cet amour que tu gardes caché ? » (281).¹⁷¹

Le père de Wahida (*HPM*) n'a jamais pu exprimer ses sentiments à sa fille, tout comme son propre père vis-à-vis de la sœur de Kader, alors qu'il éprouve une grande fierté face à cette jeune femme qui va s'éloigner de lui désormais en se mariant. Il la compare à sa propre mère, ce qui est très élogieux.

Le tabou des contacts concerne aussi les relations entre père et fille : ni Wahida ni Rabia ne sont proches de leur père. C'est précisément parce que Wahida est une fille que le rapprochement entre les deux semble compliqué, voire impossible. La sexuation des espaces

¹⁷¹ « Although he wanted to show Wahida all the love he had for her, he could only speak to her from a distance. His own father doted on Sabia Akka, yet he always kept her at arm's length. Kader didn't know whether his father thought one should always be reticent in showing one's love towards one's daughter; or that it was wrong to touch them once they were grown up. Kader was the same, though. Many of his ways were a continuation of his father's. Sometimes, when he looked at Wahida, he was reminded of his mother. Her serenity and beauty – the very likeness of his mother – filled him with pride. But he never, ever, expressed his love for her openly. Rahima sometimes asked him, 'So, what are you going to do with all this love that you keep hidden away?' ».

se manifeste dans la distance des corps. Si l'affection d'un père pour sa fille est bien réelle, le respect et la pudeur font que père et fille se rencontrent peu dans la maison. Les jeunes héroïnes, hormis pour servir leur père au moment des repas, rendre de menus services dans les pièces communes, voient peu leur géniteur. Lorsqu'il s'absente, ces jeunes filles réinvestissent les lieux tout en restant en alerte.

Au-delà des règles et des normes conventionnelles bien connues, la pratique des espaces comporte une part de négociation. Deux émotions semblent régler les distances dans ces romans : la peur inspirée par l'autorité et l'affection. Les distances s'en trouvent réglées et la pratique des espaces négociée. Les filles et femmes observent la distance ou se rapprochent, elles fréquentent un espace plutôt qu'un autre. Ainsi, les lieux uniquement occupés par les hommes (la chambre à coucher), ou occupés par des hommes à un moment donné de la journée sont évités par les jeunes personnages féminins. Quant à l'autorité de la mère ou de la figure maternelle, parce qu'elle est une initiatrice pour les filles, elle vit dans une grande proximité avec elles. Par conséquent, l'éloignement forcé au moment du mariage sera d'autant plus ressenti comme un drame par les jeunes filles.

B/ La puberté « érige » des murs

Avant le mariage, la puberté des filles clôt l'épisode du rétrécissement de leur espace vécu. Les romancières du corpus s'attachent à cet épisode qui marque, dans la vie des héroïnes, une rupture complète avec le monde de l'enfance.

Changements corporels et rapport à l'espace

Les allées et venues des jeunes personnages féminins entre les pièces de la maison et avec l'extérieur pourraient évoquer un espace clos et pourtant, ils témoignent de la relative perméabilité de cette maison. En effet, qu'il s'agisse d'effectuer des tâches en lien avec la maison, de se rendre chez une voisine, à l'épicerie, de jouer avec des amies ou d'aller à l'école, l'extérieur fait partie de la vie des petites filles. Les relations qu'elles y créent sont d'un autre ordre que celles entretenues au sein de la maison. Les fictions décrivent ces sorties et l'univers qui les entourent. Mais ce rapport avec l'extérieur est amené à cesser ou à être restreint lorsque ces jeunes filles entrent dans la puberté. Ainsi, Wahida (*HPM*) n'est plus autorisée à sortir après ses premières menstruations, elle regrette déjà son enfance :

« ‘Nous devons rester confinées à l’intérieur de la maison. Je suis entrée dans l’âge adulte, non ? Si j’étais une petite fille comme toi [Rabia], je pourrais aller où il me plairait’ » (51)¹⁷².

Sunaina et Soubodh, à mesure qu’ils grandissent, sont surveillés plus étroitement par leur famille qui prend bien soin de se renseigner sur leurs fréquentations :

« Ni Grand-père ni Père ne nous laissait sortir comme on voulait. Rester passer la nuit chez quelqu’un était impossible, ils avaient une véritable peur de la nuit tous les deux » (119).

Aux yeux des adultes, les lieux revêtent davantage de danger la nuit et l’on sent le non-dit que dissimule cette évocation de la nuit. Sunaina est cependant plus surveillée que son frère. Quand un ami de Soubodh se lie avec elle et qu’il use du prétexte d’un prêt de livres pour venir la voir, le père de Sunaina intercepte une lettre écrite par le jeune homme (114) et prie Maï de renforcer sa surveillance.

Salma et Kire précisent le cadre communautaire dans lequel les héroïnes se trouvent, et dont les valeurs imposent des contraintes fortes. Rabia et Lieno appartiennent à des minorités qui, dans le contexte indien, lient leurs membres par des valeurs et des traditions communes : la famille de Rabia est musulmane, celle de Lieno est chrétienne. La réputation de ces familles les dépasse et renvoie à celle de la communauté dans son ensemble, ce qui apparaît explicitement dans les deux romans. Le groupe d’appartenance (religion, caste) occupe en effet une place importante dans la vie d’une famille et y fait régulièrement incursion pour s’assurer qu’ordre et morale sont respectés. À l’occasion, la communauté peut se faire juge et bourreau lorsqu’un-e de ses membres a enfreint les règles qu’elle a fixées¹⁷³. La puberté représente alors un moment de pression sociale pour les jeunes filles. Dans un environnement familial et communautaire où l’on ne parle pas du corps féminin et de ses changements biologiques, la période de la puberté peut s’avérer délicate. La première étape est celle du changement de vêtement, ce qui entraîne une prise de conscience corporelle et une prise de conscience du regard des autres. À l’approche de la puberté, Rabia va devoir porter un *davani*¹⁷⁴ :

¹⁷² « ‘We have to stay within the confines of the house. I’ve come of age, haven’t I? If I were a little girl like you [Rabia], I could go about as I pleased ».

¹⁷³ Il en est ainsi de Fatima (*HPM*) qui s’enfuit avec un hindou et que sa communauté condamne au bannissement, cf. chapitre 8 infra.

¹⁷⁴ Le *davani* est un vêtement porté par les jeunes filles entre la puberté et le mariage : un sari en deux pièces, appelé également « demi sari », plus facile à enfiler que le sari car la jupe est déjà cousue. Un long « châle » s’enroule ensuite autour de la blouse et du torse, pour donner l’effet du *dupattah* et dissimuler la poitrine.

« Soudain, elle avait envie de se baisser et d'observer sa poitrine. Elle voulait savoir si ses seins avaient suffisamment grandi pour qu'elle puisse porter un *davani*. Elle se sentait mal à l'aise, pourtant. Au plus profond d'elle-même, un sentiment de honte et de répulsion l'empêcha de regarder son corps. Même durant son bain, elle ne s'était jamais vue entièrement nue. Sa mère lui avait affirmé qu'elle irait en enfer si elle regardait ses parties génitales ou celles d'une autre personne, et la peau de son visage s'assombrirait » (153-154).¹⁷⁵

Le rapport au corps tel qu'il est narré ici est révélateur. Le corps nu est associé au mal. Wahida (*HPM*), mariée à 15 ans, ne s'est jamais autorisée à regarder son corps :

« Depuis sa plus tendre enfance, sa mère lui avait appris à couvrir son corps durant son bain, et à ne jamais se regarder, même par accident » (347)¹⁷⁶.

Ignorant tout de son corps, Wahida se retrouve démunie lors de sa nuit de noces. De plus, la jeune fille est très timide, n'osant s'exprimer, même avec sa mère dont elle est pourtant proche. Elle est tout autant privée de sa conscience corporelle que de la conscience du monde car depuis la puberté jusqu'à son mariage, elle a passé le plus clair de son temps dans sa chambre. Pour le lecteur, le corps de Wahida est invisible tant qu'elle est dans la maison parentale, surtout depuis la puberté. À partir du moment où elle est mariée, son corps devient un objet de désir pour son mari et se révèle à elle. Selon la géographe britannique G. Valentine, le corps est un « espace personnel » constituant le « lieu principal » où s'établissent nos identités personnelles et nos différences basées sur le genre, la race et l'âge (2001, 2014 : 15). C'est aussi le premier lieu d'où appréhender l'espace, le monde :

« Le corps (tout comme la personne, le soi...) interroge sur l'intimité et les émotions et, à ce titre, il interroge sur l'ethos (l'être au Monde) et la façon dont celui-ci s'est construit et se transforme » (Hoyez, 2014 : 61).

Par l'ignorance de leur propre corps, les héroïnes sont privées du rapport au monde.

L'impératif d'invisibilité

La distance, l'écart, le retrait des filles et des femmes, tout cela va dans le sens de leur invisibilité. Sunaina (*MAN*) en a pleinement conscience et pour elle, cela revient à la négation de l'être féminin :

¹⁷⁵ « Suddenly she wanted to bend down and look at her own breasts. She wanted to know whether they had grown big enough to be hidden under a *davani*? She felt shy, though. Deep within her, there was some kind of shame and repulsion which stopped her from looking at her own body with her own eyes. Even when she had her bath, she had never looked at herself entirely naked. Her mother had told her that she would surely go to hell if she gazed at her own genitals, or at anyone else's, her face would darken ».

¹⁷⁶ « From the time she was a child, her mother had taught her to cover her body when she had a bath, and never stare at herself even accidentally ».

« Tout le monde était d'accord là-dessus, aucune partie du corps ne devait être visible. Du corps de fille. Du corps de femme. Le corps n'était pas un corps. C'était une invitation au désastre » (65)¹⁷⁷.

Sunaina rapporte un consensus, une évidence. Un corps féminin est suggestif et n'est pas un simple corps, il est un appel aux actes désastreux, d'où l'injonction à le dissimuler, ce qui revient à une non-existence.

Salma est sans doute l'écrivaine du corpus qui aborde le plus concrètement la question du corps féminin, entraînant le lecteur dans l'intimité de ses personnages qui s'expriment avec un langage simple et réaliste. Rabia, approchant de la puberté, ne semble pas avoir conscience de son corps qui se transforme et c'est sa mère qui le lui révèle. Ainsi, un jour où elle rentre de l'école sous la pluie, Zohra est « choquée à la vue de la poitrine de sa fille, certainement bien trop développée pour son âge » (3) et elle la gronde sans ménagement : « Une fillette ne devrait-elle pas posséder un certain sens de la honte ? Dois-je t'enseigner aussi cela ? » (ibid.)¹⁷⁸. Face à cette réprimande, Rabia réagit de façon enfantine, elle ne comprend pas ce que veut dire sa mère, jusqu'à ce qu'elle baisse le regard sur sa poitrine :

« Complètement trempée, le haut de sa poitrine était clairement souligné. Quand elle s'en aperçut, elle commença elle-même à se sentir embarrassée » (ibid.)¹⁷⁹.

La mère rabroue sa fille comme si elle était coupable de devenir une femme. Il est question de « honte ». Alors qu'elles se rendent à un enterrement, Rabia est pareillement admonestée par sa mère :

« Ta poitrine est visible, tu t'en rends compte ? Il y a beaucoup de gens dans une maison endeuillée [elles se rendent à un enterrement]. Tu as l'intention de te présenter aussi honteusement devant tout le monde ? En outre, ton oncle va gronder. Une fille doit être modeste, le sais-tu ? Maintenant, fais comme on te dit » (5)¹⁸⁰.

Le corps doit donc être dissimulé sous peine d'être source de honte et se montrer, c'est se faire remarquer, manquer de « modestie » ! Il est aussi question d'être grondée par l'oncle qui ne supporterait pas que la féminité de sa nièce soit visible. Rabia, tout comme sa cousine Wahida avant elle, apprend qu'elle doit cacher son corps et plus particulièrement certaines parties, sans pour autant comprendre vraiment les raisons de ces injonctions. La romancière

¹⁷⁷ « Everyone was of one mind on this, that there should be no glimpse of the body. The girl's body. The woman's body. The body was not a body. It was an invitation to disaster ».

¹⁷⁸ « Zohra was startled by the sight of her daughter's breasts, surely too well-developed for her age », « Shouldn't a female child have some sense of shame? Do I have to teach you even this much? ».

¹⁷⁹ « Wet through, her upper chest was clearly outlined. When she saw this, she herself began to feel embarrassed ».

¹⁸⁰ « Your chest is showing, you know that? There'll be any number of people in a house of bereavement. Are you going to stand in front of all of them, looking so disgraceful? Your uncle will scold, besides. A girl must be modest, you know? Do as you're told, now ».

use de la candeur des petites filles pour montrer l'inanité de ces attitudes et l'arrière-plan de domination sur les femmes. Le corps n'appartient pas véritablement à la jeune fille, il est l'affaire de tous. Les hommes et femmes de la famille, les voisins, voisines, toutes et tous semblent avoir leur mot à dire car ce corps suscitera des réactions.

Il semble que ce corps des héroïnes pose constamment problème et qu'il faille sans cesse le contrôler. Salma décrit très bien ce contrôle du corps des jeunes filles : il faut le poudrer pour que la peau paraisse plus claire, il faut en peigner les cheveux rebelles (473), il faut le laver pour pouvoir approcher les textes sacrés (10), il faut le couvrir pour ne pas attirer les regards et les remarques (5). Cet apprentissage est mené par la mère, Zohra, qui reprend à son compte les recommandations pour que « tout se passe bien » pour sa fille et sa famille. Il en résulte qu'au lieu d'appivoiser son corps, de se familiariser avec lui et le considérer comme sien, Rabia, comme les autres filles de son âge, apprend à s'en détourner, à l'ignorer et à le percevoir comme une menace. Elle intériorise les craintes ressenties par sa mère et considère son corps comme extérieur. Il lui rend la vie difficile car il est un obstacle à sa liberté de mouvement et l'expose à la punition quand elle ne se comporte pas comme il faut. Les jeunes filles doivent atteindre un corps idéal en conformité avec les valeurs et normes de la société : « Le corps idéal est une instance symbolique enveloppante, qui insère tous les individus d'une société ou d'un groupe dans des réseaux de significations, de pratiques et de croyances » (Marzano, 2002 : 15). Ici, ce corps idéal est un corps contrôlé et invisible.

En ce sens, la maison familiale constitue un lieu ambivalent, celui de la liberté et de l'enfermement. C'est le seul lieu sûr pour la jeune fille, à l'abri du regard des autres, mais elle y est contenue parce qu'elle est une femme en devenir. Cet enfermement la signale aux autres et de ce fait, l'expose aux familles des prétendants. La période comprise entre la puberté et le mariage est, pour les personnages des romans, une période très sensible. Non seulement, elles sont culpabilisées pour l'attirance qu'elles peuvent provoquer mais également tout geste et toute attitude, considérés comme inappropriés, peuvent jeter l'opprobre sur l'ensemble de la famille. L'épisode de la puberté montre ainsi l'évolution du rapport à l'espace domestique, à la maison-famille.

Pour autant, les remontrances de sa mère n'empêchent pas Rabia de tester son corps. Quand elle joue avec Ahmad « au papa et à la maman » avec une poupée (chapitre 21), celui-ci demande à Rabia de donner le sein à leur « enfant » afin de le calmer. Si elle montre de la timidité, Rabia éprouve également de l'excitation lors du jeu. Ahmad, quant à lui, se détourne d'abord, un peu gêné, puis finit par prendre la place de la poupée et sucer le sein de son amie.

Le corps de Rabia est alors traversé de tremblements et son excitation croît avant que le jeu ne s'arrête. À un autre moment, c'est Madina qui est prise d'une pulsion soudaine et embrasse Rabia. Et ses sensations à ce moment lui rappellent celles qu'elle avait ressenties avec Ahmad quand elle était plus jeune :

« Soudain, [Madina] prit Rabia dans ses bras et embrassa son visage avec passion. Rabia, ne comprenant pas ce qui arrivait, fut encore plus surprise lorsque Madina fit courir ses doigts sur tout son corps. Elle s'affaissa à moitié, dans l'inconfort du sol rugueux en ciment de la terrasse, toujours choquée et effrayée, tandis que Madina la maintenait fermement. Subitement, Rabia se remémora le moment, lointain, où elle était avec Ahmad, et sentit une excitation monter en elle. Sa peur s'évapora alors qu'elle entourait ses bras autour de Madina » (328)¹⁸¹.

Les pulsions sexuelles féminines sont évoquées dans presque tous les romans du corpus. Sans doute ici, la romancière souhaite-t-elle mettre en scène, à travers ces épisodes vécus par Rabia, l'éveil de la conscience du corps et de sa sensualité, si « honteuse » soit-elle. La prise de conscience de son corps sexué et sexuel chez Rabia s'opère par le regard de l'autre : c'est sa mère qui lui parle de ses attributs sexués (sa poitrine) et c'est l'interaction (le jeu) avec Ahmad puis Madina qui lui révèle que le désir peut être lié à ce corps. Et c'est cette reconnaissance du corps sexué qui pousse les jeunes filles comme Rabia vers l'enfermement.

Les romancières du corpus soulignent ce rapport des femmes à leur corps, de sa découverte, à celle de leur propre féminité puis de la sexualité qui lui est associée. Elles évoquent souvent ce passage de la puberté chez les jeunes indiennes, passage marqué par les premières menstruations et les changements corporels. On ne trouve pas mention du mot *teenager*, adolescente, dans ces romans car il n'est pas utilisé en Inde pour désigner ce moment dans le cycle de vie¹⁸². « La tradition indienne voulait » qu'à leur entrée dans la puberté, les jeunes filles, destinées à être mariées, passent de la maison parentale à la maison maritale. Or, avec le recul de l'âge du mariage, la poursuite des études et l'évolution des mentalités, les filles demeurent plus longtemps chez leurs parents. Elles y gagnent une liberté en repoussant l'âge auquel elles devront assumer les responsabilités et tâches d'épouses et mères de famille. Toutefois, cette période intermédiaire qui dure plus longtemps est délicate :

¹⁸¹ « Suddenly, [Madina] gathered Rabia on her arms and kissed her face ardently. Rabia, uncomprehending, was even more startled when Madina ran her fingers all over her body. She half sank uncomfortably against the rough, cemented floor of the terrace, still shocked and fearful, while Madina held her tightly. Suddenly Rabia remembered a time, long ago, when she was with Ahmad, and felt herself being roused. Her fear fell away as she lifted her arms and clung to Madina ».

¹⁸² Du reste, il apparaît en Europe dans les années 1960-70, son usage est donc récent.

« L'honneur de la fille et l'intégrité morale de sa famille se trouvent dorénavant plus exposés à un risque qui comporte des conséquences potentiellement dommageables pour l'ensemble de la collectivité familiale, notamment dans l'optique de trouver un bon époux » (Bindi, 2015 : 715).

La meilleure amie, « espace » de liberté

Dans une société où les jeunes filles sont parfois isolées et en présence de femmes plus âgées qui adhèrent aux impératifs dictés par les normes sociales et culturelles particulièrement contraignantes vis-à-vis des femmes, s'impose un personnage crucial, celui de la meilleure amie. Elle recueille les confidences et cet échange est une courroie de transmission de l'avis et du ressenti des jeunes filles, le plus souvent inaudibles. Madina, la meilleure amie de Rabia est comme son double :

« Pour Madina, l'amitié de Rabia était la chose la plus importante au monde. Elle ne pouvait passer une journée sans parler ou voir son amie. Rabia et elle étaient inséparables, quasiment depuis la naissance » (127-128)¹⁸³.

Cet attachement depuis toujours lie le destin des deux fillettes, il est rassurant car elles partagent tout : émotions, sentiments, histoires de famille, résultats scolaires. La confiance rend possibles les confidences les plus intimes et Madina contribue au développement de l'identité sexuelle de Rabia. La relation intime est aussi un procédé narratif qui permet de bien connaître les personnages féminins peu autorisés à exprimer leurs sentiments.

Sunaina (*MAN*), Amrita (*EIW*) et Ayman (*HAAH*) vivent davantage dans leur famille, se mélangeant peu à leurs voisins. On ne trouve pas d'allusion à une vie de quartier communautaire. Sunaina n'a pas d'amie, de confidente mais elle est très proche de son frère pendant l'enfance :

« Soubodh était au courant de certaines de mes aventures. (...) Nous nous parlions énormément Soubodh et moi. Que de choses on se racontait ! On grimait sur la terrasse, et là, le plus sérieusement du monde, on débattait de 'sexe'. Est-ce que c'est sale ou bien pur, comment quelqu'un peut laisser lui arriver cette chose avec quelqu'un d'autre, est-ce que l'amour n'est que le désir en réalité, est-ce que l'amour reste l'amour même sans 'sexe', ou bien est-ce que... Ou bien est-ce que ? » (116).

Mais cette intimité, comme toute intimité, trouve ses limites :

¹⁸³ « For Madina, Rabia's friendship was more important than anyone or anything else. She could never manage to live through a single day without talking to her or seeing her. She and Rabia had been inseparable, practically from their birth ».

« Et pourtant, on ne se racontait pas tout, pas même à soi-même, a fortiori pas aux autres. Nous ne nous racontions pas tout à Maman, Soubodh et moi, ni même moi à lui ou lui à moi » (118).

Ce qui délitera les relations entre le frère et la sœur, c'est d'abord l'éloignement : Soubodh part étudier à l'étranger, et surtout, leur perception respective de leur mère finit par diverger. Sunaina découvre la force de Maï tandis que Soubodh continue de considérer leur mère comme un être faible « à sauver ».

Les deux personnages Amrita (*EIW*) et Ayman (*HAAH*) sont également très liées avec leur sœur qui est leur seule camarade de jeux au quotidien. L'absence de meilleure amie, confidente extérieure au cercle familial chez ces trois personnages féminins semble les priver d'exutoire pour parler de leur intimité corporelle et sexuelle. La liberté des confidences livrées à la meilleure amie fournit un procédé narratif qui permet au lecteur de comprendre comment ces jeunes filles ressentent personnellement la puberté.

Ainsi, les rapports d'amitié qui se nouent et s'épanouissent entre Lieno et Vimenuo (*ATM*) et entre Rabia et Madina (*HPM*) permettent une libération de la parole dans un climat de totale confiance et d'intercompréhension. Les jeunes filles ne se trouvent plus dans les relations familiales qui, en dépit, des apparences, ne créent pas un espace d'intimité. A contrario, la relation amicale ne doit pas l'intimité au secret des murs domestiques mais peut s'inscrire dans des lieux variés : à l'école, pendant le trajet pour s'y rendre ou pour se rendre d'une maison à l'autre, dans la rue où l'on joue. Cette relation amicale est libérée du carcan de la morale, de la réputation, qui colore les liens au sein de la famille, d'autant que ceux-ci sont souvent hiérarchiques quand ils sont intergénérationnels. La puberté et les changements biologiques occupent beaucoup de place dans les échanges entre amies, qu'il s'agisse de Rabia et Madina et Lieno et Vimenuo, ce qui témoigne de leur importance pour ces jeunes filles¹⁸⁴ : « Priant, riant et pleurant, les jeunes filles se soutiennent aussi pour aborder le monde, ce nouveau monde qui les menace et les attend » (Perrot, 1998 : 82). La meilleure amie permet de créer un monde à soi, une bulle où les héroïnes peuvent parler librement, échanger sur des sujets tabous à la maison, se confier et se préparer à l'avenir qui peut être angoissant ; une solidarité les unit du fait qu'ensemble, elles traversent les mêmes épreuves.

¹⁸⁴ Sunaina, Amrita et Ayman, quant à elles, n'abordent pas ou très peu la question du corps féminin physique, de son développement et de son désir. A moins qu'il s'agisse de dénoncer des abus : Maï (*MAN*) qui vit voutée toute sa vie, Madhulika (*EIW*) accusée d'être folle, et Khalajaan (grand-tante d'Ayman dans *The Hussaini Alam House*), mariée jeune à un homme devenu impotent suite à une maladie, elle reste vierge jusqu'à sa mort en cachant le secret honteux de son mari. Mais il s'agit là d'un autre rapport au corps que celui évoqué dans ce chapitre.

The Curse : quand les menstruations rétrécissent le monde

La période d'apparition des menstruations constitue un véritable bouleversement dans la vie des jeunes filles et l'on peut dire que c'est leur rapport au monde qui change. Les romancières Salma et Kire ont accordé une grande importance à ce moment dans la vie de leurs petites héroïnes. Et surtout, ce moment comporte une grande part de mystère, mystère dont les jeunes filles tentent d'en savoir plus auprès de celles, très proches, qui sont déjà « passées par là ». Lieno collecte des « informations » auprès de Vimenuo, comme Rabia auprès de Madina ou Wahida, sa cousine. Dans leur roman, Salma et Kire consacrent plusieurs chapitres à ce sujet comme si Rabia et Lieno menaient une enquête pour savoir ce que cela signifie. Ce mystère vient de la grande discrétion, pour ne pas dire plus, avec laquelle on aborde le sujet. Face à ce qui semble tenir du secret, les jeunes personnages Rabia et Madina (*HPM*), Lieno et Vimenuo (*ATM*) manifestent à la fois de l'anxiété et de l'excitation par rapport aux propos glanés sur le corps féminin et la sexualité.

Dans *The Hour Past Midnight* et *A Terrible Matriarchy* l'expression « to come of age » est employée comme synonyme de puberté. La signification de cette expression livrée par le dictionnaire en ligne *Cambridge Dictionary* est la suivante : avoir atteint l'âge légal où un individu est reconnu en tant qu'adulte, ou qu'une chose a atteint son développement complet avec succès¹⁸⁵. Ici, cet âge de la puberté est celui d'un âge biologique où elle est disposée à la procréation et peut donc être mariée¹⁸⁶.

La première fois que la grand-mère et Bano (*ATM*) mentionnent les menstruations, elles emploient le mot « the curse » (121) et Lieno n'en a jamais entendu parler. À l'école, les filles de sa classe sont plus âgées que Lieno qui a « sauté » des niveaux et parlent de leurs règles en usant de métaphores : « J'ai accueilli mes invités mensuels aujourd'hui, je dois être prudente »¹⁸⁷ (123). Ce sujet est si délicat que les personnages ne connaissent pas les termes pour en parler ou refusent de les utiliser par pudeur. Bano parle de « taches ou flot de sang » qui affluent par une « ouverture »¹⁸⁸, (*ibid.*) et enjoint Lieno à faire très attention, une fois qu'elle sera réglée, afin de ne pas être la cible de moqueries.

¹⁸⁵ Source : <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/come-of-age>, consulté le 20 mars 2019.

¹⁸⁶ Les jeunes filles indiennes entreraient ainsi dans un mélange des deux définitions données par le *Cambridge Dictionary* et mentionnées à l'instant : elles sont en effet reconnues comme adultes une fois réglées alors qu'elles n'ont pas atteint la majorité légale.

¹⁸⁷ « I got my monthly guests today, I have to be careful ».

¹⁸⁸ « You get a flow of blood from your opening for four or five days »

Quant au mot « curse » qui signifie « malédiction », Bano en donne l'explication à sa cousine. Les femmes parlent de malédiction car une fois qu'une jeune fille a ses règles, si elle a des relations sexuelles avec un homme, elle peut tomber enceinte :

« Si une fille a commencé à saigner, alors elle doit faire très attention car elle pourrait tomber enceinte si elle couche avec un homme » (125)¹⁸⁹.

C'est pourquoi les jeunes filles, une fois réglées, sont soumises à une étroite surveillance. Lieno éprouve de l'excitation face à la potentielle apparition des premières règles mais elle redoute de plus en plus « l'accident », une tache ou tout autre indice, qui révélerait aux autres et surtout aux garçons, qu'elle est dans la mauvaise période du mois (175-176). Les règles annoncent l'entrée dans l'âge adulte, la maturité et les responsabilités mais inspirent à Lieno un sentiment de honte à l'idée que cet état puisse être découvert et provoquer des moqueries. Chaque fois qu'elles en ont l'occasion, Lieno et Vimenuo se précipitent aux toilettes pour vérifier qu'aucun « accident » ne survient. Les règles exercent donc une nouvelle pression sur les jeunes filles et les rendent plus vulnérables vis-à-vis des hommes car la société les considère comme ayant atteint leur maturité sexuelle. Lieno exprime son sentiment de vulnérabilité lors de ses menstruations : le sang qui s'écoule est une partie d'elle, c'est quelque chose de très intime qu'elle ne veut pas voir exposé aux moqueries. Les règles attirent également l'attention sur une partie de son corps avec laquelle elle ne se sent pas à l'aise. D'ailleurs, le mot « curse » est loin d'être anodin. En désignant les menstruations comme une malédiction, le terme suggère que le corps féminin et l'identité féminine sont maudits. Cette malédiction pèse sur les familles, ce qui contraint les jeunes filles à éviter de mauvaises rencontres et prendre toutes les précautions nécessaires pour dissimuler leur corps.

Outre la peur, la culpabilisation est très présente dans la manière d'éduquer les filles. Ainsi, Zohra (*HPM*) attribue un danger potentiel au plaisir alimentaire pris par sa fille. Alors que Rabia se régale de sucreries offertes par des voisins hindous, Zohra la gronde : « N'en mange pas tant, tu auras bientôt tes règles si tu te gaves de sucreries » (125)¹⁹⁰. Et les règles, phénomène « naturel et normal », sont agitées comme une menace et une punition. C'est en partie vrai en termes de conséquences : Rabia sait qu'une fois réglée, elle ne sera plus autorisée à sortir de la maison. On voit bien comment les valeurs culturelles, morales et les pratiques sociales s'inscrivent sur le corps. Ainsi que le souligne G. Valentine (2001, 2014), le corps est un lieu à la fois produit par et est le résultat des relations sociales ; en ce sens, il

¹⁸⁹ « If a girl has started to bleed, then she should be very careful because she could get pregnant if she sleeps with a man ».

¹⁹⁰ « Don't eat so many; you will menstruate too soon if you fill yourself up with sweets ».

ne peut être considéré comme un projet individuel. Le corps est un « lieu poreux » engagé dans des relations sociales complexes (Hoyez, 2014). En lien avec ces pratiques et relations sociales, les jeunes filles sont contraintes de modifier leur manière d’appréhender les espaces, domestiques ou autres. Leur corps est perçu comme un objet dont la famille et la société s’emparent pour le maîtriser, afin de se préserver des ennuis.

Dans les autres romans de notre corpus, la puberté ne constitue pas un évènement si marquant pour les jeunes filles. Le rapport au corps n’est pas sexualisé dans *Echoes in the Well* et *The Hussaini Alam House* et reste flou dans *Mai a Novel* où Sunaina parle de ses « aventures » à Soubodh mais c’est avant tout le corps de leur mère, brisé, qui les préoccupe. Dans ces romans, il n’existe pas non plus d’alter ego, de confidente, avec qui l’héroïne pourrait se confier sur ces moments et sur ce qui touche la sexualité. La puberté, moment de passage, passe principalement par des conflits avec la mère et ne constitue qu’une étape parmi d’autres vers la vie d’adulte.

III – « L’échelle et le trou »¹⁹¹ : les relations mère-fille

L’artiste plasticienne Louise Bourgeois (1911-2010) a consacré une partie de ses œuvres à représenter la femme en tant que maison. *Femme maison* est le titre qu’elle donne à plusieurs de ses travaux, évoquant un corps de femme dont le buste ou la tête sont enserrés dans une maison. Pour l’artiste, la maison est « le premier monde de l’être humain, symbole du refuge maternel, de la chaleur protectrice de l’enfance et de la mémoire » (Jaussaud, 2019 : 12). Nos romancières adoptent la même approche avec leurs personnages : aux yeux de leurs enfants, les mères sont indissociables de la maison. Cette connexion particulière donne une autre approche, plus complexe, des relations qui lient les jeunes filles à ces deux entités.

A/ La mère-maison

Malgré l’éloignement, malgré aussi les contraintes imposées par la maison, la figure de la mère y ramène sans cesse. D’une part, la mère représente un point d’ancrage essentiel dans la vie de ses filles. Mais d’autre part, il faut « sauver » la mère, ne pas la laisser seule affronter la domination. Les filles appartiennent à une autre génération de femmes, elles étudient,

¹⁹¹ *Mai, une femme effacée* : 83. L’échelle symbolise le soutien apporté par la mère à sa fille quand celle-ci se met dans une impasse, un trou, ou bien lorsqu’elle est contrainte par les autres à une situation dont elle ne veut pas.

sortent, travaillent, elles ont une vie hors de la maison et voudraient en faire profiter leur mère.

Entre désir d'émancipation et attachement filial

Sunaina, avant de rencontrer son grand-père maternel, n'imaginait pas que sa mère avait eu une vie avant l'arrivée de ses deux enfants, ignorant jusqu'à son prénom :

« Nous n'avions jamais pensé à cela, jamais imaginé que Maman ait pu avoir une vie avant nous. Être une petite fille qui s'appelait Rajjo. Être quelque chose de séparé de nous » (177).

Cette façon de voir les choses est assez universelle mais revêt toute son importance dans cette fiction. En effet, Rajjo est exclusivement perçue comme Maï, la mère de Sunaina et Soubodh. Lorsqu'elle découvre l'existence du passé de sa mère, aux trois quarts du roman, c'est un tout nouvel aspect de l'identité maternelle qui surgit pour Sunaina. De la même manière, les enfants n'imaginaient pas qu'il pût exister des maisons différentes de la leur :

« C'était une très grande maison que la nôtre. Et nous [Sunaina et Soubodh], ma foi, nous croyions que tout le monde vivait dans des maisons comme ça » (9-10).

Dans leur naïveté d'enfant mais aussi leur égoïsme, la mère et la maison sont appropriées par les enfants.

Narratrices de leur propre histoire, Sunaina et Amrita (*EIW*) évoquent principalement la relation à leur mère respective, Maï et Madhulika. Le lieu du récit est le même, la maison, et les filles associent leur mère à cet espace, exclusivement. Le rapport à la mère est intimement lié au rapport à la maison et inversement. Pour Sunaina, c'est un personnage extérieur à la famille, Judith, petite amie occidentale de Soubodh, qui apporte un éclairage nouveau, non seulement sur la relation affective entre mère et enfants mais également sur le rapport mère-maison. Sunaina s'est adonnée à la peinture et son sujet favori est la maison de son enfance. Elle la représente avec des angles allant « de travers », devenant « des choses bizarres », peuplée « d'âmes errantes » et de « blocs de chair épars » (p. 164). Alors que Judith visite ses beaux-parents en Inde, elle dit à Sunaina qu'elle comprend mieux sa peinture :

« [Elle] parvenai[t] à présent à situer [s]es tableaux, dans cette atmosphère intime, pleine d'affection mais étouffante. (...) 'On est puissamment attiré par ces tableaux, mais on est aussi pris de vertige, en voyant cet enchevêtrement. L'endroit est devenu sang et chair dans tes couleurs, [lui] dit-elle, mais la maison t'a fixé des limites. C'est parfait pour la peinture, ajouta-t-elle en souriant, mais pour la vie... Il faut sortir de là, fuir cet étouffoir, ou vous ne serez jamais libres » (165).

Le sang et la chair font référence au corps meurtri de Maï. La mère occupe une place centrale dans la vie de sa fille, autant que dans son récit, et cela transparaît bien évidemment dans son expression picturale.

Sunaina et Soubodh sont pénétrés de discours sur l'indépendance et la liberté, ce qui renvoie à l'idée de modernité. La conception de la société et de la vie dont ils étaient les détenteurs étaient, de leur point de vue, la seule vérité qui vaille :

« Nous étions désormais maîtres de nos mouvements et pouvions évoluer à l'air libre. Nous avons appris tant de choses. Même moi je savais à présent quelle est la peste qu'on appelle le Gros Ganpat Ray. La justice, l'injustice, l'égalité, l'inégalité dans le monde, nous avons passé tout cela au crible. Nous étions enfermés dans le prisme de nos visions personnelles comme dans une bulle, à tel point que tout ce que nous voyions nous apparaissait à travers ce prisme et de la couleur de cette bulle. Nous apprécions tout ce qui avait la couleur de notre bulle. Ou nous nous faisons un devoir d'apprécier tout ce nous avons coloré à notre image. (...) Nous étions dans la vérité, nous comprenions tout et donc ceux qui étaient différents de nous, qui n'étaient pas comme nous, étaient dans l'ignorance, ne comprenaient pas. Et se trompaient » (147-148).

Sunaina et Soubodh illustrent la nouvelle génération, celle d'individus éveillés revendiquant l'indépendance par rapport à la famille et à la société :

« Nous étions nous, accaparés par l'ardeur arrogante de la vie, dans le dur égoïsme de nos désirs et de nos espérances. Nous étions d'une génération combative et n'admettions d'autres combats que les nôtres, peut-être même en vérité ne reconnaissons-nous d'autres personnes que nos semblables. Qu'il puisse exister d'autres personnes, cela ne nous effleurait pas ! 'Exister' ne qualifiait que nous ! Nous étions fiers de la force immense de l'individu', nous nous enorgueillissions de la fougue de la jeunesse. Même moi je n'avais pas peur du tout d'être autonome, seule et libre, alors que tout était plus ou moins branlant autour de moi » (183).

Ils ont l'impression d'avoir acquis l'indépendance, cela d'autant plus pour Soubodh qui est le premier à partir dans une autre ville puis dans un autre pays pour mener ses études, alors que Sunaina est l'aînée. La liberté dont ils revendiquent la conquête demeure donc très marquée par les préjugés de genre. Cette liberté leur a permis de sortir de la maison parentale et cette « sortie » leur a conféré la possibilité d'être plus libre quand ils reviennent dans leur famille.

Leur statut a dès lors changé, dehors comme dedans :

« Notre liberté était celle du dehors. A présent que nous n'étions plus des résidents permanents de la maison, nous y étions libres, même dedans. A l'étranger, nous étions évidemment des extérieurs et donc libres de faire ce qui nous chantait. Partout, nous étions 'extérieurs', et partout, indépendants, seuls. Nous nous déplaçons sans entraves au gré de notre désir » (174-175).

Le fait d'être devenus « extérieurs » par leur propre initiative ou désir semble leur donner une liberté sans bornes, ils ont relevé un défi. Pourtant, Sunaina parle d'une « bulle » faites des « visions personnelles » (147) de son frère et elle et dans laquelle ils sont enfermés. Finalement, Sunaina reconnaît qu'elle a été prisonnière des idéologies et des préjugés de sa jeunesse.

Et leurs pas les ramènent constamment vers la maison et vers leur mère. Le roman donne à voir un jeu de va-et-vient entre les enfants et la maison/leur mère. Et finalement, en dépit de leurs discours, jamais ils ne quittent vraiment la maison, même lorsqu'étudiants, ils s'en éloignent :

« La maison, nous y retournions souvent, pour les fêtes de Holi, de Diwali, à toutes les vacances, pour être avec Maman, portant avec nous toute l'allégresse que nous donnait le vaste monde, dehors » (144).

« Quand nous venions en vacances nous passions la nuit avec Maman dans sa chambre – la chambre de notre enfance » (149).

Avec le temps, Soubodh et Sunaina réalisent que cette maison, qu'ils ont vu beaucoup critiquée, constitue un lieu protecteur :

« La maison, nous l'avions considérée comme une prison, associée à l'étouffoir. Puis nous avons commencé à y penser comme à une ombre protectrice. Comme un lieu où aucun fantôme, aucune peur ne résiste, que nous ne puissions mettre en fuite. (...) La maison avait commencé à nous manquer. Séparément. Soubodh de son côté, moi de mon côté » (161).

« Notre enfance s'était écoulée dans la maison et nous avions ardemment souhaité la quitter. Nous l'avions quittée et nous y revenions souvent, perturbés » (185).

« Nous revenions souvent – Maman devait rester seule à la maison, Père passant toute sa journée dehors ; et comment les champs et les bassins pouvaient-ils combler son besoin de société ? » (202).

Les enfants de Maï passent ainsi toute leur vie à faire des allers-retours vers la maison, en réalité vers leur mère. Ils continuent le combat entrepris pour la « libérer » et perçoivent leur retour comme une bouffée d'oxygène apportée à leur mère. C'est comme si le bénéfice de cette relation ne fonctionnait qu'à sens unique... Ils ne semblent pas même se poser la question : que leur apporte leur mère/leur maison lors de ces retours ?

Sunaina rapporte alors un incident. Alors qu'elle prend l'ascenseur avec sa mère dans un cinéma, la machine est tombée en panne. Sunaina panique tandis que sa mère, pourtant peu habituée aux ascenseurs, garde son calme (145-146). Cette anecdote révèle la force de Maï et

le besoin qu'ont Sunaina et Soubodh de leur mère alors que les deux personnages ne cessent de la plaindre et de lui proposer leur soutien et leur aide.

Le roman décrit ainsi deux personnages incapables de quitter véritablement la maison de leur enfance alors qu'ils ne cessent de s'en éloigner :

« Nous ne pouvions pas nous résoudre à rester, pas plus qu'à les abandonner. Quand je partais, je revenais tout de suite, quand Soubodh partait, il commençait à ruminer les possibilités de retour. En fait, la maison était redevenue notre foyer, qu'on le veuille ou non. Et nous étions de plus en plus coincés dans ce mélange si spécial de sécurité et d'étouffement » (215).

Étrange relation que celle qui les lie à une maison que pourtant ils assimilent à une « prison » et un « étouffoir » (161) ! Ils expriment les mêmes ressentiments à l'égard de leur mère, exaspérés par ses faiblesses et pourtant incapables de renoncer à son « émancipation ». La maison de leur enfance est-elle « redevenue » leur foyer ou bien ne serait-il pas plus juste de considérer que Sunaina et Soubodh n'ont jamais réussi à quitter ce « foyer » ? Maï témoigne des propres faiblesses de ses enfants, de leurs faillites et sa personne est un prétexte pour revenir constamment dans ce lieu de l'enfance qui semble fonder leur identité. En revenant à la maison, en revenant vers leur mère, ils renouent avec leur identité.

La maison devient même une obsession, tout comme le sauvetage de leur mère :

« Qu'était-il arrivé à la maison ? Subitement elle s'était mise à chuchoter, regarde ça, c'était bien là, mais est-ce que tu l'avais vu ? Le goût de la nourriture avait changé. L'odeur de la maison avait changé. Ce lieu, symbole de notre étouffement, nous appelait à mi-voix. Et cet appel nous tourmentait. Dans cette maison, notre passé était partout, il nous observait, tantôt d'un regard vide, creux, tantôt d'un regard tendre et plein d'affection. La déréliction de ce regard nous torturait. La maison était accablée, chargée d'une souffrance amère et pesante. Mais c'est là qu'existaient nos rires, fusant comme des touffes de fleurs. C'est là que c'était écoulée notre enfance, là qu'elle avait connu l'oppression de l'étouffement sourd, mais là aussi qu'elle avait connu l'enjouement primesautier. Qui aurait pu nous brimer au point de nous ôter l'existence ? Nous nous étions certes muselés en surface, mais l'impétuosité intérieure n'était pas morte pour autant » (229-230).

La maison apparaît ici dans son ambivalence : à la fois chaleureuse et protectrice mais aussi étouffante. Leur enfance a le goût de cet « étouffoir » mais aussi celui des rires et des fleurs, de « la souffrance » mais aussi de « l'impétuosité ». Et quand Sunaina comprend mieux sa mère, elle réalise que la faiblesse et la souffrance à laquelle elle l'avait assimilée cachaient à ses yeux la force et la résistance dont Maï faisait preuve. Rien n'est monolithique, tout est nuancé, mais cela, Sunaina et Soubodh étaient incapables de le percevoir, aveuglés par leur propre vision des choses, de leur mère et de la maison familiale. Si la maison et la mère se

confondent, les enfants et leur mère aussi. Comme Sunaina et Soubodh, Maï cache une « impétuosité intérieure » derrière un silence de surface. Finalement, en dépit de leurs discours « modernes », Sunaina et Soubodh n'échappent pas à leurs préjugés.

L'éternel retour à la mère, à la maison

Le retour à la maison est un phénomène que l'on retrouve également chez Amrita (*EIW*). Plus jeunes, Sunaina et Amrita voulaient plus que tout autre chose quitter la maison familiale. Elles y retournent pourtant une fois adultes, auprès de leur mère. La maison en tant que telle fait partie intégrante de Maï et de Madhulika, et vice-versa. Soubodh et Ambika ne comprennent pas ce retour, eux qui ont « réussi » à s'enfuir (tous les deux à l'étranger). Il ne s'agit pas que d'un retour à la maison pour Sunaina et Amrita, elles sont retournées à la mère. Cette association mère-maison s'est construite à partir de l'image de leur mère respective constamment occupée au foyer et du lien affectif, ce sentiment d'être « at home » que Maï et Madhulika ont établi par leur amour mais également par leur histoire respective (Ahmed, 1999).

Le lien entre Rabia et sa mère (*HPM*) est tout aussi fusionnel mais se manifeste différemment. Zohra (*HPM*) est omniprésente même lorsqu'elle n'est pas avec Rabia, sous la forme de règles et d'interdits que la jeune fille a intériorisés, souvent à regrets :

« Elle marchait, donnant des coups de pied dans les feuilles tombées au sol, et se rappela que sa mère pourrait l'en gronder. Elle dirait, 'Est-ce une façon pour une jeune fille de marcher ?' Involontairement, elle commença à marcher autrement pendant quelques temps avant de se réprimander, 'Oui, mais Amma n'est pas là, non ? Alors pourquoi je devrais m'en faire.' Elle recommença à donner des coups de pied dans les feuilles » (121)¹⁹².

Sa mère est un modèle et la petite fille en observe tous les faits et gestes, les reproduit. Dans la cuisine, dans la cour, dans le hall où l'on reçoit les invités, la petite fille regarde sa mère donner des ordres, entretenir le foyer et aller d'une tâche à l'autre. La relation entre Rabia et Zohra est fondée sur l'apprentissage domestique et le roman montre les échanges mère/ fille centrés sur les tâches ménagères à effectuer ou sur les exigences à observer pour un comportement convenable. Ces échanges sont d'ailleurs circonscrits dans la maison. La mère

¹⁹² « She walked on, kicking up the dead leaves which had fallen on the ground, and remembered that her mother would scold her. She would say, 'Is that a way for a young girl to walk?' Involuntarily she began to walk differently for awhile before chiding herself, 'Yes, but Amma isn't here, is she, so why should I worry.' She began kicking up the leaves again ».

de Rabia « imprègne » son rapport à l'espace. Dans l'esprit de sa fille, Zohra demeure associée aux devoirs, aux comportements domestiques.

Uma (*TSS*) est dans le même état d'esprit : vivant à Calcutta, la jeune femme se réfère mentalement à sa mère qui habite Delhi, imaginant les conseils qu'elle lui prodiguerait en fonction des situations (chapitre 6). Les romancières insistent beaucoup sur ce lien, suggérant que la personnalité de la mère joue un rôle essentiel dans la construction de l'identité des petites filles. C'est ce qui est attendu de la mère par la société... Le personnage de Lino (*ATM*), du fait de son éducation, associe la bonne tenue d'une maison à la valeur morale de la famille qui l'occupe : « Je savais que la mère de Vimenuo était une femme bonne. Elle s'habillait soigneusement, même si ses vêtements étaient vieux. Leur maison était propre et ordonnée les jours où je venais jouer avec [Vimenuo] » (24)¹⁹³. La maison constitue un reflet de la mère de famille et celle-ci ne semble pouvoir exister en dehors de cette sphère domestique.

La maison, lieu genré et genrant

Le roman *The Hour Past Midnight* est ponctué de passages où Rabia observe, non sans pitié, sa mère et sa tante se fatiguer aux tâches domestiques :

« Rabia se sentait vraiment navrée. 'Amma, pourquoi dois-tu travailler si dur pour moudre le riz ?', demanda-t-elle avec inquiétude. 'Nous devons cuisiner les *idiapam* pour que les hommes puissent manger quand ils casseront le jeûne, n'est-ce pas ?', répondit sa mère. Ses jambes la faisaient souffrir aussi. Elle était allée de maison en maison pour rendre mortiers, pilons et tamis. Mais c'était pour sa mère et sa tante qu'elle se sentait le plus désolée » (28)¹⁹⁴.

Rabia s'interroge sur les raisons de cette peine que se donnent sa mère et sa tante. À question simple, réponse simple : il faut satisfaire les hommes de la maison. Rabia explique à Madina pourquoi sa mère se lève la nuit :

« 'Ma mère règle son alarme pour être debout à 2 heures 30. Le bruit me réveille aussi.' 'Mais pourquoi si tôt ? Qu'est-ce qu'elle fait ?' 'Ce n'est qu'alors qu'elle peut tout finir à temps. D'abord elle allume le feu puis elle prépare le riz. Pendant qu'il

¹⁹³ « I knew Vimenuo's mother was a good woman. She dressed neatly even if her clothes were old. Their house was swept and tidy on the days that I had gone to play with [Vimenuo] ».

¹⁹⁴ « Rabia felt very sorry. 'Amma why do you have to work so very hard to pound the rice?' she asked anxiously. 'We have to cook *idiapam* for the men to eat, when they break their fast, don't we?' said Amma, in answer. Her legs ached, too. She had gone from house to house, returning all the mortars, pestles and sieves. But it was for her mother and her aunt that she felt really sorry ».

cuit, elle fait ses ablutions et dit le *tahajjat*, les prières de la nuit. Lorsqu'elle a fini toutes ses corvées, il est 4 heures, n'est-ce pas ? » (33)¹⁹⁵.

Le roman *A Terrible Matriarchy* présente des situations similaires. Lieno, héroïne et narratrice, évoque le dévouement de sa mère pour ses frères et son père : « Je la vis souvent en train de racler le fond des casseroles pour en donner le contenu à Leto, mon frère aîné, ou prendre des morceaux de viande de sa propre assiette pour les glisser dans celle de Vini, prétextant ne plus avoir faim » (2)¹⁹⁶. Les filles prennent souvent très tôt conscience de la position de leur mère et de son travail acharné, éprouvant de l'empathie à leur égard, sans doute parce qu'elles savent qu'elles seront un jour dans la même situation (Kakar, 2007).

Mais c'est dans le roman *Mai a Novel* que la dimension physique de cet investissement maternel est la plus décrite. Enfants, ils prennent déjà conscience du travail de leur mère :

« A quelle heure se levait Maman, qu'est-ce qu'elle mangeait, comment elle vivait, au début nous n'y pensions même pas. Et par la suite quand nous avons commencé à y penser, nous l'adorions et avions pitié d'elle. On mit un terme à nos petits caprices [gourmands] » (21).

Ressentant de la pitié pour leur mère, ils décident de la ménager en ayant moins d'exigences et leur objectif, une fois cette prise de conscience faite, sera de libérer Maï de sa prison domestique¹⁹⁷. Les mots employés pour décrire les activités de Maï évoquent la douleur physique causée par les tâches ménagères, son corps constamment courbé, ses mains abîmées. Le roman s'ouvre d'ailleurs ainsi : « Nous savions depuis le début que Maman avait une faiblesse dans la colonne vertébrale » (9). « Maman était toujours courbée en deux. On le sait bien, nous qui l'avons vue depuis toujours, depuis le commencement. Notre commencement, c'est son commencement aussi. Déjà c'était une ombre silencieuse, une ombre penchée, vaquant d'un endroit à l'autre pour subvenir aux besoins de tous » (ibid.).

Cette description fait penser à une domestique, voire une esclave qui n'a d'existence qu'au service des autres membres de la maisonnée.

¹⁹⁵ « 'My mother sets her alarm clock, and is up as early as 2.30 [AM]. The noise wakes me up, too.' 'But why so early? What does she do?' 'It's only then that she can finish everything in time. First, she'll light the fire and cook the rice. While it's cooking, she'll do her ablutions, and say the night-time tahajjat prayers. By the time she's seen to all the other chores, it will be four [AM], won't it?' » (33).

¹⁹⁶ « I had often seen her scraping the pot and giving it to Leto, my eldest brother, or taking out meat pieces from her own plate to slip into Vini's plate saying she was full ».

¹⁹⁷ Ils ne voient pas leur mère autrement qu'enchaînée à cette maison et cette famille alors même qu'ils rencontrent des personnes faisant partie de son passé. Le cas de Mai et Sunaina est intéressant car ici, la mère ne verbalise pas ses souvenirs, ne semble pas partager son expérience avec ses enfants, même dans le secret de leur chambre. Sunaina, une fois qu'elle connaît l'existence de Rajjo (qui n'est autre que le vrai nom de Mai), ne prend pas la peine de poser plus de questions à ce sujet à sa mère. Mai se retrouve étroitement associée à l'espace domestique, et même sa fille, parce qu'elle est incapable de la percevoir autrement, l'enferme dans cet endroit.

Ces descriptions de mères accablées par le travail domestique révèlent que la maison est un lieu de pratiques normées et d'apprentissages des normes genrées.

La maison est à la fois le lieu de pratiques « genrées » et un lieu « genrant », pour reprendre les termes de la géographe M. Blidon (2014). En effet, le genre produit de la différenciation spatiale : les tâches de Maï (*MAN*), de Lieno (*ATM*), ou encore de Zohra (*HPM*) les amènent à n'occuper que certains espaces de la maison, en particulier la cuisine, où les hommes ne mettent pas les pieds : l'espace des femmes se limite à celui des besognes à accomplir. Mais l'espace est également vecteur de la construction des identités masculine et féminine, en ce sens il est genrant. De ce fait, les traditions familiales de ségrégation par l'espace – pour « préserver » les femmes de la maison, principalement dans les familles aisées (l'avant de la maison, plus exposé à l'extérieur, pour les hommes, l'arrière pour les femmes) – interdisent aux femmes et aux filles l'accès de certains lieux de la maison : la chambre du grand-père pour Sunaina (*MAN*) et Ayman (*HAA*), les pièces mixtes comme le hall quand les hommes et/ou des visiteurs sont à la maison.

Les filles passant la majeure partie de leur temps auprès de leur mère, cette vision de l'espace leur est inévitablement transmise et imposée. Lieno ne sort de l'aire domestique que pour aller à l'école ou effectuer ses tâches, selon des trajets spécifiques et inchangés ; Rabia, quant à elle, jouit d'une relative liberté dans ses jeux mais reste dans l'environnement immédiat de la maison, sous l'œil de sa mère, et ne s'aventure jamais seule au-delà des limites de sa communauté.

Toutefois, comme le rappelle la géographe S. Vella : « Il faut donc se garder d'une dichotomie simpliste : même si le genre est fortement spatialisé en Inde, les sphères d'existence ne sont pas toujours strictement définies et cloisonnées, tout dépendant de l'âge, de la caste et/ou de la classe sociale des femmes » (2003 : 293). En effet, Sunaina (*MAN*) et Amrita (*EIW*), membres de familles aisées et urbaines, ont plus de facilité à sortir de la maison que Lieno, issue d'un milieu modeste, ou encore Rabia, venant d'une famille (et une communauté) musulmane conservatrice.

B/ « Échos dans le puits »

Sous ce titre « Echoes in the well », Belinder Dhanoa propose trois récits de femmes qui entrent en résonance. Chacune de ces femmes a dû faire face à de nombreuses difficultés mais elles possèdent une force qui leur a permis de résister aux injonctions de la société. Le

titre a également une valeur métaphorique car le puits symbolise la place de la parole féminine, recluse à un endroit sombre, sous terre. Elle est rendue invisible ou plutôt, inaudible. De plus, le puits est vu en Inde comme un lieu qui suscite la peur : il abrite les démons et les esprits. Pour autant, le puits est un lieu de rassemblement des femmes à qui incombe d'aller chercher de l'eau. Enfin, les puits font résonner le moindre bruit et les voix des femmes peuvent remonter du fond du puits. Comme les démons, les histoires de femmes peuvent faire trembler, en s'adressant aux autres femmes ou à ceux qui peuvent les entendre. Car ces histoires sont des témoignages.

La part de la mère en chaque fille

Les rapports mère-fille fonctionnent comme des échos. Les générations se succèdent, les mêmes messages sont transmis. La maison, par les places assignées, les a enregistrés et contribue à les diffuser. Cette métaphore de l'écho se retrouve dans le roman de B. Dhanoa, au commencement et à la fin du récit, lors des funérailles du père de Amrita. Une invitée lui déclare :

« Tu n'es plus rien maintenant. Tu n'es personne. Pauvre petite chose étrange » (5).

« Tu n'es rien sans ton père. Rien. Pauvre petite chose étrange » (288)¹⁹⁸.

Les mêmes mots sont répétés aux deux extrémités du roman, suggérant le rôle crucial du père et mari et la chute promise aux femmes lorsqu'il disparaît, alors que le récit donne tout son poids aux héroïnes, trois générations de femmes qui se répondent. Davantage que le constat de destins brisés par la mort d'un mari et d'un père, c'est l'occasion d'explorer les rapports mère-fille et l'évolution de la condition féminine au fil des générations.

Cet écho mère-fille résonne particulièrement lors des moments de conflit, comme entre Sunaina et Maï (*MAN*), Amrita, Ambika et Madhulika (*EIW*), ou bien encore entre Rabia et Zohra (*HPM*). Les mères sont écartelées entre la volonté de contrôler leurs filles pour le « bien commun », et l'envie de les laisser voler de leurs propres ailes. Cette envie est teintée de culpabilité car ces mères sont conscientes des difficultés que leurs filles devront affronter une fois adultes. Les conflits mères/filles sont particulièrement violents quand la mère projette ses désirs sur ses filles. Ainsi, Madhulika souhaiterait voir ses filles faire leurs propres choix et réaliser leurs rêves et considère que l'époque est plus favorable que celle où elle a dû lutter elle-même pour faire valoir ses opinions et ses manières d'être et de faire. Le transfert

¹⁹⁸ « You are nothing now. You are nobody. You poor, peculiar thing » (5) ; « You are nothing without your father. Nothing. You poor, perculiar thing » (288).

s'effectue également dans l'autre sens, fille/mère, quand Sunaina redoute de devenir comme sa mère :

« Et pourtant je me prosterne devant elle, Maman, celle qui n'est pas mon idéal, celle avec qui je me bats, celle que je ne veux pas devenir » (94).

Madhulika (*EIW*) est un personnage singulier qui tente de réduire la distance avec sa fille, Amrita, afin que celle-ci prenne pleinement conscience du rôle joué par leurs mère et grand-mère : si Amrita et sa sœur sont ce qu'elles sont, c'est aussi grâce à ce que les générations antérieures de femmes ont été. Le roman *Echoes in the Well* souligne la part de la mère, sa « résonance », dans chacune de ses filles. À travers les récits de vie de sa mère et de sa grand-mère, deux femmes fortes qui ont su faire face, seules, à la désapprobation de la société¹⁹⁹, Amrita finit par sentir en elle résonner « l'écho de ses aïeules » :

« C'est alors que je réalisais à quel point les envies de ma mère avaient formé les contours de notre vie – à ma sœur et à moi. Je compris comment son refus de nous voir reproduire le modèle et les circonstances de sa vie nous donna la liberté d'identifier nos propres désirs, lui donnant en retour l'opportunité de restructurer la sienne dans la nôtre. Elle souhaitait pour nous tout ce qu'elle n'avait pas eu. Mais cela avait un prix. Elle voulait que l'on se distingue des autres, que l'on soit des femmes indépendantes et pensantes, sans peur et différentes. Mais elle voulait également être louée et acceptée par tous. Elle souhaitait que nous ne connaissions jamais la pauvreté qu'elle avait connue dans son enfance, et en même temps désirait que nous n'attachions pas d'importance au confort matériel nous entourant » (4-5).²⁰⁰

Ces récits de vie de générations différentes éclairent les changements qui affectent la société au fil des décennies. À travers le destin de la grand-mère, la mère et la fille, c'est un tableau changeant de la condition des femmes qui est proposé : de la femme au foyer à celle qui peut accéder aux études supérieures.

¹⁹⁹ Le mari de Ranjita est mort jeune, la laissant élever seule leur fils Govind dans un Punjab sous tension. Elle n'a jamais voulu se remarier et n'a pas hésité à adopter une jeune musulmane, la sauvant des atrocités perpétrées lors de la Partition. Madhulika, quant à elle, a dû vivre seule car son mari Govind était au loin une grande partie de l'année pour son travail. Elle a dû affronter les préjugés du voisinage car elle était issue d'une classe sociale inférieure à celle de son mari et de leurs voisins, elle était aussi victime d'un racisme « régional ». Enfin, revendiquant une certaine forme d'indépendance, elle a voulu trouver un équilibre entre son rôle de mère et la femme qu'elle voulait être.

²⁰⁰ « It was then too that I realized how much my mother's longings had delineated our lives – my sister's and mine. I understood how her refusal to reproduce herself and her circumstances had given us the freedom to identify our own desires, and given her, in turn, the opportunity to restructure her own life within ours. She wanted for us everything that she had been without. But nothing comes without a price. She wanted for us to stand apart, to be independent, thinking women, to be without fear of being different. But she wanted us also for us to be praised and accepted by all. She wanted us never to be touched by the desperate poverty that had surrounded her own girlhood, and yet she wanted us to remain unaffected by the material comforts that enclosed ours ».

Le thème de l'écho peut être repris dans quatre autres romans du corpus mettant en scène des femmes de plusieurs générations : *A Terrible Matriarchy*, *The Hour Past Midnight*, *Mai a Novel* et *The Hussaini Alam House*. Chaque histoire des femmes plus âgées résonne dans celle de leurs filles et leurs petites-filles. Celles-ci se sont emparées de ces échos et les ont fait leurs. Ayman (*HAH*) a choisi de garder vivaces les modes de vie et de pensée de l'ancienne aristocratie musulmane hyderabadie. Sunaina (*MAN*) sent la force de Maï en elle ; toujours soutenue par sa mère, elle a pu choisir sa propre voix. Le destin de Rabia (*HPM*) est de suivre les traces de sa mère et de sa tante. L'influence de la grand-mère accompagne la jeune Lieno (*ATM*) au fur et à mesure qu'elle grandit et devient, tout comme son aïeule, une femme au fort caractère et indépendante²⁰¹.

Suivant les romans, l'écho d'une génération à l'autre change ses modulations, varient, ou se répète à l'identique. L'image de l'écho et du puits donnent aussi l'impression que la vie et les interactions de ces différentes générations de femmes prennent place dans un puits où chacune tente de faire entendre sa voix : on imagine ces femmes dans un puits, criant, riant, parlant, pleurant, essayant de s'emparer de l'écho pour se faire entendre par-delà le puits.

Sunaina évoque un trou, dans lequel elle ne cesse de tomber :

« Ainsi s'écoulait notre enfance. Maintes chutes dans l'abîme, maints sauvetages in extremis, grâce à l'échelle que me jetait Maman. Chez nous, les filles perdent d'habitude leur enfance tout d'un coup, mais pour moi, si l'enfance me quitta par la force des choses, ce ne fut ni aussi brutalement ni aussi facilement. L'échelle permettait à l'enfance de remonter, encore et encore. Et l'échelle est donc d'une importance cruciale, dans mon enfance. L'échelle, et le trou.

Les trous, où Maman ne réussissait pas à m'empêcher de tomber, avec tous ces gens autour de moi qui ne pensaient qu'à m'y pousser, mais dont elle me tirait infatigablement, car elle arrivait toujours à temps pour me jeter l'échelle et me relever, encore trébuchante » (83).

Le trou, le puits sont des images fortes. Qu'elles s'y mettent elles-mêmes ou qu'on les y pousse, les personnages féminins ne sont pas seuls : les mères proposent des échelles pour les en sortir.

Échapper à la maison, échapper à l'écho ?

La relation mère-fille est très centrale dans chaque récit, jusqu'à en devenir une obsession : la narratrice Sunaina (*MAN*) est obnubilée par la malheureuse condition de sa mère, réduite à l'état de servante par sa belle-famille, mais ne cesse de la rejeter de peur de finir comme sa

²⁰¹ Malgré les injonctions de la grand-mère sur l'importance de s'occuper de son mari et de sa famille, la vieille dame est veuve et vit seule avec sa nièce Bano, et Lieno. Il n'y a pas d'homme pour les entretenir. Lieno devient ensuite une figure d'autorité et d'autonomie dans sa famille. Cf. chapitre 8 infra.

génitrice. Ce rejet est tellement fort que, contrairement à ce que l'on pourrait attendre d'une jeune fille, elle ne porte aucun intérêt aux tâches domestiques, ne serait-ce que pour soulager sa mère. *Mai a Novel* est sans doute une exception dans notre corpus car même issues de familles riches pourvues de domestiques, les jeunes filles et jeunes femmes participent à l'effort domestique. La vision de sa mère subordonnée est insupportable pour Sunaina et son incapacité à la sauver et à la comprendre pousse Sunaina à s'éloigner de ce qui « compose la personnalité » de sa mère : les tâches domestiques et les lieux où elles sont accomplies. Pendant toute son enfance et son adolescence, elle rêve de s'échapper de la maison pour ne pas ressembler à sa mère. Sunaina et son frère regardent chaque geste de leur mère avec une certaine distance, au sens propre : ils la voient de loin balayer la terrasse, faire la cuisine. Ces endroits deviennent odieux à la narratrice qui n'y met pas les pieds, sauf pour tenter d'en extirper sa mère :

« 'Bon, maintenant ça suffit, tu as assez cuisiné... sors de là, tout de suite, viens... c'est moi qui m'en occupe' » (21).

Mais ce semblant d'aide ne tient pas longtemps et Sunaina, aveuglée par ses propres problèmes et contradictions, repart bien vite vaquer à ses occupations. Sous couvert de protestation, les deux enfants rejettent également leur père et leurs grands-parents paternels, tenus pour responsables de la misère de leur mère ; leur enfance est ponctuée de nombreuses altercations avec leurs aînés à propos du travail qu'ils imposent à Maï. Ainsi, la tendresse de la grand-mère est écartée, le lien avec le père est pratiquement inexistant : il est considéré comme un homme qui fait du mal à leur mère. Les liens du sang sont comme reniés. Est-il possible d'échapper à l'écho d'une mère asservie ?

Une fois adulte, Sunaina mène une vie d'artiste qui lui plaît mais reste peu sûre d'elle, revenant constamment vers sa mère. Ambivalente, elle recherche auprès d'elle une forme de sécurité tout en rejetant ce qu'est Maï. Elle semble ne pas pouvoir trouver sa place, prise dans des considérations presque schizo-phréniques par rapport à sa mère, tandis que son frère est complètement « déraciné ». Il vit à l'étranger, a épousé une étrangère et n'a pratiquement plus de contact avec sa famille. Sunaina prend conscience tardivement du rôle important que sa mère a joué dans sa vie : Maï a toujours tenu bon contre les autres pour que ses enfants vivent selon leurs choix. La fille découvre alors la force de sa mère qu'elle avait toujours vue comme faible, une victime et s'emploie, à la fin du roman, à la faire revivre en elle, tel un écho :

« Pourquoi j'éprouve si fort le besoin de ressusciter Maman, je n'en sais rien. Mais c'est une sensation qui m'envahit de partout, dedans dehors, que j'inhale dans mes

poumons, je la respire, elle m'emplit, elle me suffoque, et il faut que je l'exhale pour la sortir de moi avec mon souffle. Maman, si faible depuis toujours, je n'en reviens pas qu'elle m'emplisse comme cela » (12-13).

« Nous ne comprenions pas à l'époque qu'elle était une source de force par la confiance qu'elle avait en nous. Nous ne voyions que son impuissance, qui nous faisait pleurer » (67).

Il faudra du recul à Sunaina pour réaliser et accepter qu'elle porte en elle une part de sa mère et que la force (« le feu »), qui les habite toutes deux, a pu ne pas s'exprimer de la même façon :

« Le feu qui l'habitait brûla toujours en dedans, alors que le mien passa au dehors. Mais le feu, toutes les deux, assurément, nous l'avions en nous » (70).

Sunaina comprend aussi la complexité de ces échos quand elle repense à ce que Maï lui disait de sa propre belle-mère, suggérant le lien unissant les femmes entre elles, en dépit des apparences :

« Maman avait dit qu'elle était de la même espèce que Grand-mère et qu'on ne pouvait pas rudoyer quelqu'un de sa propre espèce. Et moi, décelant sur ma personne le reflet de l'une et l'autre, je me sens prise d'une étrange faiblesse. Je ne peux pas blâmer celles dont les traits et les formes se retrouvent sur mon visage et mon corps » (52).

Une même incompréhension et un certain mépris animent Amrita et sa sœur (*EIW*) vis-à-vis de leur mère, jugée comme excentrique. Mais quand Madhulika, la mère, raconte son histoire (et, en écho, celle de sa belle-mère), Amrita entrevoit les combats, les difficultés et les jugements extérieurs que sa mère a dû affronter afin de permettre à ses filles de s'épanouir pleinement sans avoir à surmonter, elles-mêmes, les obstacles que les générations précédentes avaient connus.

Grâce à l'amour maternel, les personnages féminins grandissent, apprennent à devenir des femmes. *Mai a Novel*, *Echoes in the Well*, *The Hour Past Midnight* montrent l'omniprésence de la mère dans la vie de sa fille et son importance dans la transmission et l'apprentissage des savoir-faire et savoir-être. On pourrait dire que les mères « habitent » leurs filles. Autant que possible, les mères enseignent à leurs filles les valeurs qui représentent non seulement la famille, mais aussi leur sexe. Néanmoins, de manière plus subtile, Maï et Madhulika guident également leur fille vers une émancipation spatiale. En soutenant leur fille dans leur propre choix, ou en les poussant à décider par elle-même, Maï et Madhulika cherchent à faire sortir Sunaina et Amrita hors de la maison et de ce qu'elle représente : un mécanisme familial bien huilé ne laissant que peu de place aux aspirations individuelles.

La relation mère-fille se base donc sur des échanges à double-sens, l'histoire des échos nous le montre bien. Mais la transmission ne se passe pas toujours de la même façon : Zohra (*HPM*) souhaite voir Rabia se conformer à la société alors que Madhulika (*EIW*) et Maï (*MAN*) se sont battues toute leur vie contre leur famille et leur entourage afin que leurs filles puissent accéder à l'autonomie. Les filles, quant à elle, ne semblent pas vouloir/pouvoir se soustraire à ces échos ; les romans montrent comment elles s'en emparent et font résonner à leur tour cet écho, à leur façon.

*

L'insistance et la récurrence des auteures à traiter de l'enfance (d'un personnage enfant ou de souvenirs d'enfance de personnages adultes) indiquent l'importance de cette période dans la formation des jeunes indiennes et la construction de leur identité. Cela amène aussi à s'interroger sur la valeur de souvenirs évoqués au prisme de la nostalgie, selon les termes de Sunaina (*MAN*) :

« La difficulté, c'est que, pour en parler, il faut être après, et qu'on garde toujours désespérément la certitude que cet après n'est que souvenir, et que le souvenir est un reflet captif, pris dans le cadre de l'imaginaire, qui ne se réduit pas à la pure vérité et surtout n'est pas la chose dans sa totalité. On n'a pas seulement peur de ne pas pouvoir dire la chose en totalité, une partie demeurant en suspens, on a aussi cette autre peur, qu'à la saisir ou la toucher, la chose ne perde vie. Dès l'instant qu'on y touche, la voilà qui change de forme sous la pression de notre main, qui se transforme en ce qu'on lui imprime de solide. C'est cette forme-là, solide, qui appartiendra ensuite à l'histoire indélébile. Or on ne veut pas oblitérer la vérité du non-dit en réduisant tous les possibles.

Mais la pire difficulté, c'est encore de n'avoir de cesse que tout soit dit. On s'enlise sur place, et ce n'est qu'en parlant qu'on pourra bouger » (11-12).

Raconter son enfance produit non seulement un effet sur le lecteur, mais également sur le narrateur. Rapporter des souvenirs, c'est fixer une version de son histoire, c'est choisir et parfois taire. Si les nouvelles générations de femmes, comme Sunaina, se prévalent de ne plus accepter ce qu'ont enduré leurs mères, elles réalisent souvent que celles qui les ont précédées ont résisté, à leur manière et ont fait preuve d'une force qui a ouvert la voie aux changements. C'est cette relation à la mère qui ressort principalement de ces récits d'enfance. La mère est un modèle à suivre. Ou pas. Un reflet de ce que pourrait devenir la jeune fille. Présente dès le premier jour, la mère peut être à la fois une alliée, un soutien, comme Maï (*MAN*) et Madhulika (*EIW*) pour leurs filles, ou un mentor strict décidé à faire respecter et perpétuer les valeurs morales et les traditions, c'est le cas de Zohra (*HPM*) et de la grand-mère de Lieno

(*ATM*). Involontairement ou non, la mère est la passeuse de normes genrantes et genrées. Le récit d'enfance permet alors de questionner les enseignements reçus par les jeunes filles mais aussi de faire la paix avec ses aînées (Amrita, *EIW* ; Lieno, *ATM*).

Ces récits relatent toutes les étapes franchies par les jeunes filles jusqu'au départ de la maison parentale pour celle du mari. Avec une attention particulière portée à la puberté, le lecteur/la lectrice sent tout le poids qui pèse sur les jeunes filles au moment de l'adolescence : leur perte de liberté, leur progressive réclusion dans la maison et l'apprentissage plus assidu des tâches ménagères. C'est que les jeunes filles se préparent à gagner leur place dans la future maison maritale.

CHAPITRE 6

LES ESPACES DE LA VIE CONJUGALE

Comme dans la plupart des romans indiens, le mariage est un moment clé des fictions du corpus. Il détermine la position de chacun et dans ces romans, c'est la question de l'identité féminine qui se trouve posée à chaque fois. Jeunes mariées comme Wahida (*HPM*) et Uma (*TSS*), mères et belles-mères comme Mai (*MAN*) et Haimanti (*TSS*), toutes ne peuvent-elles se définir que par rapport aux hommes, époux, pères, frères ou fils ?

Dans la vie des femmes, le mariage constitue indéniablement un événement central et dans ces romans dont les protagonistes sont des femmes, on retrouve les ingrédients classiques à commencer par le rôle déterminant de la famille dans le choix de l'époux et, chez les jeunes filles, un mélange de résignation et d'espoir pour une alliance heureuse. Mais ce qui survient aussi avec cet événement, c'est le départ de la jeune épousée vers l'inconnu. Car le mariage est le moment du passage de la jeune fille de la maison parentale à celle de sa belle-famille et dans cette maison étrangère, elle devra trouver ses repères, se familiariser avec l'espace et les membres de la maisonnée. Or, la principale qualité requise de la nouvelle épouse, en ce début de la vie maritale, est l'invisibilité : elle doit se fondre dans cet espace et ne rien perturber. Avec le temps, la jeune femme devra trouver le moyen d'imposer sa présence. Elle gagnera sa légitimité au titre d'épouse du fils, qui sera confortée par l'arrivée d'un enfant, un garçon de préférence. Les fictions s'inspirent toutes ces situations, vécues de l'intérieur par les personnages féminins.

I – Passer d'un lieu de vie à un autre

En quittant la maison de leurs parents, Wahida (*HPM*) et Uma (*TSS*), jeunes mariées, laissent derrière elles leur famille, c'est-à-dire un mode de vie et une manière d'être. Ce passage est vécu avec beaucoup d'inquiétude car même si le mariage arrangé constitue la règle dominante et réduit le risque d'un dépaysement social et culturel, les jeunes femmes ont le sentiment d'arriver dans un milieu « étranger ». La variété des rituels, observances, tabous et règles alimentaires est infinie en Inde et les jeunes mariées doivent souvent renoncer à ce qu'elles ont appris dans leur famille d'origine. De plus, le jeune couple se connaît très peu et se trouve sous la coupe des anciens, ce qui est de nature à intimider la nouvelle venue.

Le mariage entraîne un déracinement dont il est beaucoup question dans les romans. La jeune fille abandonne son « chez soi », ses repères, ses parents, sa fratrie, sa famille étendue et au-delà de sa maison, elle quitte son quartier, ses voisins et ami.e.s, sa ville, sa région, voire son

pays. Le passage de l'état de jeune fille pubère à celui d'épouse s'accompagne donc d'un déplacement, lequel est synonyme d'arrachement sur le plan affectif.

Mais ce départ consacre aussi le passage à l'âge adulte avec la possibilité de créer sa propre famille. Les jeunes filles se prennent à rêver d'un mari idéal, et à terme, d'une famille modèle qui leur confèrera une place reconnue au sein de la belle-famille, celle d'une mère dans la lignée des mères.

A/ Quitter le lieu familial

Bano (*ATM*), lors d'une conversation avec sa cousine, résume en quelques mots la situation des filles dans la société indienne : elles ne sont pas considérées comme de véritables membres de la famille (p. 24). Nombre de dictons populaires tiennent le même discours. Les filles sont destinées à partir de la maison parentale et c'est au fils qu'incombent le devoir et l'honneur de perpétuer la lignée familiale et de prendre soin des parents jusqu'à leur mort et d'exécuter les rituels funéraires. La fille est donc un fardeau (Sangari et Vaid, 1990), on l'élève pour « d'autres » et, facteur aggravant, elle constitue une considérable charge car il faut verser une dot à la belle-famille. Quoiqu'il en soit, c'est dans l'ordre des choses de trouver à marier sa fille, donc de s'en séparer. Les filles, quant à elles, sont plus ou moins préparées et plus ou moins prêtes à cet éloignement.

Déracinement

Dans son article publié en 1999, Sara Ahmed aborde les notions d'identité et d'émigration à travers des œuvres littéraires²⁰². Elle s'attache à la notion du « chez soi » (*at home*) et s'interroge sur le statut de la maison, ce chez soi, chez les émigrés déracinés²⁰³. Les fictions explorent le sentiment de déracinement qui n'est pas seulement lié à l'expatriation mais aussi à l'abandon de la maison où on se sentait « chez soi ». Les personnages Wahida et Uma sont touchées par ce phénomène lorsqu'il leur faut quitter l'univers familial pour un lieu inconnu qui peut se révéler inhospitalier. Quelle que soit la distance matérielle, le nouveau lieu est éloigné de leur maison d'enfance. Or, S. Ahmed établit une relation étroite entre cet espace habité familial et l'identité fondée sur le sentiment d'appartenance (*belonging*) à celui-ci.

²⁰² Ahmed Sara, « Home and away: Narratives of migration and estrangement », *International Journal of Cultural Studies*, 1999, 2 : 329-347.

²⁰³ L'auteure est elle-même née en Angleterre, elle a grandi en Australie avant de revenir au Royaume-Uni où elle mène une carrière universitaire tandis qu'une grande partie de sa famille vit au Pakistan.

Sortie de « son chez soi », la jeune fille est perdue, désorientée et c'est sa propre identité qui est fragilisée.

La maison familiale est le lieu de construction des expériences, des affects (Sara Ahmed) et Nita Kumar, traductrice du roman *Mai a Novel* confirme cet attachement à la maison dans sa postface à la réédition de 2002 : « La maison peut aussi être perçue comme le moteur générant les sensibilités, les pratiques et développer le soi » (185)²⁰⁴.

Les traumatismes issus du déracinement des jeunes épousées sont finement décrits dans les fictions du corpus. Ainsi, quand Wahida (*HPM*) est emmenée chez ses beaux-parents après la cérémonie de mariage, elle ressent une profonde tristesse :

« La maison de Sabia n'était pas nouvelle pour Wahida ; elle y était souvent venue en visite plus jeune. Pourtant, en ce jour, c'était différent. Sikander avait décidé de rester avec ses amis et n'avait fait montre d'aucun sentiment particulier à son égard. Elle se sentait vraiment déçue. Elle avait pleuré dans la voiture durant tout le trajet ; mais [Sikander] n'avait pas dit un mot pour la reconforter » (305)²⁰⁵.

La nouvelle maison n'est pas identifiée par Wahida comme celle de son mari, Sikander, mais comme celle de sa belle-mère, Sabia. Il ne s'agit pas d'un lieu inconnu puisqu'elle a souvent rendu visite à cette famille mais elle vit ce déplacement comme un véritable exil. D'ailleurs, Wahida s'éloigne peu de ses parents puisqu'elle rejoint un village voisin mais elle sait qu'une véritable distance va s'instaurer. La distance matérielle importe peu ici mais celle générée par le changement de position de Wahida l'arrache sans retour de sa vie antérieure. La fille de la maison choyée devient une belle-fille exposée aux remontrances de sa belle-mère.

Quant à Uma (*TSS*), elle incarne un autre type de jeune épousée. Elle vit également un bouleversement, passant de sa famille élargie à New Delhi à un noyau familial réduit à Calcutta. Habitée à un environnement animé, elle arrive dans une grande maison pratiquement vide occupée par son mari, son beau-père, Pishi et deux domestiques. Toutefois, Uma est beaucoup moins traumatisée que Wahida. Plus âgée au moment du mariage, Uma a pu exprimer son avis sur l'époux qu'on lui proposait et n'a pas vécu le confinement à la maison que Wahida, la jeune musulmane tamoule, a subi. Uma est une jeune femme urbaine, instruite, qui montre de la maturité quand Wahida, très jeune, est peu sortie de chez ses

²⁰⁴ « The house can also be viewed as a power engine for generating sensibilities, practices and selves (...) ». Nita Kumar, traductrice en anglais de *Mai a Novel*, est universitaire en Californie où elle travaille dans le domaine des *women* et *gender studies*. Sa postface du roman, rédigée à la demande des éditrices, propose quelques analyses du récit qu'elle a traduit.

²⁰⁵ Wahida est mariée à Sikander au cours du roman, tous les deux sont cousins : la mère de Sikander, Sabia, est la sœur de Kader, père de Wahida. « Sabia's house wasn't new to Wahida; she had visited here very often as a small girl. Yet on that day it felt very strange. Sikander chose to stay with his friends and did not display any special feeling towards her. She felt really disappointed at this. She had wept in the car, all the way here; but [Sikander] had not said a word to comfort her ».

parents. Pourtant, Uma ressent ce sentiment de déracinement : Calcutta est très éloignée de New Delhi et l'ambiance bengalie est bien différente de celle de la capitale indienne. La distance est accentuée par le mode de communication (propre à l'époque) qui relie Uma à sa famille : le courrier postal. Les échanges prennent du temps, depuis l'écriture des lettres, leur expédition jusqu'à leur réception. Partie à l'autre bout du pays, Uma a « migré » et est arrivée dans un autre monde auquel elle doit se familiariser. Dans les premiers mois de son installation à Kailash, elle est habitée par les nombreux souvenirs de sa vie à Delhi, entourée de ses parents et grands-parents. Sa nouvelle vie, solitaire et calme, présente un grand contraste avec l'animation qu'elle connaissait auparavant :

« Uma se languissait des après-midis de sa vie passée en compagnie féminine – au *college* avec ses amies, à la maison auprès de sa mère, sa grand-mère et sa tante. Elle avait toujours associé l'après-midi à 'l'heure des femmes', quand arrive une pause dans les occupations de la journée » (50)²⁰⁶.

Uma se remémore les moments de sociabilité, d'amitié partagée et de douceur. Elle tentera d'ailleurs de retrouver des moments analogues, avec d'autres compagnes. Si le souvenir de la maison familiale la renvoie à de bons moments, ceux de l'insouciance de l'enfance ou ceux du bonheur de la vie d'étudiante, Kailash est synonyme de maturité et d'entrée dans la vie d'adulte. Uma accepte ce déplacement car elle pense que le devoir d'une épouse est d'appartenir à la maison du mari en s'appropriant les lieux (*belonging*) mais cela ne l'empêche pas de ressentir une certaine anxiété face à cette maison inconnue.

Les jeunes femmes expérimentent souvent un changement de position, de mode de vie et un nouveau rapport à l'espace. Elles sont marquées par cet épisode majeur de mobilité qui signifie aussi un changement d'identité. La maison, « home », désigne le lieu où l'on vit avec sa famille et le pays d'où l'on vient²⁰⁷. La maison familiale est l'expérience vécue du lieu « *the lived experience of locality* » (Ahmed, 1999 : 341) et demeure une référence à jamais pour ces jeunes femmes. L'on peut comprendre pourquoi ce moment de passage, c'est-à-dire d'abandon du lieu « natif », familial, représente bien plus qu'un « déménagement » car l'espace n'est ni un cadre ni un contenant :

« L'expérience vécue de l'être-chez-soi implique donc l'enveloppement des sujets dans un espace qui n'est pas simplement en dehors d'eux : l'être-chez-soi suggère

²⁰⁶ « Uma longed for the afternoons of her past life of female companionship – in college with friends or at home with her mother, grandmother and aunt. She had always thought of the afternoon as 'women's hour', when there comes a pause in the day's occupation (...) ».

²⁰⁷ « [Home] can mean where one usually lives, or it can mean where one's family lives, or it can mean one's native country », Ahmed, 1999 : 338.

que le sujet et l'espace s'écoulent l'un dans l'autre, **s'habitent l'un l'autre** » (opus cité : 341)²⁰⁸.

Ce moment de mobilité maritale est le plus souvent présenté par les femmes comme une rupture douloureuse mais certaines y trouvent un nouvel élan ou sont persuadées que c'est un mal nécessaire pour accéder au statut de mère, si valorisé dans la société. À titre de comparaison, le sociologue I. Chambers évoque l'émigration comme un événement conduisant l'individu ou le groupe à interroger son identité (1993, 2008). Dans son ouvrage *Migrancy, Culture, Identity*, le chercheur évoque le voyage des migrants jusqu'à leur destination, un pays étranger. Chaque étape les éloigne un peu plus de leur foyer, *home*, jusqu'à faire disparaître la possibilité de s'identifier par rapport au lieu de provenance :

« Un tel voyage prend la forme d'une interrogation sans fin, défaisant ses termes de référence mêmes à mesure que le point de départ est perdu en chemin. Si l'exil suppose un foyer initial et la promesse d'un éventuel retour, les questions rencontrées en cours de route brisent constamment les limites d'un tel itinéraire. Les possibilités de continuer à s'identifier à ce lieu s'affaiblissent et disparaissent » (1993, 2008 : 2)²⁰⁹.

De la même manière, le départ de la jeune fille de chez ses parents constitue un effritement puis un effacement de son identité fondée en grande partie sur l'appartenance à la famille « d'origine ».

La nostalgie du lieu/lien

À la veille de son mariage et de son départ pour la maison de son mari, Wahida (*HPM*) ne parvient pas à s'endormir et revisite en pensée la maison de ses parents jusque dans les moindres détails :

« Elle était sur le point de quitter sa maison pour toujours. Elle ne pouvait supporter l'idée qu'elle quittait sa maison, sa famille, sa mère, sa tante et sa cousine. Après que ses mains furent couvertes de henné, le soir précédent, sa mère l'avait nourrie elle-même. Comment pouvait-elle être séparée d'une mère si aimante ? Quitter cette maison où elle était née constituait une perte insupportable. Le long couloir où elle courait et jouait étant enfant ; la cour avec ses larges pavés de pierres ; le pilier en fer autour duquel elle tournait jusqu'à en avoir le vertige – elle ne concevait pas d'être

²⁰⁸ « The lived experience of being-at-home hence involves the enveloping of subjects in a space which is not simply outside them: being-at-home suggests that the subject and space leak into each other, **inhabit each other** ». Souligné par l'auteur.

²⁰⁹ « Such a journey acquires the form of a restless interrogation, undoing its very terms of reference as the point of departure is lost along the way. If exile presumes an initial home and the eventual promise of a return, the questions met with *en route* consistently breach the boundaries of such an itinerary. The possibilities of continuing to identify with such premises weaken and fall away ».

séparée de tout ça. Elle n'avait jamais connu un tel sentiment de perte lorsqu'elle partait chez Nanna [son grand-père], pour l'année scolaire » (293)²¹⁰.

La jeune femme exprime un sentiment de perte irrémédiable. Les lieux sont étroitement associés aux moments, aux membres de sa famille personnes et par conséquent à sa propre personne. Wahida décrit le lien affectif, la relation corporelle avec les parties de la maison : le couloir, la cour pavée, le pilier en fer. Ces détails matériels renvoient à l'atmosphère aimante de la maison parentale, seul lieu où elle se sent chez elle²¹¹ et où elle se sent elle-même. À l'inverse, elle insiste sur le caractère inhospitalier de sa nouvelle demeure :

« La journée ayant été très fréquente, il ne lui fut pas difficile de s'endormir, même dans son nouvel environnement. Elle était seulement consciente de l'anxiété qu'elle ressentait à l'idée d'être arrivée dans un monde qu'elle ne pouvait pas commencer à comprendre » (310)²¹².

Après ses premières nuits auprès de son mari, elle ne se sent pas installée mais piégée :

« Les larmes coulaient du coin de ses yeux. Elle les essuya avec le pan de son sari. Elle se sentait prisonnière, comme prise dans un filet, luttant, quelque chose lui ayant été pris de force » (314)²¹³.

L'installation chez son mari est comparée à un piègeage, à une mise en captivité. Le mariage est une prison. On lui a « pris quelque chose ».

Cet aspect tragique du mariage a beaucoup inspiré la littérature indienne et celle portant sur l'Inde. Le personnage de Pishi (*TSS*) se souvient d'un poème de Tagore, *Bhodu* (« La jeune mariée ») :

« 'Le jour décline, allons chercher de l'eau.'
Ce vieux refrain
Sonne en vain
L'ombre et la rivière, mon ami,
Où sont-elles parties !...

²¹⁰ « She was going to leave her home forever. She could not bear to think she was leaving her home, her family, her mother and aunt and cousin. After her hands had been covered with henna, the previous evening, her mother had fed her herself. How could she be parted from such a mother and her love? Leaving this house where she was born would be an unbearable loss. The long corridor where she had run about and played as a child; the courtyard with its large paving stones; the iron pillar around which she had twirled as a child until she was dizzy – she could not imagine being separated from all this. She had never felt such a sense of loss whenever she went away to her Nanna's house, for the school terms ».

²¹¹ Au chapitre 8, Wahida rentre au village après des études à « la ville » (qui n'est pas précisée) où, pendant quelques années, elle a habité chez ses grands-parents. Mais elle ne raconte jamais sa vie là-bas comme s'il s'agissait d'une parenthèse, considérant la maison de ses parents comme son « chez soi ».

²¹² « Because the entire day had been so tiring, it wasn't too difficult to drop off asleep, even in her new surroundings. She was only aware of an anxiety that she had arrived into a world which she could not begin to comprehend ».

²¹³ « The tears coursed down from the end of her eyes. She wiped them away with the end of her sari. She felt trapped, as if she were caught in a net, struggling, something having been forcibly taken away from her ».

Hélas ! Capitale de pierre
Son poing de géant
avec force broie
sans pitié la fille perplexe » (238)²¹⁴.

Le poète évoque le désarroi de la jeune mariée qui, issue du monde rural, cherche en vain les éléments qui lui étaient familiers : la rivière, le soleil couchant, des éléments naturels et chaleureux que la jeune femme ne retrouve pas dans la ville qu'elle doit désormais habiter... La jeune fille se retrouve « broyée » sans pitié par la « capitale de pierre ». Cette ville de pierre est froide et sans vie, inhospitalière. Elle représente un univers étrange autant qu'étranger.

Dans les romans, les protagonistes expriment souvent leur traumatisme car la maison parentale est le lieu du lien. Cette rupture constitue le lot de millions de femmes en Inde qui perdent leur territoire premier, leur « lieu d'ancrage » (Stock, 2006) où elles ont intégré les gestes et les normes, les codes, et où se sont bâtis leurs souvenirs et leur sécurité. Elles devront tout réapprendre dans le nouvel univers qui s'impose à elles. L'impact psychologique du déracinement est grand et à ce moment de la vie, la jeune fille réalise aussi qu'elle n'a jamais totalement « fait partie » de sa maison d'origine, qu'elle était destinée à partir, à être « abandonnée » par les siens. Revenir par le récit sur son enfance puis sur le moment du départ vers la maison maritale est une façon de « dire » la perte de la maison d'origine et peut-être aussi de faire la paix avec cet événement.

Idéalisation de la maison maritale

Afin de mieux supporter cette situation de déchirement, les jeunes filles se réfugient dans l'idéalisation de leur vie d'épouse future. Wahida (*HPM*) a imaginé un mari pareil aux héros de romans et de films :

« Elle pensait à Sikander. Comment allait-il se comporter avec elle ? Serait-il aimant, ou se comporterait-il comme Karim Chaccha, un homme colérique ? Agirait-il comme les maris dans les quelques films qu'elle avait vus qui, lors de la nuit de noces, touchent leur épouse avec délicatesse et l'embrassent ? » (294)²¹⁵.

Elle ne peut se fonder sur le modèle du couple parental :

²¹⁴ « 'The day declines let's go get water.' / That old refrain / does sound in vain / The shade and the river, my friend, where have / they gone! ... / Alas! Capital stone city / Its giant's fist / with force does grist / the girl perplexed, without pity... ».

²¹⁵ « She thought of Sikander. How would he behave towards her? Would he be loving, or would he be like Karim Chaccha, a hot tempered man? Would he act like the husbands she had seen in the occasional movie, who on the first night of their wedding, touched their wives gently and embraced them? » (294).

« Ses parents, sa *chitthi* et son *chaccha*, se comportaient toujours avec retenue devant elle ; comme si c'était mal de bavarder et de rire intimement entre eux en sa présence » (347)²¹⁶.

Wahida n'assiste à aucune manifestation d'amour entre ses parents ou son oncle et sa tante et elle pense être le seul objet d'affection de sa mère. L'attitude du jeune époux heurte Wahida, par son indifférence, voire sa rudesse :

« C'étaient son comportement et ses manières qui la rebutaient le plus. L'époux de ses rêves était courtois et doux. Aucune comparaison n'était possible avec l'homme réel qui savait comment être sensible envers sa jeune épouse. Pourquoi agissait-il de manière aussi rustre avec elle ? N'avait-il donc jamais rien appris dans les films ? » (371)²¹⁷.

Wahida s'est construite une image de mari idéal mais se heurte à une réalité très décevante. Le traumatisme lié à son déracinement en est d'autant plus éprouvant. Son rapport aux hommes a été quasi inexistant car depuis l'entrée dans la puberté, elle n'a plus l'occasion de rencontrer des garçons de son âge extérieurs à la famille.

Dans une société où le mariage arrangé prédomine et où le jeune couple ne se connaît pas, chacun imagine l'autre à l'aune de ce qu'il « doit » être. Tagore décrit bien ce phénomène dans son roman *Yogayog* (1929)²¹⁸. L'auteur y expose les attentes et les comportements de Madhusudan, homme d'affaires revêché et frustré, vis-à-vis de sa jeune femme, Kumudini. Il s'attend à ce que son épouse lui soit subordonnée (en action et en intellect) et soit prête à se sacrifier pour lui. De son point de vue, il « doit » lui inspirer de l'admiration et « doit » pouvoir l'amadouer en lui offrant des bijoux, ce qui suggère que pour Madhusudan, une épouse est forcément vénale. Voyant qu'il n'arrive pas à l'atteindre, il construit mentalement des scénarios fantasques où il se présente comme le héros vaillant et romantique des romans populaires, sa seule véritable référence²¹⁹, afin de se faire aimer par Kumudini. Cependant, ses scénarios « héroïques » ne dépassent pas le cadre de son imagination. Madhusudan s'avère incapable de manifester ses sentiments amoureux ou au moins affectueux envers son épouse

²¹⁶ « Her parents, and her Chitthi and Chaccha always behaved with restraint in front of her, as if it were wrong to chat and laugh intimately between themselves in her presence » (347). *Chitthi* et *Chaccha* désignent respectivement la tante et l'oncle paternels de Wahida, ici Zohra et Karim, les parents de Rabia. Ces termes se basent sur une position à la fois filiale (la tante et l'oncle du côté du père) et hiérarchique (Karim est le frère cadet de Kader, père de Wahida).

²¹⁷ « It was his behaviour and manners that put her off so much. The husband of her imagination was courteous and gentle. There was no comparison with the real man who did know how to be sensitive towards his new bride. Why did he act in so crude a manner towards her? Did he never learn anything from the cinema, ever? » (371).

²¹⁸ Littéralement « liaison » en bengali. Le roman est traduit en français par France Bhattacharya sous le titre *Kumudini*, Paris, Zulma, 2013. Ce livre ne fait pas partie de mon corpus principal.

²¹⁹ Madhusudan, célibataire endurci marié sur le tard, n'a pas vraiment de modèle de couple autour de lui. Il vit avec son frère et sa femme mais il n'éprouve que peu de respect à leur égard.

car il est trop maladroit. Il cherche surtout à la posséder plutôt qu'à l'aimer ; il lui exprime alors toute sa colère, et son héroïsme reste cantonné à l'espace de son imagination et aux romans qu'il lit.

Kumudini se présente comme son miroir car elle idéalise également son mariage²²⁰. En effet, la jeune femme se réfugie dans un imaginaire mystique. Issue d'une famille noble mais ruinée, elle imagine son futur époux sous les traits d'un Krishna ou d'un Shiva et s'offre à cette icône chaque jour, prie pour être auprès de son dieu qu'elle est prête à servir de toute son âme. La réalité est malheureusement plus tragique : son mari ne l'a épousée que pour venger une vieille querelle de famille et se montre odieux. Malgré les conseils de ses frères, Kumudini reste auprès de son terrible mari, se raccrochant à ces images divines du couple parfait, substituant une image divine à la réalité de son mari, totalement reconstruite dans son imagination.

L'image de l'épouse et la réalité

Les films romantiques de Wahida, tout comme la littérature romanesque de Madhusudan, livrent une vision de la femme largement élaborée à partir des références aux textes anciens. Littérature et cinéma s'inspirent des mythes hindous, notamment contenus dans les deux grandes épopées du *Mahabharata* et du *Ramayana*, ainsi que des *Puranas* (D'Azevedo, 2018). La personnalité des héroïnes est communément inspirée de celles de Radha (du couple Radha-Krishna) et de Sita (du couple Sita-Ram). Alors que Radha est vive, sensuelle et passionnelle, Sita incarne le renoncement féminin par excellence puisqu'elle abandonne tout pour suivre Ram :

« Cet abandon de soi au profit de l'époux est loin d'être jugé négativement car cela participe des devoirs et des qualités de la bonne épouse. Être l'ombre – et dans l'ombre – de celui que l'on a épousé/aimé demeure ainsi une qualité morale, infiniment valorisée » (D'Azevedo, 2018 : 39).

Alors que la société, la communauté (et avec elle toute une culture populaire), attendent des femmes qu'elles se comportent en Sita, la plupart d'entre elles rêvent d'être des Radha. C'est pourtant Sita qui l'emporte, au détriment de Radha²²¹.

²²⁰ À l'inverse, dans les romans de notre corpus, les points de vue sont exclusivement féminins et nous n'avons pas accès à la vision idéalisée masculine du mariage.

²²¹ Pauwels note également, à propos de la dualité Sita-Radha au cinéma : « Intuitivement, d'aucuns pourraient blâmer la tradition pour cet intérêt à garder les héroïnes dans la *maryādā* [la moralité conventionnelle]. Néanmoins, nous avons découvert que c'est l'inverse qui est vrai. La tradition de la *bhakti* [la dévotion] a privilégié l'amour. C'est Bollywood qui a privilégié le devoir. Sous l'influence du cinéma, il semble que le

La fibre romantique de Wahida s'inspire largement des mythes hindous alors que la jeune femme est de confession musulmane. Mais ces récits imprègnent de façon dominante la littérature et le cinéma en Inde, dépassant largement les clivages socio-religieux par leurs ressorts « universels »²²².

Parallèlement à la séparation avec ce foyer parental « idéal », un autre traumatisme survient chez les jeunes mariées : le partage une vie intime avec un homme. Wahida exprime très bien cette déstabilisation brutale. Alors que sa mère lui a toujours ordonné d'éviter scrupuleusement les hommes, il lui fallait s'en rapprocher à l'extrême, désormais :

« Tout semblait à l'envers. Sa mère lui disait de se débrouiller seule avec un homme, de coucher avec lui. Elle avait envoyé des gens à Wahida, qui lui avaient reproché de ne pas se comporter correctement avec son mari et l'avaient conseillée sur la façon dont elle devait se conduire avec lui » (347)²²³.

Les relations sexuelles effraient Wahida, personne ne l'a préparée à cet acte. Ne connaissant pas son propre corps, la perspective d'un corps étranger à côté du sien la terrifie. Elle ressent de la solitude et de la colère après leur première relation :

« Il était minuit, et Wahida était entourée par le silence dans la chambre. On aurait dit que ce silence se déversait de la lumière faiblement rougeoyante de la nuit. Sikander était allongé à sa droite, son visage reflétant la paix d'un sommeil profond. La moitié de son corps nu s'appuyait sur elle, pressant fort contre elle. Pleine d'agacement, elle rassembla toutes ses forces pour le repousser. La satisfaction de l'acte sexuel avait calmé [Sikander] qui s'était endormi, tandis que son esprit s'agitait de manière insupportable. Elle était dérangée par une terrible douleur en-dessous de la taille et du ventre. Elle n'aurait jamais cru qu'il se comporterait avec elle d'une façon aussi désinvolte et violente. La confiance qu'elle avait placée en lui dès la première nuit était partie en fumée lors de la troisième nuit après leur mariage. Tous les rêves et les espoirs qu'elle avait investis dans ce mariage avaient éclaté en un instant, ne laissant qu'un terrain vague. Cette prise de conscience était pour elle plus insupportable que la douleur physique. Il l'avait traitée comme un objet ; il avait agi comme s'il s'agissait d'un boulot à finir. Elle ne pouvait se rappeler d'aucun héros de film ou d'histoire tout aussi désinvolte. Alors c'était tout, se demandait-elle ? Elle ferma très fort les yeux et sentit immédiatement un vide en elle, comme si le monde était tombé dans les ténèbres » (313-314).²²⁴

modèle de Rādhā est devenu de plus en plus Sītā-isé » (Pauwels, *The Goddess as Role Model: Sita and Radha in Scripture and on Screen*, New York, Oxford University Press, 2008 : 309, cité dans D'Azevedo, 2018 : 40-41).

²²² Voir les nombreuses adaptations de Shakespeare en Inde, transposant les amours interdits de Romeo et Juliette sur un fond de religion et de caste.

²²³ « Everything seemed to be upside down. Her mother was telling her to be on her own with a man, to sleep with him. She sent people to Wahida who blamed her for not behaving properly towards her husband, and advised her on how she should be with him ».

²²⁴ « It was midnight, and Wahida was surrounded by the silence in the room. It seemed as if that silence poured out of the dimly glowing night light. Sikander lay at her right side, his face registering the peace of a deep sleep. Half his bare body leaned on her, pressing hard against her. Full of irritation, she used all her strength to push

Wahida exprime sa déception et sa souffrance et à nouveau, ce sont les fictions qui constituent sa référence, son point de comparaison. En effet, aucune autre préparation à cette situation n'est proposée, la pudeur empêchant les mères d'aborder cette question des rapports sexuels avec leurs filles. Dans ce roman il en est ainsi pour Rahima/Wahida, Anama/Firdaus. Ce sont des voisines de Rahima, Nafiza et Mumtaz, qui ont assuré « l'éducation sexuelle » de Wahida en lui projetant la vidéo d'un film pornographique (chapitre 43). Ce traumatisme « de la nuit de noces » a fait, de la chambre à coucher, un espace répulsif pour Wahida.

Dans ce contexte de déracinement, le foyer parental est à son tour idéalisé, en témoignent les sentiments nostalgiques éprouvés par Uma (*TSS*) et Wahida (*HPM*). Ce souvenir de la maison parentale et l'espoir d'y retourner très bientôt sont étroitement associés à la figure maternelle (mère ou grand-mère).

Puis, ce lien avec la maison parentale évolue avec le temps et devient un souvenir (de plus en plus lointain), au fur et à mesure que l'épouse et belle-fille avance en âge et que son statut s'affirme au sein de la demeure conjugale. Il arrive aussi que, sauf à de rares exceptions ou grands événements²²⁵, une femme ne retourne jamais dans la maison de ses parents²²⁶.

B/ Recréer un espace familial

Bon gré, mal gré, il faut prendre place, d'abord en soi, avant de déborder sur l'espace « des autres » en s'y affirmant... à sa place.

him away. The satisfaction of sexual union had calmed [Sikander] and put him to sleep, while her mind was tossing about unendurably. She was troubled by a terrible pain below her waist and belly. She had never expected he would behave to her in such a casually violent way. The trust she had placed in him on that first night vanished like smoke by the third night of their marriage. All the dreams and hopes she had invested in a marriage relationship had shattered in an instant, leaving only a wasteland. This realization was more unbearable to her than the bodily pain. He had treated her as if she were an object; he had acted as if he only had a job of work to finish. She could not remember any hero of cinema or story, who had been so offhand. So, was this all there was, she wondered. She shut her eyes tightly and immediately felt an emptiness, as if the whole world had grown dark ».

²²⁵ Une femme enceinte peut revenir dans la maison parentale pour y finir sa grossesse et y accoucher. De même, si sa belle-famille le permet, elle peut rendre visite à sa famille de temps en temps, à l'occasion des mariages, naissances, décès, etc. Parfois, le retour est définitif mais cela n'augure rien de bon, comme pour les héroïnes du corpus qui ont dû retourner dans leur famille en raison d'un divorce, un veuvage ou pis, un rejet par la belle-famille.

²²⁶ Le déracinement de Lieno (*ATM*) est lié à une situation différente car elle est envoyée enfant chez sa grand-mère pour y apprendre les tâches domestiques et soulager financièrement ses parents. Mais son cas trouve une résonance avec les personnages de Wahida et d'Uma, comme si la séparation d'avec ses parents sonnait comme un prélude au mariage. En effet, elle ne revoit ses parents qu'à de rares occasions.

Créer des liens avec la maison

Uma (TSS) ne cesse de se référer à la maison de ses parents comme étant la « sienne » :

« Un foyer. C'est ainsi que Uma pensait toujours à la maison de Kashmere Gate » (36)²²⁷.

« La maison verte à Kashmere Gate et sa vie en son sein avaient acquis un éclat particulier dans [la] mémoire [de Uma] depuis son mariage. Elle la percevait comme le terrain de jeu de son innocence, et souhaitait s'en souvenir comme telle » (106)²²⁸.

Elle associe surtout Kashmere Gate à l'innocence de l'enfance et souhaite en conserver ce souvenir. Uma a l'impression de vivre une nouvelle vie et de tout recommencer à zéro :

« Et Uma commença à comprendre qu'une femme, notamment une brahmane, naissait deux fois. Une vie avant le mariage. Une autre après » (260)²²⁹.

La formulation est intéressante car les hommes brahmanes sont désignés comme « deux fois-nés » et ici, Uma reprend la formule à propos des femmes pour lesquelles le mariage constituerait la seconde naissance. Arrivée dans la maison de son mari, elle tente de s'approprier les lieux et enclenche ce processus en « faisant la poussière » dans toute la maison. Par ce biais, elle se rend utile mais elle peut en explorer les moindres recoins, à sa guise, s'introduisant dans les espaces de l'intime de la belle-famille. Elle n'hésite pas à fouiller dans les affaires de son beau-père sous prétexte de faire le ménage. Elle prend aussi connaissance de la bibliothèque avec laquelle elle entretiendra un rapport singulier, à plusieurs titres :

« À Kailash, Uma prit l'habitude de faire les poussières chaque matin après le départ pour le travail d'Ashutosh et Rudra. Uma avait toujours aimé faire les poussières à Delhi où le climat aride recouvrait quotidiennement la maison de grains de sable très fins. Désormais, en tant que belle-fille de la famille Chattopadhyay, épousseter lui donnait l'illusion de travailler utilement. Cela permettait également à Uma de connaître Kailash lentement, très lentement. On ne pouvait pas appeler intrusion le fait d'ouvrir chambres et placards lorsqu'on faisait la poussière. Tandis qu'elle époussetait les figurines de Dresde, les verres belges quelque peu embués, la Vénus aux seins nus, le homard d'argile et les conques, ou même les livres soigneusement rangés dans les placards vitrés du salon à l'étage ou dans la bibliothèque formelle en

²²⁷ « Home. That's how Uma still thought of the house in Kashmere Gate ».

²²⁸ « The green house in Kashmere Gate and her life in it had acquired a special sheen in her memory ever since her marriage. She saw it as the playing field of her innocence and she would like to remember it as such »

²²⁹ « And Uma was beginning to know that a woman, like a Brahman, was born twice. One life before marriage. Another After ».

bas, Uma sentait que le passé de Kailash était bien différent de l'expérience qu'elle avait de la maison » (39).²³⁰

En nettoyant les objets du quotidien des membres de la famille, elle a l'intuition que Kailash pourrait bien se présenter autrement que par ses apparences. Les objets seraient-ils à même de livrer les secrets de cette maison ? En menant une activité familière, celle qu'elle pratiquait chez ses parents, Uma opère un transfert, pour se sentir « chez elle » à Kailash. Se familiariser avec le nouvel espace domestique constitue une manière de tisser des liens d'affection et d'amitié avec les différents occupants de Kailash. Ce transfert est d'autant plus fort que la maison est traitée comme un personnage à part entière dans le roman où elle est constitutive des Chattopadhyay, de leur histoire et de leur mode de vie.

Uma n'est pas désorientée, elle a la volonté de s'intégrer à ce « clan ». Pour mieux le connaître, elle furete de-ci de-là, bavarde avec les occupants du lieu, pour glaner traces et souvenirs. Elle s'intéresse aux objets, et notamment aux livres ayant appartenu à Rudra enfant ou à sa mère. Dans cette quête, elle en apprend moins sur la famille Chattopadhyay que sur Kailash. La narration, qui personnifie la maison, suggère que celle-ci retient les secrets mais c'est par la maison que Uma se familiarisera avec les membres de sa nouvelle famille. Au fur et à mesure, Uma se sent de plus en plus à l'aise dans les lieux, elle se déplace partout et parle plus librement avec les employées. Son mari le remarque et lui en fait part (chapitre 16). Cependant, le roman se clôt par cette réflexion de Uma :

« Est-ce que toutes les femmes mariées avaient cette impression de ne pas être à leur place, comme de marcher sur un fil étroit ? Essayer de le faire sien. Se l'approprier. Et pourtant une étrangère. Ainsi était le sort des femmes » (273)²³¹.

Ce sentiment émerge en elle alors qu'elle se sent seule dans Kailash, et qu'elle s'absorbe de plus en plus en dans l'étude du *Chandimangal* de l'ancêtre des Chattopadhyay, tout en s'efforçant d'être « à la hauteur » en tant qu'épouse et belle-fille. Malgré tous ses efforts et ses aspirations, elle ressent la difficulté d'entrer dans une nouvelle famille et semble penser qu'elle y demeurera à jamais une étrangère, comme toute épouse. L'impression de ne pas être

²³⁰ « In Kailash, Uma took to dusting in the morning after Ashutosh and Rudra left for work. Uma had always love dusting in Delhi where the arid climate daily layered the house with very fine grains of sand. Now, as the daughter-in-law of the Chattopadhyays, dusting created the illusion of worthwhile labour. It also helped Uma get to know Kailash though slowly, ever so slowly. It was not an intrusion to opens rooms and cupboards while dusting. And as she dusted the Dresden figures, the Belgian glasses somewhat fogged, the bare-breasted Venus, the clay lobster and the conch shells or even the books neatly arranged in the glass paned cupboards of the parlour upstairs or the formal library below, Uma felt that Kailash's past was rather different from her own experience of it ».

²³¹ « Did every married woman feel this tightrope walk of being where they did not belong? Trying to make it their own. Belonging. And yet a stranger. This was female fate ».

à sa place, de « marcher sur un fil étroit » sont autant de formulations révélant cet entre-deux dévolu aux femmes.

Perte de repères spatiaux, perte d'identité

À la différence du personnage de Uma, celui de Wahida (*HPM*) ne parvient pas du tout à se familiariser avec son nouvel environnement. Ce malaise est si fort chez elle que son apparence physique et son état mental sont atteints :

« Elle se leva du lit, se tint debout devant le miroir de plain-pied et observa son reflet. L'image qu'elle y vit ne semblait n'avoir rien à voir avec elle. Elle montrait clairement à quel point elle avait maigri, cela l'inquiéta. [Wahida] se demanda pourquoi elle ne s'éloignerait pas de cette maison ; ne plus jamais y revenir. Comment pouvait-elle gérer ça ? Elle eut l'illusion soudaine que de nombreuses années s'étaient écoulées depuis son arrivée dans cette maison, et que de nombreux événements étaient parvenus à leur conclusion. Elle était consciente d'avoir compris bien plus sur le monde depuis qu'elle était ici. Elle s'imaginait comme une femme d'âge moyen ayant roulé sa bosse. Et pourtant, le visage dans le miroir avait encore tout de celui d'une enfant » (420-421)²³².

Alors qu'elle se prépare à partir pour passer un mois chez ses parents, comme le veut la coutume musulmane, elle regarde son reflet dans le miroir et ne se reconnaît plus. Le temps passé dans cette maison étrangère lui semble considérable au point de lui donner l'impression d'avoir vieilli, sans doute parce qu'elle a connu des expériences inconnues auparavant. Le bilan de ce mariage est si négatif pour Wahida qu'elle ne prévoit pas de revenir chez ses beaux-parents :

« Elle ouvrit son armoire et commença à emballer ses bijoux dans une valise. Elle n'avait pas l'intention de revenir, alors pourquoi les laisser ici ? » (421).

« Elle se remémora tous les moments où Sabia s'était plainte de sa famille, en fit une liste comme un enfant et la rangea dans son esprit » (423)²³³.

Une fois arrivée chez ses parents, elle demeure dans le même état d'esprit car elle compare les deux existences : amour dans la maison parentale/enfer chez ses beaux-parents.

²³² « She got up from the bed, stood in front of the full-length mirror and stared at her own reflection. The image she saw there seemed to bear no resemblance to herself. It indicated quite clearly how much thinner she had grown, and this made her anxious. She wondered why she should not stay away from this house; never return to it again. How could she manage that? She had a sudden illusion that many years had passed by since she entered this house, and that many events had come to a conclusion. She was aware that she had come to understand much more about the world since her arrival here. She imagined herself as a knowledgeable middle-aged woman. Yet the face she saw in the mirror still had a childish quality about it ».

²³³ « She opened her wardrobe and began to pack all her jewellery into her case. She was never going to return, so why leave them here? » (421), « She dug out of her memory every instance of Sabia's complaints against her family, made a list of them like a child, and tucked them away in her mind » (423).

« Elle était résolue à une chose : elle ne retournerait pas dans la maison de son mari. Quand bien même ils essaieraient de la convaincre, elle refuserait cette vie. Étant donné qu'elle n'avait pas connu la joie dans cette maison, pourquoi devrait-elle y vivre ? Pourquoi choisirait-elle délibérément de vivre en enfer ? Elle avait été aimée et choyée dans ce foyer ; quelle contrainte, maintenant, l'obligeait d'aller dans une autre maison et d'y être une servante ? » (468)²³⁴.

Ne concevant pas que ses parents aimants puissent la laisser dans une situation où elle est si malheureuse, elle s'attend à être traitée comme avant par ses parents et à retrouver sa position de petite fille au sein de la maison familiale. Cependant, les choses ont changé :

« Pour Rahima, il semblait que Wahida parlait comme une enfant. Pourquoi tenir de tels propos maintenant qu'elle était mariée ? D'un côté, elle se demandait comment faire comprendre cela à Wahida ; de l'autre, elle était pleine de culpabilité d'avoir poussé sa fille, en connaissance de cause, dans un tel enfer » (469)²³⁵.

Tout en étant consciente du malheur de sa fille, Rahima s'étonne de l'attitude de Wahida. Son retour à la maison est impossible car son statut a changé et elle doit l'accepter.²³⁶ Son identité d'épouse s'est substituée à celle de fille et elle ne peut plus occuper l'espace de la maison parentale de la même manière qu'avant son mariage. Elle est une épouse en visite chez ses parents et les familiarités d'avant ne sont plus autorisées, ne sont plus censées exister. Malgré ses efforts, motivée par le dégoût et le rejet que lui inspirent son mari et sa belle-famille, Wahida ne peut que constater, au terme du récit, qu'elle n'a plus sa place dans la maison de ses parents. Elle est déçue par l'attitude de sa mère, autrefois si proche, qui tente de trouver des excuses au comportement de Sikander, mais surtout, Wahida découvre qu'elle est enceinte, ce qui l'aliène encore davantage :

« Elle commençait à comprendre une chose. Ce qu'elle avait tant espéré n'allait pas se réaliser. Prenant conscience de la nécessité d'accepter la vérité, elle éleva la voix et commença à pleurer bruyamment » (472)²³⁷.

Il serait cependant plus juste d'atténuer son propos en précisant qu'en réalité, sa place a changé. Elle demeure la fille de ses parents mais le passage d'une maison à une autre crée une

²³⁴ « She was resolved on one thing alone: she would not return to her husband's house. However much they tried to persuade her, she would refuse that life. Since she did not experience the least happiness there, why should she go and live in that house, as if she were deliberately opting for a home in hell? She had been loved and cherished in this household; so now what compulsion was there for her to go and be a servant in another? »

²³⁵ « To Rahima, it seemed as if Wahida were talking like a child. What use was it to speak like this, now that she was married? On one hand, she worried about how to make Wahida understand this; on the other, she was full of guilt at having pushed her daughter, knowingly, into such a hell-hole ».

²³⁶ Rahima ne le pourrait pas même si elle le voulait vraiment, car ce serait contraire aux pratiques sociales. Le fait que Wahida puisse penser toutefois que ce serait possible montre sa jeunesse et le manque de maturité émotionnelle des jeunes filles qui, du fait de leur enfermement à la maison dès la puberté, ont été peu confrontées à la réalité.

²³⁷ « She began to understand one thing. What she had hoped for so desperately was not going to happen. Realizing the necessity of accepting that truth, she raised her voice and began to weep loudly ».

barrière entre son passé et son statut actuel d'épouse. Si l'affection reste, les gestes et leurs conséquences ne sont plus les mêmes : le soin et l'attention dont elle était l'objet, enfant, n'ont plus leur place. Les rapports entre parents et enfants, plus particulièrement ceux entre mère et fille, ont changé du fait du mariage. Les conseils dispensés par Rahima à Wahida ont pour objectif de l'aider à accepter sa nouvelle situation et à s'y adapter. Si l'enfance et la maison parentale représentent le temps et le lieu de l'affection, la maison continue d'abriter la solidarité mère-fille après le mariage. En tout état de cause, il semble que Wahida doive accepter le changement, ce qui l'aidera à se familiariser avec la maison maritale. Comme le rappelle Sara Ahmed, « [c]'est la 'vraie' Maison, l'espace d'où l'on s'imagine provenir et dans lequel on projette le soi familial et original, qui est la moins familière » (Ahmed, 2000 : 77)²³⁸.

La notion de familiarité des lieux est donc très relative et surtout, subjective. Ainsi, il semble que le lieu d'enracinement profond et d'identification ne soit pas forcément celui où se déroule le quotidien au présent mais le lieu que l'on perçoit comme étant « sa maison », son chez-soi ». On peut établir un parallèle avec les situations d'expatriation qu'étudie S. Ahmed. Du point de vue de la chercheuse, l'Inde reste un idéal, « chez soi » aux yeux des expatriés indiens, un lieu qu'ils ont collectivement re-construit à travers les souvenirs de chacun. Les mémoires individuelles se conjuguent avec une mémoire collective répondant au besoin de se trouver un passé commun cristallisé en un lieu, pourtant perdu. Il en va de même pour Wahida qui tente de reconstruire son passé sur les ruines du présent. Elle ne semble pas réaliser qu'il lui est impossible de retrouver sa place originelle : ses parents et le reste de la communauté la considèrent désormais comme une épouse. Plus loin dans son article, Sara Ahmed explique la raison de ce retour impossible, en raison de la discontinuité entre le passé et le présent, discontinuité qui touche l'être : « C'est que, il est impossible de revenir dans un lieu qui a été vécu comme maison, précisément parce que la maison n'est pas extérieure, mais intérieure aux sujets incarnés » (Ahmed, 1999 : 91)²³⁹. L'espace n'est pas un support, il contribue à ce que nous sommes et ici, le mouvement d'un lieu à l'autre, d'une maison à l'autre, induit des changements dans la « biographie personnelle » (ibid.) des individus.

Face à cette situation de non-retour, Wahida en veut tout particulièrement à sa mère et la rend responsable de son malheur :

²³⁸ « It is the 'real' Home, the space from which one imagines oneself to have originated, and in which one projects the self as both homely and original, that is the most unfamiliar »

²³⁹ «That is, it is impossible to return to a place that was lived as home, precisely because the home is not exterior but interior to embodied subjects ».

« Quel genre de mère était [Rahima], marmonna-t-elle, son dégoût lui faisant même oublier un moment sa douleur. Elle se demandait si elle pourrait un jour regarder sa mère à nouveau en face. De toute façon, pourquoi Rahima avait-elle consenti au mariage de sa fille alors qu'elle n'en était pas satisfaite ? Si Rahima avait résisté avec plus de fermeté, Wahida ne serait pas dans cet état aujourd'hui, à subir toutes les difficultés de cette maison et de cette famille. La colère de Wahida se changea en accusations contre sa mère » (370)²⁴⁰.

C'est parce que sa mère a joué un rôle essentiel auprès de sa fille, lui a servi de modèle et de référence, que le ressentiment de la jeune femme est vif. Et ce lien est d'autant plus fort que la mère sait ce qui attend sa fille, pour l'avoir vécu. La réaction de Wahida témoigne, non seulement des limites de l'enseignement maternel qui ne prépare pas à la vie maritale, mais aussi des limites du pouvoir décisionnel des mères au sein du foyer. Car c'est Kader, le père, qui a pris la décision de marier Wahida à son neveu, sans tenir compte de l'avis défavorable de son épouse. De ce fait, la jeune femme comprend qu'il n'est pas en son pouvoir de décider du retour de sa fille, donc de l'annulation du mariage.

Avec le personnage de Wahida, le lecteur explore les liens profonds d'une jeune femme avec sa maison natale et ce que représente le traumatisme du départ. Pour cette jeune épouse, la seule maison-refuge est la maison parentale. Sans doute cette attitude s'explique-t-elle par sa jeunesse (elle n'a que quinze ou seize ans, on le devine) et de son absence d'expérience avec des individus de sexe masculin (elle ne compte que son père et son oncle dans son entourage).

Si Wahida et Uma ont grandi en sachant qu'elles étaient destinées à se marier à un homme choisi par leur famille et à quitter leur maison, elles offrent des portraits variés de la jeune mariée. Leur personnalité et le contexte dans lequel elles évoluent aboutit à un statut d'épouse différent. Le rapport à leur mari est opposé et influe beaucoup sur la manière dont elles peuvent se familiariser avec leur nouvelle maison. Uma s'entend bien avec Rudra et partage des intérêts communs, littéraires notamment, et accepte l'idée que Kailash est sa nouvelle maison. Wahida, remplie de ses idées romantiques, sait qu'elle se retrouvera seule avec sa belle-famille car son mari partira travailler à l'étranger, elle éprouve du ressentiment face à la réalité ordinaire de son mariage et assimile sa nouvelle maison au malheur.

²⁴⁰ « What sort of mother is [Rahima], [Wahida] muttered to herself, her disgust even making her forget her pain for a moment. She asked herself whether she could ever look at her mother again. Anyway, why did Rahima consent to her daughter's marriage, when she wasn't entirely satisfied about it? Had Rahima resisted it steadfastly, Wahida would not be in this state today, enduring all the difficulties of this house and family. Wahida's anger turned into accusations against her mother ».

II – Trouver sa place

Se sentir « chez soi » semble relever d'un sentiment de proximité, d'intimité avec un lieu mais, on le voit chez les personnages évoqués, le lieu est bien « habité », co-construit. Pour se familiariser avec la nouvelle maison, il faut parvenir à créer des liens avec les occupants ou certains d'entre eux. Uma et Wahida sont tributaires des autres et dans un premier temps, c'est au mari et à la belle-famille (dans le cadre de la famille élargie) que revient le soin d'accueillir la nouvelle arrivée. Ce n'est pas toujours chose aisée, d'autant qu'avec l'arrivée d'une belle-fille, la belle-mère perd symboliquement son pouvoir de procréation. Le personnage de la belle-mère, largement présent dans les fictions, évoque la figure de la « gardienne » de la maison, de la famille et des traditions. Cette femme, qui a également connu le déracinement en son temps, semble désormais ancrée. C'est là que vont se jouer des rapports complexes, d'alliance, de rivalité ou d'indifférence, on le voit dans le jeu des distances.

A/ Des lieux stratégiques : la cuisine et le hall

Deux espaces reviennent régulièrement dans le corpus et se présentent comme des lieux fortement féminins. La cuisine, d'abord, cœur même de la maison. Les hommes n'y pénètrent pratiquement pas. Les récits résonnent des bavardages, des rires et des disputes de ces femmes, maîtresses et domestiques, belle-mère et belle-fille, qui, de cette cuisine, nourrissent le reste de la famille. Le hall, ensuite, est occupé par hommes et femmes, mais à des moments différents de la journée. C'est l'endroit de la maison où les femmes accueillent leurs voisines et leurs visiteuses. C'est un lieu de partage, aussi bien de quolibets, de recettes de cuisine que de conseils. Ces deux espaces sont essentiels dans la vie d'une femme mariée pour trouver sa place.

La cuisine : identité familiale, identité de femme

The Hour Past Midnight, chapitre 1, lors de funérailles :

« Rahima et Zohra échangèrent un regard, se demandant si elles devaient attendre que les hommes reviennent de l'enterrement, après les dernières prières aux morts.

Silencieusement et sans être vues, Rahima prit la main de Zohra et la pressa, lui jetant un regard en même temps » (9)²⁴¹.

Zohra semble partager bien plus avec sa belle-sœur Rahima qu'elle ne l'a jamais fait avec sa sœur Firdaus²⁴². Elles se comprennent sans se parler. Liées par le sang (elles ont épousé des frères) ainsi que par le même sens moral, Zohra et Rahima travaillent ensemble au maintien de la maison et à la bonne réputation de la famille. La hiérarchie au sein de la famille n'exclut pas la solidarité entre les femmes, si l'on part du principe que les relations entre les femmes d'une même famille se fondent sur la collaboration afin d'assurer le bon fonctionnement du foyer. C'est ainsi que Rahima et Zohra, épouses respectives des frères Kader et Karim, forment un duo domestique efficace et solidaire. Comme l'explique le psychanalyste Sudhir Kakar (2007), c'est bien souvent cette solidarité des femmes entre elles qui rend leur vie plus agréable. Issues d'autres familles, elles ont en commun d'arriver dans une maison qu'elles ne connaissent pas. Une femme va ainsi rechercher la compagnie de ses semblables. Mais la solidarité féminine peut aussi déborder de la maison pour se répandre parmi les femmes du voisinage. En ce sens, deux espaces de la maison occupent un rôle essentiel : il s'agit de la cuisine et de la salle de séjour ou hall, espace à vivre principal de la famille où les femmes se retrouvent entre elles dans la journée quand les hommes n'y sont pas.

La cuisine semble le lieu idéal pour rencontrer et créer des liens avec ses congénères. Outre son caractère exclusivement féminin, c'est l'endroit où s'élabore la nourriture qui est propre à chaque famille. C'est le thème principal du recueil de nouvelles de Bulbul Sharma, *Eating Women, Telling Tales*. Les nouvelles y content les différentes occasions pour lesquelles les femmes cuisinent : fêtes religieuses, mariages, enterrements, naissance. Pour la famille ou pour les dieux, les femmes indiennes sont amenées à passer beaucoup de temps dans la cuisine.

La cuisine peut être une pièce incluse dans la maison (comme à Kailash, *TSS*, ou chez Sunaina, *MAN*), se trouver dans la cour intérieure, reliée ou non au reste par un passage couvert, ou bien elle peut être collée à l'arrière de la maison, en plein air (chez Ayman, *HAH* ou Rabia, *HPM*). Pièce spécifique ou endroit partagé avec d'autres activités, la cuisine est avant tout un espace féminin et un point névralgique de la maison. De là, émanent mille odeurs et saveurs, liées à chaque membre de la famille. Ainsi, dans le recueil *Eating Women*,

²⁴¹ « Rahima and Zohra exchanged glances, wondering whether they would have to stay until the men returned from the burial when the final prayers for the dead would be said. Quietly and without being seen, Rahima took Zohra's hand and pressed it, at the same time signalling with her eyes ».

²⁴² En effet, les souvenirs et les moments de l'enfance partagés avec Firdaus sont altérés par la conduite de celle-ci : refusant son mari, elle divorce et apporte l'opprobre sur ce qui reste de sa famille, sa mère et Zohra.

Telling Tales, les femmes sont regroupées dans la cour d'une maison célébrant l'anniversaire de la mort de feu son propriétaire. Ayman, quant à elle, livre une longue description des odeurs de sa maison (12) et Sunaina passe un certain temps, et sur plusieurs chapitres, à décrire tous les plats qui sortent de la cuisine.

La cuisine n'est donc pas tant un espace ou une activité domestique qu'un rapport à la nourriture. Le constat est le même pour les femmes âgées dans *The Hour Past Midnight* : après une vie passée dans la cuisine à nourrir leur famille, Sabia, Saura et Sainu semblent s'être transformées elles-mêmes en nourriture. Elles sont larges, lorgnent rapidement sur les plats lorsqu'elles sont invitées à un événement et se « rattrapent » sur la nourriture pour compenser les frustrations et passer le temps. Elles ne sortent quasiment pas de chez elles²⁴³. À l'inverse, à la mort de son mari, Thakma, la grand-mère de Uma (*TSS*) cesse de manger plusieurs aliments en signe de deuil :

« Thakma avait l'habitude de consommer du poisson du vivant de Dadu, avant de devenir une femme habillée de blanc et ne mangeant plus ni poisson ni aliment non végétarien. Dadu parti, Thakma cessa même de manger du *musoor dal*, de l'ail et des oignons. Elle abandonna tout ce qui pouvait générer de la chaleur dans le corps. En tant que veuve, Thakma devait maintenir un régime maigre, de peur que le désir ne la submerge, de peur qu'elle ne profite de la vie en l'absence de son mari » (91)²⁴⁴.

L'alimentation de Thakma et sa présence dans la cuisine étaient liées à l'existence de son mari. Tant qu'il était vivant, elle cuisinait. A la mort de son époux, elle cuisine de moins en moins et uniquement des légumes. La nourriture est associée aux plaisirs de la vie.

On le perçoit bien, la cuisine (lieu et pratique) revêt toute son importance dans les maisons et familles, c'est un lieu de sociabilité féminine mais c'est aussi un mode d'identification individuelle et collective.

Intégration et solidarité par la cuisine

Chaque famille possède ses traditions et habitudes culinaires : les brahmanes de *Mai a Novel* ne mangent pas de viande, ceux de *The Song Seekers* ne peuvent toucher les plats préparés par

²⁴³ « Saura's request for the curry reminded Wahida of her mother-in-law. Sabia was the same; she always brought home a little of whatever was cooked in the houses she visited. When Wahida and she were working in the kitchen, she had many stories to tell as she chopped the vegetables. Wahida, trying to make out the point of these stories, found that most of them were to do with food. Whenever she recalled an event, she remembered a dish that she had eaten at the time » (427).

²⁴⁴ « Thakma used to cook fish thus while Dadu was alive, before she changed into the woman in white and gave up eating fish and all non-vegetarian food. With Dadu gone, Thakma gave up eating even musoor daal, garlic and onion. She gave up everything that was to generate heat in the body. As a widow Thakma had to maintain a lean diet lest desire coursed through her, lest she enjoyed life in the absence of her husband ». *Dadu* est un surnom affectueux désignant le grand-père.

leur domestique de basse caste. Une nouvelle venue doit s'accoutumer, non seulement à de nouvelles pratiques domestiques, mais également à une autre façon de cuisiner. Quand Uma (*TSS*) arrive à Kailash, elle doit s'habituer à manger du poisson. La consommation de certains poissons et viandes pour les castes brahmanes est tolérée au Bengale Occidental lors de fêtes religieuses particulières, à la différence d'autres états indiens, notamment en raison de la proximité de l'eau et de la mer (l'État est traversé par le Gange et baigné au sud par le Golfe du Bengale) :

« Mais la nourriture est aussi une mesure de pureté, et les brahmanes bengalis qui mangent traditionnellement du poisson devaient se distinguer des mortels inférieurs. Le poisson blanc à écailles, considéré comme le meilleur du Bengale, était ainsi interdit aux brahmanes qui ne pouvaient consommer des poissons vivant dans la boue, ou n'ayant pas d'écailles, ou dont la bouche et la tête ressemblaient à celles d'un serpent » (88)²⁴⁵.

Uma venant de Delhi n'est pas habituée à consommer du poisson de manière régulière :

« [Elle] n'aimait pas le poisson. Ses parents s'étaient plaints assez souvent du changement de palais de la nouvelle génération de Bengalis de Delhi. Le frère de Uma l'avait prévenue, dans le véritable esprit des jeunes frères, qu'elle aurait certainement à manger du poisson tous les jours au déjeuner et au dîner si elle se mariait à Rudra de Kailash, Dalimbagan, Calcutta, 'Tu verras s'ils ne te donnent pas du poisson à chaque repas. Et tu devras en manger jusqu'à ce que ta peau em peste » (89)²⁴⁶.

Dans la famille de son mari, le poisson tient une place importante et il est présent lors de leur mariage et de l'entrée de Uma dans la maison Kailash :

« Uma, dans ses vêtements fins de mariée rouges et or, marcha sur une assiette bordée d'argent remplie de riz et d'*alta* – la teinture rouge – alors qu'elle pénétrait dans Kailash. Une femme âgée de la famille lui posa un poisson dans la main. La nouvelle mariée devenait ainsi l'icône talismanique de Lakshmi, promesse de nombreux bienfaits pour le foyer dans lequel elle entrait. La sensation froide, humide et glissante du poisson accentua le sentiment d'isolation et de perte de Uma alors qu'elle se tenait au milieu d'un cercle d'inconnus » (89-90)²⁴⁷.

²⁴⁵ « But food is also a measure of purity and the fish-eating Bengali Brahman had to be distinguished from lesser mortals. The white scaly fish, considered the best of its kind in Bengal, was thus sanctioned for the Brahman who was not to eat fish that lived in mud holes or had no scales or whose mouth and head resembled a snake's »

²⁴⁶ « [She] was not partial to fish. Her parents had complained often enough about the changing palate of the new generation of Bengalis in Delhi. Uma's brother had warned, in the true spirit of younger brothers, that she would probably have to eat fish every day for both meals if she married Rudra of Kailash, Dalimbagan, Calcutta, 'Just see if they don't give you fish for every meal. And you will have to eat it too till your very skin reeks of it».

²⁴⁷ « Uma in her red and gold bridal finery stepped into a silver rimmed plate of milk and *alta* – the red dye – as she entered Kailash. An elderly lady of the family gave her a fish to be held in her hand. The new bride was thus the talismanic icon of Lakshmi promising plenty on the household that she was entering. The cold, wet and slippery feel of the fish sharpened Uma's sense of isolation and loss as she stood in a circle of strangers ».

L'adaptation par la nourriture est essentielle, au point qu'une jeune épouse qui ne peut habituer son palais à la nourriture de sa belle-famille peut connaître une forme d'exclusion. La cuisine permet de se familiariser avec l'espace et les pratiques de la maisonnée. C'est un lieu de sociabilité où se regroupent les femmes de la maison. Elle constitue un haut-lieu de la maison, en fonction duquel s'organisent les autres espaces. C'est un lieu d'échange, de discussions mais c'est là aussi que se déploient les hiérarchies parmi les femmes. Dans le recueil *Eating Women, Telling Tales*, les personnages féminins ne font pas tous partie de la même famille²⁴⁸ et les nouvelles donnent la mesure de cette hiérarchie, laquelle définit les tâches :

« Les femmes s'inclinèrent pour embrasser les pieds de Badibua et, après avoir noué leur sari autour de leur taille, s'installèrent en rond autour d'un énorme tas de légumes. Une domestique apporta une assiette en cuivre et huit couteaux qu'elle posa solennellement devant Badibua, comme en offrande. (...) Les femmes attendaient de voir qui elle allait choisir pour découper les légumes importants. La matinée entière dépendrait de cette décision. Badibua fit un signe du menton en direction de Malarani et tout le monde laissa échapper un soupir de soulagement. Les choses se déroulaient toujours ainsi pour l'anniversaire des funérailles, le potiron devait être découpé par l'aînée des femmes et Badibua avait suivi la tradition. Elle et Malarani dirigerait le découpage des légumes. Si elle avait désigné une des plus jeunes, comme Shashi, ou Choni qui venait tout juste d'intégrer le groupe, les autres auraient ronchonné et le repas n'aurait pas été bon. Badibua avait choisi la femme qu'il fallait pour être son capitaine. Les deux plus jeunes pourraient apprendre en les regardant faire » (9-10).

La cuisine est le théâtre de rivalités, notamment intergénérationnelles, quand une « mère nourricière » est remplacée par une autre... Depuis l'arrivée de sa belle-fille, Dadi (*MAN*) a fini par ne plus mettre les pieds dans la cuisine ; c'est Maï qui s'occupe de tout. La cuisine n'est plus un espace où être pour la vieille dame mais elle manifeste sa présence par les nombreux commentaires émis sur les plats qui lui sont servis :

« Celle qui travaillait, c'était Maman, celle qui lançait des piques, Grand-mère. Et plutôt de façon indirecte qu'ouvertement » (34)²⁴⁹.

La cuisine est ouverte aux femmes de la maison, célibataires, mariées et veuves. La nourriture diffère en fonction du statut social de la famille mais le rapport des femmes à la cuisine peut être modifié. Nous l'avons vu pour Dadi qui a laissé place à Maï. Les femmes enceintes y viennent moins souvent au fur et à mesure que leur ventre s'arrondit, pour ne pas se

²⁴⁸ Pour rappel, le recueil s'organise autour d'un groupe de femmes se retrouvant pour cuisiner lors de la cérémonie de commémoration d'un homme défunt, parent de certaines d'entre elles, notamment celle qui mène les opérations, Badibua. Chacune de ces femmes, tout en cuisinant, raconte à tour de rôle une histoire.

²⁴⁹ La vieille dame ne retourne à la cuisine qu'une fois, au chapitre 15, pour remplacer Maï tombée malade.

fatiguer, et leur alimentation est adaptée afin de garantir une bonne santé à la future mère et à l'enfant à venir (Gentile, 2020).

Mais la cuisine est également le lieu d'expression des solidarités féminines au-delà de la maisonnée : Zohra et Rahima (*HPM*) sollicitent et sont sollicitées par leurs voisines, les autres membres de leur communauté. Le premier chapitre du livre rapporte les funérailles d'une vieille voisine et la présence de toutes les femmes de la communauté pour la cérémonie :

« Toute la maison était silencieuse. Une tristesse muette semblait s'être abattue sur tous les visages. Le rituel du lavage du corps avait amené chaque femme à réfléchir à sa propre mort. Chaque visage présent exprimait l'impuissance ; et la peur qu'un jour, inévitablement, le moment du départ final de la maison n'épargnerait personne » (8)²⁵⁰.

La grande proximité de ces femmes entraîne la création de liens forts, donnant l'impression d'une symbiose. Le chapitre 1 plonge le lecteur dans l'univers de ces femmes : responsables envers leurs aînées, prêtes à soutenir leurs paires dans un moment difficile. Et paradoxalement, c'est aussi en ce lieu que les femmes issues de différentes castes et classes sociales (employeuses et employées) se retrouvent, se mélangent, là où leurs barrières sociales sont amenées à, parfois, s'estomper : Uma (*TSS*), se retrouvant seule la journée, se tourne vers les domestiques pour créer des liens. Ces femmes occupent une place intermédiaire : étant employées, elles ne font pas partie à proprement parler du foyer mais elles contribuent à son maintien et son bon fonctionnement. Chacune des domestiques connaît les parties de la maison qu'elles ont à charge d'entretenir. L'accès aux différentes pièces est régi en fonction du statut et de la caste. Khema, de basse caste, n'est pas autorisée dans les chambres ; Bamundi ne travaille qu'à la cuisine, on ne la croise nulle part ailleurs dans Kailash :

« Bamundi, la femme qui cuisinait, issue d'une caste brahmane mais pauvre, broyait les épices, préparait, faisait bouillir et frire les ingrédients de base ; mais c'était Pishi qui coupait toujours les légumes, cuisait le poisson et les délices du jour » (86)²⁵¹.

Elles se retrouvent cependant ensemble dans la cuisine, seul espace commun à toutes les castes, toutes les religions et toutes les classes sociales. L'assignation aux différentes tâches, cependant, respecte les statuts : les femmes de basse caste, ne pouvant toucher les aliments destinés aux brahmanes, sont affectées à la vaisselle et au nettoyage.

²⁵⁰ « The whole house filled with silence. A silent sorrow seemed to pass over every face there. The ritual of bathing the body had created a moment for each woman present to reflect upon her own death. Every face there revealed a helplessness; and a fear that one day, inevitably, the moment of that final departure from home must arrive for everyone ».

²⁵¹ « Bamundi, the woman who cooked, a Brahman by caste though poor, would grind the various spices, prepare, boil, fry and cook the basics but Pishi always cut the vegetables, cooked the fish and the day's delicacies ».

Pureté et sacralité de la cuisine

La cuisine est un lieu très féminin, tout comme la salle à *puja* que le lecteur retrouve dans *The Song Seekers* et dans *Mai a Novel*. La question de la pureté et de l'impureté est soulevée en termes d'accès à ces deux espaces : une femme de basse caste ou une femme en plein cycle menstruel peut se voir refuser l'accès à ces deux espaces. La caste de Khema (*TSS*) l'autorise à éplucher et couper les légumes mais pas à les cuisiner. Cet aspect de sacralité de la cuisine tend à la rapprocher de la salle où sont vénérés les dieux. Car c'est dans la cuisine que l'on prépare la nourriture de la famille, dont la valeur est aussi symbolique que nutritive. On associe parfois un plat ou un mets à une personne comme si cela l'identifiait. Ainsi, ce sont des sucreries qui rappellent à Pishi (*TSS*) Shivani, sa seule amie au sein de la maison Kailash (chapitre 5). L'importance accordée à la cuisine dans la littérature mais aussi dans le cinéma²⁵² témoigne de la place centrale qu'elle occupe dans la vie des femmes indiennes et des familles.

Il est intéressant de souligner que Haimanti, brahmane, s'éloigne, au fur et à mesure de son vieillissement, de la cuisine située au rez-de-chaussée pour aller vers la salle à *puja*, à l'étage, sur la terrasse. Son personnage symbolise ainsi les différents stades de la vie, l'ultime étant le délaissement des choses terrestres pour les dieux et la religion, plus célestes.

Si la cuisine est étroitement associée aux familles dont chacune se prévaut de spécialités, elle est aussi une affaire collective et même nationale. Ainsi dans certaines nouvelles de *Eating Women, Telling Tales*, les cuisinières rapportent les histoires de femmes indiennes expatriées en Angleterre ou au États-Unis qui, ayant le mal du pays et de la famille, trouvent du réconfort au quotidien en cuisinant des plats indiens. La cuisine des diasporas est une occasion de se « raccrocher à ses racines ». Elle crée et matérialise ainsi le lien entre des espaces éloignés : celui du pays d'origine et celui du pays d'expatriation, rapprochés à cette occasion. Cuisiner est aussi source de pouvoir. Une femme peut retenir ou faire revenir à la maison un mari distant ou un membre de la famille parti trop loin ou trop longtemps. Ainsi Jamini (*EWTT2*) tente de reconquérir son fils en lui préparant tous les plats qu'il aimait avant

²⁵² De nombreux films du cinéma populaire de Bollywood, friands d'histoires romantiques aux fêtes grandioses, proposent des images colorées de nourritures, salées et sucrées, préparées par les mains bienveillantes des mères et des grands-mères de la famille. Dans un autre registre, le film *The Lunchbox* (Ritesh Batra, 2013), très connu en Occident, étale toute la richesse de la cuisine indienne à travers l'histoire d'une jeune femme qui essaie de séduire son mari par la nourriture qu'elle lui fait envoyer au bureau. Si le destinataire n'est pas le bon (les plats arrivent à un fonctionnaire solitaire au bord de la retraite), le processus de séduction trouve tout de même un écho dans la correspondance que les deux protagonistes du film entament et qui les conduit à une certaine affection.

qu'il ne quitte l'Inde pour les États-Unis. La nourriture est censée ici lui redonner son « indianité », lui qui est devenu « étranger » :

« Oui, un plat de l'enfance de son fils, un plat chaque jour et il reviendrait vers elle. Trente jours – soixante repas –, c'était suffisant pour qu'elle regagne son amour. Alors peut-être qu'il reviendrait vivre ici » (54).

« Des *parathas* aux pommes de terre, puis de la viande aux épinards, du poisson au curry avec de la moutarde, des aubergines au fromage. Puis... Jamini essaye de se souvenir d'autres plats. Cela ne ferait que quatre jours... ce n'était pas suffisant pour lui ramener son fils. Il fallait qu'elle couvre une telle distance pour l'atteindre [son fils], ce n'était absolument pas suffisant. Ce n'était même pas assez pour qu'il se souvienne d'une infime partie de l'amour qu'il ressentait pour eux. Il était parti si loin, il était devenu un étranger qu'elle devait ramener dans son giron. Il fallait qu'elle traverse les couches de poussières que cet autre pays avait déposées sur ses yeux » (56).

Au même titre que la salle à *puja*, sanctuaire sacré de la maison, la cuisine reflète les pratiques de pureté de la famille. Et, en lieu et place des dieux et déesses, c'est chaque membre du foyer qui est « vénéré » à travers les plats préparés spécialement pour satisfaire son palais.

Le hall : lieu collectif, entre rassemblement et intrusion normative

Connecté à la cuisine, le hall constitue un lieu d'importance. Il est celui de réunion de la famille et la mère de famille peut en constituer le « liant ». Dans *The Hour Past Midnight*, les moments de rassemblement familial (Rabia, sa mère, son père, son oncle et sa tante) se tiennent dans cette pièce mais c'est aussi dans ce hall que Zohra et Rahima reçoivent les invités de la famille et leur offrent à manger. Dans le roman, pendant le mois du ramadan (chapitre 7), les femmes du quartier se rendent souvent les unes chez les autres pour emprunter des ustensiles de cuisine ou aider à la préparation des plats qui viendront casser le jeûne quotidien. Elles se rassemblent alors dans le hall et pour les femmes du voisinage, cette pièce est le lieu des retrouvailles.

À cet égard, le titre original du roman en tamoul, *Irاندam Jamathin Kadhai*, est évocateur de ces rassemblements de femmes. *Irاندam Jamathin Kadhai* signifie « Histoire de la deuxième assemblée » : « Jamathin » est un autre mot pour « Jamaat », terme ourdou employé en islam pour désigner une assemblée ou concile d'hommes se réunissant pour prendre des décisions concernant la communauté sur laquelle ils ont toute autorité. L'équivalent hindou est le *Panchayat*. La « deuxième assemblée » ici fait référence à ces rassemblements de femmes, membres de la famille et voisines, dans le hall, en l'absence des hommes. Ce concile s'oppose

directement à l'assemblée des hommes, bien qu'il soit tout-à-fait officieux. Si ces femmes ne possèdent pas la même autorité que leurs maris, elles aussi suivent des codes spécifiques, se jugent et se condamnent. Mais elles détournent également la signification symbolique de *Jamaat* pour faire de ces réunions des lieux où se détendre, un moment de la journée où elles se libèrent de la pression qui pèsent sur elles. Sans homme pour les observer ou les surveiller, elles s'expriment librement dans le hall. Rapidement, leurs personnalités se dévoilent ; elles peuvent être envahissantes, intrusives, portant attention aux moindres faits et gestes des autres femmes. Car pénétrer dans le hall des voisines donne l'occasion de rentrer dans leur intimité, même pour les choses les plus anodines²⁵³.

Cette attitude influe sur les comportements sociaux : Zohra et Rahima prêtent attention à chacun de leurs gestes, à leurs paroles, de peur d'être mal jugées, d'attirer l'attention et/ou l'ire de leurs compagnes. On recommande à Rabia de n'en pas trop dire quand elle se promène, au risque de donner du grain à moudre aux voisines, commères en puissance²⁵⁴. Les femmes du voisinage font ainsi partie intégrante de la maison de Zohra et Rahima, tout comme elles chez leurs voisines. À plusieurs occasions dans le roman, Zohra et Rahima sont scandalisées par les propos tenus par leurs congénères. Ces échanges cancaniers entre femmes se retrouvent dans de nombreux chapitres ; ils témoignent du poids des normes sociales mais aussi de l'humour féminin, parfois corrosif :

« Alors que [Rahima] marchait, elle se souvint des plaisanteries qui s'étaient déroulées dans la maison en deuil. La façon dont ces femmes avaient parlé n'était pas nouvelle pour elle. À chaque fois que quatre femmes se réunissaient, la conversation était la même. Ce n'était pas seulement ces deux-là [Mumtaz et Nafiza], la plupart des femmes dans cette ville riaient et se moquaient de la même manière. Elle le savait bien. Mais ça l'étonnait qu'elles puissent parler ainsi où elles voulaient » (206)²⁵⁵.

Les deux belles-sœurs ne participent pas activement à ces conversations, sinon par leur présence, pour continuer à faire partie du groupe de femmes et par extension, de la communauté. C'est aussi le moyen de se tenir au courant de ce qui s'y passe. Tout en les

²⁵³ Nafiza quitte Rabia après avoir vainement tenté de savoir quels nouveaux vêtements la petite fille allait porter pour les célébrations : « (...) Rabia was proud of herself (...) she had not given away anything about the new clothes. Her mother would be pleased with her. Amma had warned her not to tell anyone: people would be jealous and cast evil eye » (46-47). L'intrusion dans une famille est aussi affaire de superstition.

²⁵⁴ Il en va de même pour Lieno (*ATM*) que sa grand-mère met en garde : « Don't ever go around telling other people what's going on in our family » (130).

²⁵⁵ « As [Rahima] walked, she remembered the banter that had gone on in a house of bereavement. The way these women had talked wasn't anything new. Whenever four women got together, the conversation would be the same. It wasn't just these two, most of the women in this town laughed and joked in the same way. She knew it well. But it astonished her that they could speak like that wherever they wanted ».

condamnant, elles savent que ces bavardages indiscrets sont essentiels au maintien de leur groupe. Celui-ci est tantôt garant de l'ordre familial, communautaire, tantôt synonyme de liberté pour accorder à chacune des femmes un espace où souffler, se libérer du poids des normes et de leurs responsabilités de mères et d'épouses ; un espace pour s'écarter parfois des codes imposés par la société ou la communauté.

Ce « collectif » genré est essentiel aux femmes, il leur permet de s'intégrer à la famille, au quartier, à la communauté. Le groupe permet à chacune de ne pas se sentir seule mais de faire partie d'un ensemble qui partage une même identité genrée et qui contribue à la cohésion des maisonnées et de la communauté. À un niveau plus réduit, la famille, les femmes de différents âges échangent aussi leurs expériences et conseils et soutien sont assurés. Mais là, il faut adopter les codes en fonction de la génération, de la position dans la famille. Ces mêmes codes qui se retrouvent dans les groupes de voisinages. Ces divers collectifs constituent des espaces de mise à l'épreuve sociale, notamment pour les jeunes brus. Soumises aux tests de la belle-famille, elles devront aussi se prêter à ceux des groupes plus vastes. L'enjeu est de taille car les femmes représentent leur famille. La solidarité entre les membres féminins d'une même famille est de ce fait nécessaire au maintien des traditions et de la réputation de cette famille.

La jeune Wahida fait ainsi l'objet de farces et de moqueries sur sa situation de future mariée de la part des autres femmes de la communauté (chapitres 12 et 43) et sa réaction gênée ne fait qu'attiser leur verbiage. On peut y voir un rite de passage : Wahida doit passer par ces moqueries pour faire pleinement partie du groupe. Si les benjamines sont particulièrement vulnérables à ces moqueries et quolibets, la position des femmes adultes est moins facile à déterminer : Zohra et Rahima sont les épouses de riches commerçants de la ville, elles occupent ainsi une position sociale un peu supérieure à celle de leurs congénères. Les maris de ces deux personnages ne vivent pas à l'étranger, contrairement à la majorité des autres hommes de la communauté : davantage que les autres femmes, elles veillent à leur comportement et l'on perçoit tout au long du récit une certaine tension en ce sens chez Zohra, qu'elle projette également sur sa fille.

Il ne faudrait pas négliger le fait que ces réunions de femmes constituent un espace entre soi. Certaines se défoulent, expriment leur frustration sexuelle (celles, nombreuses, dont le mari travaille à l'étranger) et abordent, sous couvert d'humour, les problèmes de leur vie conjugale

(chapitres 12, 32 et 43)²⁵⁶. Elles trouvent les unes chez les autres une oreille attentive, de la compassion et un soutien que beaucoup n'ont pas dans leur belle-famille et auprès de leur mari.

Sabia, tante paternelle de Rabia et Wahida (dont elle est aussi la belle-mère), partie de sa famille à son mariage « était soucieuse de garder son statut au sein de la maison parentale ; et cela se manifestait par des reproches constants envers ses jeunes frères et leur épouse. Elle semblait croire que c'était là le seul moyen d'établir sa position » (65)²⁵⁷. L'agressivité est également un moyen de défendre sa position. De la même manière, la rancœur développée à l'égard du sexe masculin (sentiment d'injustice, violences conjugales et sexuelles, etc.) trouve son exutoire parmi ces rassemblements de femmes (Kakar, 1985).

Faute de hall spacieux, c'est autour du puits que les femmes du petit monde de Lieno (*ATM*) se retrouvent pour y échanger les nouvelles et les plaintes :

« (...) elles avaient toutes d'horribles histoires dans leur propre famille. Voilà pourquoi elles essayaient de parler des histoires des autres, pour tenter d'attirer l'attention ailleurs que sur elles » (157)²⁵⁸.

Les jeux d'alliance et d'opposition ponctuent ainsi le quotidien de ces femmes, jeux parfois fondés sur les positions sociales des unes et des autres. Le hall et le puits se muent ainsi en espaces féminins le temps de ces réunions. Leur fonction première est détournée, donnant l'occasion aux femmes de s'exprimer librement.

En négatif, le personnage de Madhulika (*EIW*) permet de peser le rôle de ces groupes féminins dans la vie des femmes mariées. En effet, en raison de sa personnalité excentrique, Madhulika compte très peu d'amies autour d'elle, elle les perd d'ailleurs régulièrement, elle n'a plus de famille (laissée loin derrière au village) et ne s'entend pas avec les épouses des

²⁵⁶ Au chapitre 32, alors que le mariage de Wahida se prépare, Mumtaz se propose de préparer le henné qui viendra décorer les mains de la future mariée. Son mari, Suleiman, vient de rentrer de l'étranger après une très longue absence et Zohra refuse la proposition : « 'No thank you, amma. Your husband has just come home from abroad. If you come and settle here for the evening, who's going to answer to him?' Zohra teased. Mumtaz demurred. 'You talk as if we are fussing over each other every day. Who wants to sleep with their husband every night? Zohra laughed mischievously, 'What is this, di? You were waiting for him to come home all this while and now you say this! Are you tired of him already?' 'Who knows how many times they do it every night? It must happen each day before dawn. Of course, she's tired of it.' Nafiza gave a conspiratorial smile » (265).

²⁵⁷ « (...) was concerned to maintain her status in her parental home, and she did this by finding fault all the time with her younger brothers and their wives. She seemed to believe it was the only way to establish her position ». Sabia, mariée au fils unique d'une famille musulmane relativement fortunée, se retrouve rapidement isolée dans la maison de son mari, celui-ci travaillant à l'étranger et sa belle-mère décédant rapidement. La mère de Sabia ne voulait pas que sa fille reste isolée du reste de sa famille, souhaitant qu'elle garde le sentiment de toujours en faire partie.

²⁵⁸ « (...) they all have some terrible story in their own families. That's why they try to talk about other people so that it will draw attention away from themselves ».

collègues de son mari. Pendant un temps, elle a fait partie d'une association féminine, la *Mahila Samiti*, qui vient en aide aux femmes démunies. Elle s'y sentait à l'aise car son énergie n'était pas perçue comme excessive au sein de la *Samiti* (212) alors que son enthousiasme et son esprit d'entreprendre étaient souvent critiqués ailleurs. Les autres femmes membres du groupe semblent différentes :

« C'étaient des femmes qui étaient concernées par des sujets en dehors de leur maison. Elles voyaient les gens différents d'elles comme des êtres humains aussi. L'argent et la classe sociale n'étaient pas tout pour elles. J'avais quelques points communs avec ces femmes » (210-211)²⁵⁹.

Toutefois, après un incident qui se produit à la suite d'un dîner chez Madhulika²⁶⁰, elle comprend qu'elle est seule. Son caractère indépendant est interprété comme incongru par les autres, à tel point qu'elle finit par être envoyée en hôpital psychiatrique (chapitre 15) pour « guérir », c'est-à-dire devenir « normale ». C'est malgré elle que Madhulika se retrouve exclue de sa communauté bourgeoise, personne ne pouvant accepter ce qu'elle est. Dans ce cas, la personnalité « hors norme » de Madhulika n'a pu être acceptée par les autres femmes, sa liberté entraîne un total rejet.

Si la liberté des femmes semble pouvoir s'exprimer dans les espaces de la cuisine et du hall, parfois d'autres lieux comme le puits, des contraintes demeurent et la liberté rencontre des limites, y compris chez les femmes, comme en témoigne le rejet de Madhulika. Ce qui frappe cependant dans les romans, est que les hommes ne se risquent pas dans la cuisine, de même que la présence des hommes dans le hall est mesurée ou du moins soigneusement codifiée²⁶¹. On ne les y trouve qu'aux heures des repas, ce qui laisse beaucoup de latitude aux femmes.

²⁵⁹ « They were women who were concerned with matters outside their homes. They saw people different from themselves as human too. Money and social class was not everything to them. I had some things in common with these women » (210-211).

²⁶⁰ Contrairement à l'usage, Madhulika, lors d'un dîner, décide de commander les plats dans un restaurant pour ses invitées. L'une des convives se plaint par la suite de nausées et de vomissements (la seule parmi toutes les invitées). Il est alors reproché à Madhulika de ne pas avoir fait elle-même la cuisine et elle est rendue responsable des problèmes de santé de son invitée. Par la suite, il est prouvé que cette dernière était déjà malade depuis plusieurs jours mais Madhulika doit payer ce qui apparaît comme de la désinvolture.

²⁶¹ « After the Tarawih prayers, Kader sat down on the mat which was spread out for him in the hall and ate his meal silently, not saying a word » (*HPM* : 68).

B/ La belle-mère : gardienne incontournable des lieux

Puisque le mariage et le statut d'épouse sont largement évoqués, la belle-mère est un personnage récurrent dans les romans, ainsi dans *The Song Seekers*, *The Hour Past Midnight* et *Mai a Novel*. Elle y joue un rôle actif et la femme s'efface derrière son statut de belle-mère.

Protection et autorité

Être gardienne, c'est autant veiller sur les membres de la famille que sur la maison et ses pratiques domestiques, culturelles et sociales. Règles, traditions, valeurs, ces mots se confondent pour former la mécanique du foyer, les croyances et les pratiques sociales et culturelles auxquelles s'ajoutent les pratiques domestiques de la famille dont Haimanti (*TSS*) se veut le modèle et la passeuse. Elle doit enseigner ces pratiques à sa belle-fille et veiller à ce qu'elles soient respectées par tous. Ce qui n'est pas sans entraîner des conflits. Le personnage de la belle-mère introduit dans nos romans les notions de rivalité et d'alliance parmi les femmes de la maison et plus largement de la communauté. À travers ce personnage, c'est le rôle de « gardienne » qui transpire. Tout dans l'attitude d'Haimanti évoque la bonne épouse gardienne du foyer. Cette image de protectrice rejoint celle du dévouement envers la famille. Quand Shivani, la mère de Rudra (époux de Uma), arrive en tant qu'épouse, elle doit se plier aux règles de Kailash, conditions de perpétuation de la maison. Shivani doit affronter les critiques de sa belle-mère :

« Tes manières ne sont pas celles de cette famille. Ta famille savait qu'ils mariaient leur fille à la maison de Dvija Neelkantha. Ils auraient dû mieux t'instruire. (...) Tu ne dois pas te disputer avec tes aînés, (...), on ne t'a même pas appris cela. Comment pourrais-je m'attendre à ce que tu maintiennes le caractère sacré de la famille de Dvija Neelkantha ? » (285)²⁶².

Cette réaction de Haimanti peut surprendre mais elle a intériorisé « l'identité Kailash » à tel point que cette maison est devenue le cœur de son identité (Cavalcanti, 2018). Cette identité a trouvé son achèvement avec la maternité : elle a élevé ses enfants en ce lieu. Kailash représente « sa » famille et « son » foyer, autrement dit « son monde ». Un monde qu'elle s'est évertuée à protéger : à la fin du roman, il est révélé que Haimanti était au courant du secret de la famille de son mari, que le père de celui-ci, Neelkantha, avait autrefois épousé et

²⁶² « Your ways are not the ways of this house. Your family knew that they were getting their daughter married in to the house of Dvija Neelkantha. They should have instructed you better. (...) You must not argue with your elders, (...) you have not even been taught that. How could I expect you to maintain the sanctity of Dvija Neelkantha's family? ».

assassiné une petite fille, la grand-tante de Pishi. En dehors de Kailash, personne ne connaît cette terrible histoire. Pour Haimanti, il était de son devoir de conserver le secret, par loyauté vis-à-vis de cette famille à laquelle elle s'intégrait, ce qui lui permettait d'accéder à la position de gardienne veillant sur Kailash et ses habitants.

La figure de belle-mère possède de multiples visages, tant dans la littérature que dans le cinéma indien, à l'image de la société. Personnage plein de sagesse ou au contraire femme cruelle et jalouse, elle représente l'autorité domestique pour la belle-fille, tout comme pour les autres membres de la famille. Gardienne des lieux, elle veille aussi de la famille :

« Les maisons, dans les romans, ne sont pas seulement le cadre de dialogues et d'interactions entre les personnages. Elles symbolisent également les corps, les croyances et les personnalités de ces personnages » (Briganti et Mezei, 2003 : 427).

La maison s'impose en quelque sorte à la gardienne, tout comme la gardienne impose sa propre personnalité à la maison. Car la gardienne est aussi « maîtresse de maison », ce qui renvoie à l'autorité, au pouvoir, ce à quoi la bru doit être formée.

Un pouvoir fragile

La position de pouvoir est âprement défendue par la belle-mère quand elle se sent menacée par l'arrivée d'une nouvelle bru. Ainsi, Haimanti (*TSS*) face à sa nouvelle belle-fille dans la maison Kailash :

« J'ai passé toute ma vie de femme mariée sur le fil, car comment savoir si cette femme n'apparaîtrait pas pour m'enlever mon mari ? Il a déjà ramené à la maison cette créature arrogante aux yeux verts. J'ai accompli mon devoir aussi bien que je le pouvais ; et pourtant je n'ai pas mon mot à dire dans Kailash, la maison que mon père a achetée pour moi. Elle m'a été volée par d'autres femmes » (236)²⁶³.

Bien que son cas soit un peu particulier puisque son mari a racheté la maison de sa famille où elle a donc toujours vécu, Haimanti exprime bien les sentiments d'usurpation, de délaissement ressentis par les belles-mères. Alors qu'elle exerce son contrôle sur Kailash, sur ses occupants et leurs activités, Haimanti se retrouve dépossédée de cette position par l'arrivée de Shivani, sa belle-fille. Son statut de maîtresse de maison est remis en question et la situation lui est d'autant plus cruelle qu'elle vit à Kailash depuis son enfance. La venue de sa belle-fille Shivani pourrait fragiliser ce qu'elle a mis toute une vie à construire.

²⁶³ « I have spent all my married life on the edge, for how could I tell when that other woman might not appear and take my husband away? He has already brought home that arrogant creature with green eyes. I have done my duty as best I could yet I have no say in Kailash. I have no say in Kailash, the house that my father bought for me. It is being taken over by other women ».

Pourtant, cette fragilité est antérieure à l'arrivée de Shivani dans la maison. Elle est la deuxième épouse de Shashishekar et bien que sa première femme habite dans un village lointain, Haimanti vit dans la crainte de se voir un jour remplacée par son aînée, donc de perdre sa place et ses prérogatives sur Kailash²⁶⁴. Sa mère lui a conseillé de prier et jeûner, de prendre soin de son mari en le traitant comme un dieu et de lui donner un fils afin de garder Shashishekar auprès d'elle (152). Malgré trois enfants (dont un fils), Haimanti demeure sur le qui-vive et cette peur l'a sans doute incitée à être une ardente défenseuse de Kailash.

L'arrivée de Shivani ravive cette inquiétude et menace le travail d'appropriation de la maison auquel elle s'est adonnée tout au long de sa vie d'épouse. Cette bru n'est-elle pas l'héritière « naturelle » de sa position de maîtresse de maison ? Bien des années après le traumatisme du mariage qui dépossède la nouvelle épousée d'une partie d'elle-même, Haimanti, l'épouse et la mère, risque de se voir dépossédée de ses droits sur Kailash. La première étape de cette dépossession est le fait qu'elle n'a pas eu son mot à dire sur le mariage de son fils.

La présence de Shivani dans la maison est un constant rappel : le rôle de gardienne est interchangeable et Haimanti n'est à la tête de Kailash que de manière temporaire. Car son rôle, qui fut de donner un fils afin de perpétuer le nom de la famille, est d'administrer, protéger l'espace domestique jusqu'à ce que sa belle-fille prenne sa place. Ce rôle de gardienne se transmet de belle-mère à belle-fille, la seconde « attendant » le retrait ou la mort de la première pour accéder à ce statut.

Quand le fils devient mari

Outre cette concurrence pour le pouvoir sur la maison, un autre enjeu émerge : la relation mère-fils face à l'arrivée d'une intruse. Les belles-mères sont souvent peu amènes avec leurs belles-filles en raison de cette jalousie, de ce qui peut apparaître comme une rivalité affective. Alliances et conflits entre les femmes d'une même famille ou au sein du *zenana* sont des thèmes très fréquemment abordés depuis le 19^e siècle dans les fictions littéraires indiennes ou portant sur l'Inde, mais pas seulement. La relation à la belle-mère, en particulier, occupe un vaste pan des littératures et du cinéma (D'Azevedo, 2018). En effet, si du point de vue de la jeune fille, le déracinement subi est un traumatisme, du point de vue de la belle-mère, un

²⁶⁴ Haimanti n'a jamais exprimé son anxiété envers son mari mais elle a reporté plus tard ses craintes sur son fils et sa belle-fille, se conduisant très durement avec cette dernière. La polygamie, parmi certaines castes brahmanes, n'était pas inhabituelle entre la fin du 19^e et le début du 20^e siècle. Pishi a été mariée, enfant, à un brahmane, lui-même époux de nombreuses autres jeunes filles. La caste de kulin brahmane dont ils font partie « oblige » en effet au mariage des filles dans la même caste. Dans le cas contraire, le père de la jeune fille finira en enfer. Le jour du mariage de Pishi, son mari a épousé, contre de l'argent, plusieurs autres filles avant de partir dans d'autres villages pour y faire la même chose.

grand bouleversement survient. D'un point de vue plus personnel, la belle-mère réalise qu'elle vieillit. Comment lutter contre la beauté de la jeunesse féminine ? Un sentiment d'envie peut alors entraîner des conflits entre belle-mère et belle-fille. Dans plusieurs romans, les jeunes femmes sont rudoyées et critiquées par leurs belles-mères car leurs habitudes ne sont pas celles de la maison et ne conviendraient pas au fils/mari. Wahida (*The Hour Past Midnight*) est critiquée dès son arrivée, pour sa dot insuffisante aux yeux de sa belle-mère²⁶⁵ ou sur sa façon de porter un sari²⁶⁶. Sa belle-famille ne la connaît pas mais attend d'elle qu'elle respecte ses beaux-parents et qu'elle donne satisfaction à son mari. Ses moindres faits et gestes n'échappent pas à « l'œil d'aigle » de sa belle-mère (373). À la fin du roman, Wahida ressent une grande solitude dans cette nouvelle maison, sans trouver de réconfort auprès d'autres membres de la famille ou auprès de voisines. Elle doit donc faire face à sa belle-mère, seule. Un lieu apparaît comme symbolique de ce bouleversement pour les deux femmes concernées : la chambre conjugale. Je l'ai évoquée précédemment concernant les jeunes mariées impréparées souvent à cette intimité nouvelle avec un homme. Pour la belle-mère, la chambre matérialise une forme de dépossession. En effet, les hommes, surtout dans les familles élargies, sont considérés par leur mère comme leurs « petits garçons ». Il en est ainsi d'Ashutosh (*TSS*), proche et affectueux avec sa mère Haimanti ; la tendresse et l'attention que ne lui a jamais montrées son mari, c'est Ashutosh qui les lui donnait :

« Ashu ne lui avait jamais dit 'Tu ne comprendrais pas'. Il rentrait à la maison et lui racontait tout de l'école ou du *college*. Il lui dit à elle et pas à son père qu'il préférerait enseigner l'histoire au lieu de s'occuper de l'affaire familiale. Et quand il rejoignit son père aux Ganges Press, il lui raconta son travail et le monde extérieur. Il rentrait à la maison, auprès d'elle, après avoir assisté à un feu de joie public où l'on brûlait des vêtements étrangers et où il avait aperçu Gandhiji. Il lui parlait du Mahatma, des héros et des martyrs, des rêves plein les yeux. Cela l'avait effrayé, même si elle ne l'avait pas montré. (...) Ashu partageait sa vie et ses pensées avec elle » (240)²⁶⁷.

Or, la belle-mère accepte difficilement que son fils éprouve de l'attachement pour une autre femme, fût-ce son épouse. D'autant que la relation corporelle entre mère et fils est très forte : une femme garde auprès d'elle, collé à son corps, son fils pendant plusieurs années. Soubodh, le fils de Maï, a bu au sein de sa mère jusqu'à un âge avancé (chapitre 6). Et en témoigne le

²⁶⁵ S'adressant à son fils Sikander : « Your father-in-law has not given all the wedding gifts in the proper way ».

²⁶⁶ « [Wahida] still didn't know how to drape a sari properly; Sabia had to help her earlier. It had been one more cause for complaint » (309).

²⁶⁷ « Ashu never said, 'You won't understand'. He came home and told her of his school and college. He told her and not his father that he would rather teach history than look after the family business. And when he did join his father at the Ganges Press, he told her about his work and the world outside. He walked back home to her after attending a public bonfire of foreign cloth where he caught a glimpse of Gandhiji. He talked to her of the Mahatma, heroes and martyrs with dreams in his eyes. It had frightened her, though she did not show it. (...) Ashu shared his life and his thoughts with her ».

fait que la chambre du fils de Jamini (*EWTT2*), parti vivre aux États-Unis, occupe toujours le cœur de la maison, tout comme le fils occupe le cœur de sa mère :

« [La chambre] occupait le centre de la vieille maison branlante et brillait comme un bijou dans son écrin élimé. Une fois par semaine, Kamala [la domestique], qui admirait Babu plus que jamais maintenant qu'elle savait qu'il payait son salaire, la dépoussiérait avec un plumeau qui lui était exclusivement réservé » (41).

La venue d'une belle-fille vient rompre l'intimité mère-fils. Et c'est en entretenant cet amour filial, parfois obsessionnel, que les mères s'évertuent à garder leur place dans le foyer et dans le cœur de leur fils. Une phrase de Sunaina (*MAN*) résume bien la relation triangulaire entre sa grand-mère, Maï et son père et cette rivalité pour l'amour de cet homme, fils et mari :

« Grand-mère, qui était la belle-mère de Maman et resta toujours la belle-fille de sa belle-mère ; Père, qui était le roi, adoré par Grand-mère comme la pupille de ses yeux, érigé sur un véritable piédestal, adulé comme aucune autre amante n'eût pu l'aduler ; Maman, muette, le pot sans fond (...) » (84).

« *Game of Thrones* »

À la mort de Dadi, Maï (*MAN*) se métamorphose, elle réaménage le jardin, donne des ordres aux domestiques :

« Cela a dû se faire imperceptiblement, mais quand j'essaie de me souvenir, j'ai l'impression que tout a changé, d'un coup, dans la maison. Maman s'était mise à marcher en portant une ceinture, mais elle marchait plus qu'auparavant. Parce qu'elle se promenait aussi dehors, devant la maison, où à présent ne planait plus que le souvenir de Grand-père. Dedans aussi, où la force d'obstruction de Grand-mère était partie avec elle. La vieillesse vint à Maman avec le statut de maîtresse de la maison, du même coup » (127).

« Maman commença à parler aux domestiques et aux journaliers, et fit élaguer le henné planté devant le salon de Grand-père (...). On créa des plates-bandes fleuries (...). Il y avait une petite terrasse sur la pelouse, pour s'asseoir, et Grand-père disait que les serpents s'y glissaient à cause des hautes herbes environnantes. Désormais tous les soirs le porteur d'eau venait arroser et Bhondou installait quatre fauteuils et une table ronde. On mettait une nappe et un grand cendrier de cuivre. C'est là que Père et ses visiteurs s'installaient pour prendre le thé. On avait perdu l'habitude des sirops. Quand il n'y avait pas d'invités, Maman s'y installait avec son tricot ou sa couture, les ouvriers venaient la voir et elle leur donnait ses instructions. Moi aussi, je m'installais à ses côtés, les jambes pendantes. Si quelqu'un ouvrait la grille d'entrée, Maman se levait précipitamment et rentrait dans la maison. Pourtant les liens entre dedans et dehors s'intensifiaient. A tel point qu'on voyait Maman davantage dehors que dedans – sur la pelouse, aux champs, penchée sur les pots de fleurs ou les plates-bandes » (128-129).

Le rapport de Maï à la maison a évolué de façon drastique, c'est comme si elle avait accédé véritablement à l'âge adulte, à l'autonomie. Maï n'est plus soumise à la maison, c'est elle désormais qui la contrôle.

À la mort de l'aînée de la famille (en général, la grand-mère/belle-mère comme chez Sunaina), une libération de l'épouse se produit : elle élargit son champ d'action, prend des initiatives alors qu'elle devait suivre passivement les ordres donnés ou accomplir ses devoirs en tant que membre du foyer. C'est après la mort de sa belle-mère que Maï introduit des changements, lesquels n'auraient pu se faire tant que Dadi était là. Et cette mort affranchit Maï qui retrouve même des relations plus libres avec son mari :

« Maman s'était mise à parler d'avantage que par le passé. Et pas seulement Maman, Père aussi et surtout, s'était mis à parler, comme il ne l'avait jamais fait auparavant. Comme si les portes de la prison s'étaient ouvertes par le miracle d'une mort ! Maman s'était aussi mise davantage à sortir avec Papa » (148).

Plus tard, le père de Sunaina est victime d'un grave accident de la route l'obligeant à rester alité. Sunaina et son frère se lamentent sur le sort de leur mère qui doit s'occuper constamment de son mari et qui se retrouve à nouveau captive :

« À peine avons-nous cru que la grille centenaire rongée par la rouille avait commencé à s'entrouvrir en grinçant que nous découvrons de nouveaux barreaux, puissants, plus solides encore, surgis tout autour de Maman. Et qu'elle était de nouveau enfermée » (206-207).

Cependant, Sunaina constate que sa mère a pris de l'assurance et semble vouloir garder la liberté qu'elle vient de recouvrer :

« Et Maman à présent, ne s'adressait plus à Père sur ce ton mourant, soumis et plaintif. Sa voix avait pris du tranchant, ses mains s'affairaient avec efficacité, tous ses gestes et son allure étaient dynamiques, son regard plein d'assurance. Quand elle voyait Père faire quelque chose qu'il ne lui fallait pas faire, elle levait la voix et lui donnait des ordres » (211).

Maï a pris le contrôle de la maison à la mort de sa belle-mère²⁶⁸ et prend aussi le dessus sur son mari lorsqu'il devient invalide, à tel point que ses enfants ne parlent plus de la maison de leur enfance mais de « la maison de Maman » (233). La position de Maï a changé, même si aux yeux de ses enfants, elle reste prisonnière de la maison. Il semble en effet que pour cette femme, comme pour Haimanti (*TSS*), la maison demeure au centre de leur vie et que leur

²⁶⁸ On voit son mari s'affirmer également à la mort de son père, il apporte notamment des changements dans la maison : une salle de bain, de l'électroménager. Mari et femme sortent aussi plus souvent.

seule perspective soit de la diriger seule. Bien que leur champ d'action soit limité par et à la maison, ces femmes tiennent dans leurs mains les rênes de ce territoire essentiel.

Ce que *Mai a Novel* et *The Song Seekers* disent au lecteur, c'est aussi l'existence d'un fossé entre les générations : Sunaina ne conçoit pas de rester enfermée et elle se présente comme une personne moderne, libre d'aller et venir dehors et de mener une vie sociale à l'extérieur. La maison est étroitement associée à sa mère et l'attachement quasi obsessionnel qu'elle a pour Maï est sans doute la raison pour laquelle elle y revient sans cesse. Quant à Uma (*TSS*), prise dans son désir d'être une épouse exemplaire en restant à la maison, elle ne peut s'empêcher de ressentir une certaine liberté quand elle en sort pour aller à la bibliothèque ou pour se promener avec son mari (cf. chapitre 7 infra).

Pour cette nouvelle génération de femmes, la maison reste le lieu de l'enfance, de la mère. Ces jeunes femmes, qui ont fait des études et mènent une vie professionnelle, entretiennent un attachement émotionnel fort à la maison familiale sans que cela n'engendre chez elles un sens du devoir lié à des traditions domestiques. Sunaina ne veut pas être une épouse comme sa mère.

Quant à ce rôle de gardienne, Sunaina y voit davantage une contrainte que la préservation de traditions et valeurs familiales. Celles-ci sont, de son point de vue, obsolètes. Quant à Uma (*TSS*), rien ne suggère que la jeune femme entende reprendre les rênes de Kailash en suivant les traditions établies par Haimanti.

III – Du devoir pour la femme d'être « invisible »

Les femmes sont au cœur des romans et nouvelles de notre corpus et pourtant, ce qui semble les caractériser, c'est leur invisibilité. Comment se rendre invisible tout en existant ? C'est le dilemme qui s'impose à toute jeune mariée. Il faut faire « profil bas » tout en essayant de se placer...

A/ La belle-fille, femme invisible

Quel espace occuper lorsqu'on est invisible ? L'une des vertus les plus appréciées chez les belles-filles est leur capacité à être discrètes, à ne pas se faire remarquer, c'est un signe d'humilité donc de savoir-vivre. En termes de rapport à l'espace, il s'agit de se déplacer sans bruit, comme une ombre, de se « fondre dans le paysage ». D'autant que cette invisibilité est

généree par les autres : elle est construite par l'ignorance et/ou l'indifférence qui attribuent aux belles-filles, aux mères le statut de femmes soumises.

Mai, la coquille vide

Si *Mai* est le titre original du roman, la traduction française du roman de G. Shree est *Mai, une femme effacée*. Le titre renvoie à la façon dont les enfants de Mai la perçoivent et sa fille, Sunaina, refuse d'entrer dans cette manière d'être. *Effacée* renvoie à la fois à la discrétion, à la réserve extrême mais aussi à celle qu'on a effacée, gommée, que l'on a fait disparaître. Mai est tout cela en même temps. D'ailleurs, elle n'est que très rarement désignée par son prénom dans la fiction, elle est « Maman »...

Mai est la femme du fils unique d'une famille aisée du Nord de l'Inde et, dans sa belle-famille, elle a dû apprendre à être docile et à obéir aux ordres. Sa belle-mère, bonne représentante des traditions patriarcales, ne lui a jamais montré d'affection mais a, au contraire, largement contribué à son malheur. Ce personnage de la femme effacée, jusqu'à être invisible, ses enfants ont passé leur vie à tenter de l'extirper de son silence et de sa docilité. Sunaina insiste tout au long de son récit sur la subordination de sa mère à sa belle-famille. L'invisibilité, l'effacement renvoient ici à l'incapacité de s'exprimer, de s'imposer en tant qu'individu. Et cet effacement assimilé à une annihilation est associé à la « tradition » dont le *pardah* ou voile qui dissimule, qui efface le visage des femmes.

Cet effacement est accentué par le fait que la narratrice est Sunaina qui parle de sa mère avec ses propres mots et sa subjectivité, l'érigeant en victime. Effacement et sacrifice de soi dans le silence caractérisent Mai :

« C'est justement ce qui nous irritait depuis l'enfance. 'Parle, Maman, bats-toi, sois ce que tu veux être.' Maman n'était pas ce genre. Ombre penchée, muette, timorée, qui ne se mettait en mouvement que pour satisfaire aux désirs des autres » (169).

« Là où auraient dû être les yeux, il y avait un espace vide » (176).

Les propos de sa fille suggèrent que Mai refuse de lutter et se consacre aux autres. Cette attitude « déteint » sur son aspect physique : elle est courbée, cette posture associée à la soumission la rend encore moins visible.

Du vivant de ses beaux-parents, Mai passe l'essentiel de son temps dans la cuisine, à préparer des plats pour la maisonnée, des plats différents pour plaire à chacun et, courbée dans la partie arrière de la maison, elle nettoie. Son existence se confond avec celle de la maison car elle en astique les moindres recoins, avec ses deux pieds et deux mains en contact avec le sol. C'est

la maison qui l'a « formée », lui a donné la courbe de son corps, l'a rendue discrète dans ses déplacements intérieurs. Elle est effrayée à l'idée d'en sortir car sortir, cela signifie se redresser (pour accompagner son mari, sortir avec les enfants) et voir le monde différemment, en lâchant la maison de ses deux mains. Maï est ainsi devenue une part de la maison et vice-versa :

« Dans chaque souvenir, localisé physiquement dans la maison, il y a l'esprit de Maï. La maison a en quelques sortes créée Maï, ne serait-ce qu'en lui donnant une mauvaise colonne vertébrale. Mais c'est Maï qui a créée la maison, et rien ne peut être considéré comme une création antérieure. La façon dont la maison tourne et chaque détail de son fonctionnement sont la responsabilité personnelle de Maï. (...) Il ne s'agit pas d'un travail abrutissant, ni d'une habitude ou d'un service naïf de la part [de Maï]. C'est ce qu'elle est : quelqu'un qui considère la maison et son fonctionnement comme siens. Ses activités à cet égard sont reconfirmées par son absence en dehors de la maison » (Kumar, 2002 : 185)²⁶⁹.

Cette « responsabilité » est poussée à l'extrême puisque sans Maï, rien ne fonctionnerait dans la maison, tout comme la mère de famille a besoin de la maison pour « fonctionner ». Ses enfants lui reprochent sans cesse son silence et son attitude courbée, sans s'apercevoir que la position penchée l'empêche de prendre son souffle et de parler. Voulant la libérer à tout prix, il semble que ses enfants ne l'écoutent pas vraiment et leur projection sur Maï d'un statut de victime la rend invisible également à leurs yeux qui ne parviennent pas à la voir pour ce qu'elle est, détentrice d'une force non négligeable.

Pardah et cuisine : des espaces d'oppression ?

Maï porte le *pardah*, le voile²⁷⁰. Il concrétise le dévouement de cette mère faite ombre :

« La tête toujours baissée, les yeux rivés au sol, obéissant docilement aux autres, toujours au service des autres, selon leur bon plaisir » (24).

« Le voile, symbole des bonnes manières de Maman et de son effacement. Elle obéissait à tout le monde, ombre impeccable, au service de tout le monde » (28).

²⁶⁹ « In each memory, located physically in the house, is the spirit of mai. The house has in way created mai, at least by giving her a bad spine. But it is mai who has created the house, and neither can be said to be a prior creation. The way the house runs and every detail of its functioning is mai's personal responsibility. (...) It is not mindless labour, it is not habit, and it is not simple-minded service on her part. It is what she is: someone who thinks of the house and its functioning as hers. Her activity in this regard is re-confirmed by her absence outside the house ».

²⁷⁰ Orthographié aussi « purdah », consiste donc en un voile couvrant entièrement le visage de la femme. Il est généralement une prolongation du sari qui, lui, couvre entièrement le corps à la vue de tous. Par ailleurs, le terme désigne également la pratique consistant à cacher dans un espace dédié (le plus souvent le zénana) les femmes de la maison. Il s'agit ainsi de cacher les femmes et leur corps. Cette pratique concerne principalement les membres des hautes classes sociales hindous et musulmans.

Cette docilité entourée de modestie constitue, selon la grand-mère, le véritable *pardah* (25). Davantage qu'un tissu, le *pardah* est donc une attitude conforme. Le *pardah* matérialise la docilité, c'est ainsi que l'interprète Sunaina. Ce voile s'impose comme une barrière entre Maï et les autres, elle s'y maintient en silence et cela convient parfaitement à ses beaux-parents et à son mari. Mais pour ses enfants, c'est un obstacle qui la rend inaccessible. Ils utilisent la métaphore du château fort pour décrire à quel point Maï est hermétique, complexe :

« Cela me faisait penser à un château fort inaccessible, où on voudrait pénétrer pour retrouver la trace de Maman. Portes dérobées, grottes, labyrinthe, il est piégé de tous les côtés, de toutes sortes d'illusions, ce château fort ! On voit une lumière, et on y va d'un pas assuré, mais c'est là qu'on découvre qu'on est dans le vide, en chute libre, criant d'effroi ; on finit par pénétrer dans un tunnel par une porte secrète, avançant en faisant bien attention, en se baissant, on va bien trouver quelque chose à l'autre bout, à la sortie, et alors on s'aperçoit qu'on a tourné en rond et qu'on est revenu au point de départ ; on progresse, on va de l'avant avec confiance, quand tout à coup un ennemi planqué dans les hauteurs, embusqué, nous bombarde d'huile bouillante par une meurtrière » (12).

Un parallèle peut être établi entre le *pardah* et le château fort : bien que le premier soit un tissu léger, il est tout aussi hermétique que les murs d'un château fort, les deux images renvoyant à l'enfermement. Paradoxalement, alors que Sunaina et Soubodh voient en leur mère une femme vulnérable et prisonnière des autres, ils choisissent l'image du château fort, édifice massif, stable et puissant pour l'évoquer. En outre, un château fort est bien visible alors que leur mère est effacée. Ils évoquent aussi une coquille vide : « Nous nous engouffrâmes dans sa coquille vide. Nous voulûmes insuffler notre ardeur à sa personnalité faible et craintive » (122). Par cette autre métaphore de la coquille vide, les enfants suggèrent que leur mère est malléable, que sa faiblesse doit être animée de l'extérieur, par eux notamment. Mais lorsque l'image de leur mère ne correspond pas à celle qu'ils ont d'elle, Sunaina et Soubodh la refusent et l'enferment dans cette vision de la femme soumise, « défaite » :

« Quand nous eûmes de Maman une image insolite, cela nous fit cligner des yeux ; pensant avoir la berlue, nous en revînmes bien vite à notre image familière, bien cadrée. On pourrait dire qu'on avait beau voir, on avait beau entendre, on ne voulait toujours pas savoir que la même chose – Maman était prisonnière, elle souffrait, elle était défaite, et nous étions là, nés pour la remettre en selle » (213).

Puis, plus loin, elle l'admet : « Nous avons vu Maman immobile sur un point, nous l'y avons fixée pour l'éternité » (214).

L'effacement de Maï est une qualité remarquée par sa belle-mère, appréciée par son mari mais combattue par ses enfants. Personne ne perçoit ni ne comprend sa force intérieure,

cachée symboliquement derrière son voile mais qui se manifeste lorsqu'elle tient tête pour que sa fille puisse grandir en ayant un sentiment de liberté (cf. chapitre 7 infra). Le *pardah* est à la fois un refuge où Maï se protège des autres, et un lieu de résistance d'où elle défend les choix de sa fille. Mais il est aussi une prison car elle ne peut sortir de sa domesticité. Il faudra tout un processus pour que Sunaina s'aperçoive que sa mère n'était pas effacée mais que « c'est nous qui en avons fait une effacée » (238) en l'enfermant dans cette image de prisonnière, de subordonnée aux plaisirs des autres.

La cuisine occupe un rôle important dans l'image que Sunaina a de Maï car elle apparaît comme le lieu de l'aliénation de celle-ci. Elle y passe le plus clair de son temps, au service des autres membres de la famille qui, par leurs désirs, la tyrannisent :

« La spécialité de notre maison, c'était la kyrielle ininterrompue de tâches en lien avec les repas. Grand-père et Grand-mère ne voulaient que des plats chauds, préparés du jour. Père, avec son estomac fragile, ne tolérait d'être servi que par Maman, se méfiant des mains douteuses d'Hardeyi. Et il y avait en plus nous deux – les petits caprices de l'enfance, chacun ses goûts et ses manies. Maman se mit donc à préparer divers menus pour tous les goûts. Depuis quand, je ne saurais dire. Le menu *pakka*, toujours le même, pour Grand-père et Grand-mère – *pouri*, *paratha*, (Grand-mère préférait les *pouri* parce qu'il lui fallait des repas légers et que les *pouri* flottaient dans la poêle, légères comme des fleurs qui flottaient sur l'huile de friture !), légumes frits, crème, ou *khir* purifié par quelques gouttes de beurre clarifié. Pour nous et pour Père, lentilles et curry, galettes soufflées, riz, légumes, salade. Pour tous, *papad*, *chutney*, *raïta*, *atchar*. Et de temps en temps, sans raison particulière, pour un invité ou à l'occasion d'un orage de mousson, des beignets de légumes frits, des crêpes, des gâteaux de céréales, duhalva, toutes sortes de gâteries qui se déversaient par pleins plateaux débordants. Père était très difficile pour la nourriture – s'il lui arrivait de goûter aux *pouri* 'légères' ou aux crêpes avec plaisir, son régime ordinaire consistait en babeurre, miel et graines germées. Des plats nouveaux, anglais, firent plus tard leur apparition dans les menus, à cause de nous, dont quelques-uns étaient au goût de Père et tous au goût de Grand-mère – soupe, pâtés de légumes frits, sandwichs, crèmes glacées, gâteaux, biscuits, chocolat. C'est dire la diversité des préparations culinaires chez nous. Notre cuisine hébergeait toute la gamme des cuisines du monde, du village voisin à Londres » (20-21).

La cuisine n'est pas seulement un lieu de confection des repas, il est le lieu où se crée une relation à chacun des membres de la famille. En répondant aux attentes de chacun, en individualisant les menus, elle montre à chacun des membres du foyer qu'il est l'objet d'une attention spécifique. Les interactions passent d'abord par la cuisine et la nourriture. Cette activité est perçue comme pénible par Sunaina qui plaint sa mère de passer tout son temps à la cuisine. Sunaina et Soubodh tentent à plusieurs reprises de la sortir de là. La description de l'activité de sa mère ressemble à une véritable frénésie culinaire mais le lecteur ne sait rien des plats préférés de Maï car Sunaina n'en parle pas. Tout comme le passé de Maï (avant

qu'elle ne soit Maï) reste un mystère pour sa fille. En fait, la mère se contente de finir les plats²⁷¹. Elle nourrit les autres, son effacement passe aussi par la nourriture et en passant ses journées à la cuisine, elle se rend invisible dans les autres pièces de la maison. Si la cuisine est vue comme une prison par ses enfants, n'est-elle pas une forteresse où elle agit sans être vue ni entendue ? Ses enfants n'arrivant pas à l'en sortir, la cuisine devient même un obstacle dans la relation de Maï avec les siens.

La barrière de la langue : entre « Tradition et Modernité »

Au fur et à mesure que les enfants grandissent, un autre mur est susceptible de séparer la mère de ses enfants : la langue. La romancière Geetanjali Shree crée deux espaces linguistiques distincts : le hindi, parlé par Maï et Dadi (belle-mère de Maï), devient la langue de l'espace domestique ; l'anglais, parlé par les hommes de la famille, est le monde moderne qui se déploie à l'extérieur. Le départ de Soubodh pour l'Angleterre matérialisera la distance entre ces deux univers.

On retrouve une trame analogue dans une nouvelle de *Eating Women, Telling Tales* : Sona (EWTT6) a suivi son mari à Londres mais, incapable d'apprendre l'anglais, elle passe ses journées, enfermée à la maison, n'osant pas sortir. Et son mari ne l'encourage pas à rencontrer des gens à l'extérieur. Maï et Sona sont rendues invisibles à cause de la langue qu'elles parlent (le hindi) et celle qu'elles ne parlent pas (l'anglais).

Pour Sona, sa connaissance exclusive du hindi l'empêche de sortir dans les rues de Londres. Elle est comme bâillonnée. Et même à la maison, le hindi a fini par l'isoler. Elle n'arrive plus à communiquer avec son mari qui souhaiterait que Sona parle en anglais.

Pour Maï, le hindi constitue la langue de l'espace domestique et est lié à tout un ensemble de pratiques et de normes sociales, en particulier le silence et la dévotion d'une bonne épouse, ce que ne cesse de répéter Dadi. Par ailleurs, les inégalités de genre sont projetées sur le langage. Ainsi, Soubodh, bien que plus jeune que Sunaina, est le premier à apprendre l'anglais et il enseigne la langue à sa sœur, à la demande pressante de leur mère (chapitre 10). Celle-ci a bien perçu l'intérêt d'être anglophone pour les jeunes générations. La langue institue de la distance entre les genres et les générations au sein de la maison. Sunaina se trouve entre les deux et voici l'effet que cela produit sur elle :

²⁷¹ « Grand-mère était friande de beignets salés à la farine de riz et s'il en restait de la veille, les restes étaient pour Maman. Ce que Père laissait sur son assiette finissait aussi dans l'assiette de Maman » (72).

« Je dois admettre que j'aurais alors pu gagner la palme au concours de l'hybridation linguistique. Je ne pouvais quasiment pas ouvrir la bouche sans mélanger les langues » (89).

L'anglais marque aussi l'écart entre deux générations de femmes. Si Maï a tenu à ce que Sunaina apprenne l'anglais, c'est que cette langue ouvre des perspectives de mobilité : elle peut rejoindre l'université où elle est autorisée à vivre dans une résidence pour étudiantes, puis l'Angleterre où elle retrouve son frère pour un court séjour. Ainsi, « l'espace de l'anglais, tel qu'il est véhiculé à travers le hindi de Geetanjali Shree, devient le site de l'accomplissement individuel, de l'indépendance et une dose de 'liberté' vis-à-vis de certaines normes sociales » (Sadana, 2012 : 127).

Maï est marginale au sens où elle est coupée de l'extérieur et de son évolution. Elle est aussi coupée de ses enfants, de ces êtres parlant anglais et sortant dans le monde : la langue anglaise accentue les mécompréhensions entre les enfants et leur mère en l'isolant, alors que Maï a tenu à ce que ses enfants parlent anglais. Geetanjali Shree, l'auteure de ce roman, l'a écrit en hindi. Le choix de sa langue maternelle « vient non seulement de la mère, mais aussi de la position de celle-ci à l'intérieur de la famille et dans l'espace du foyer » (opus cité : 126)²⁷². Écrire en hindi, pour la romancière, c'est replacer la mère au centre, en la mettant en lumière.

Madhulika et Ambika (*EIW*) connaissent une situation similaire car Ambika reproche à sa mère de ne pas parler correctement anglais (chapitre 8)²⁷³. Madhulika rencontre un autre problème linguistique : étant l'épouse d'un militaire, elle évolue dans un voisinage composé de membres de l'armée issus principalement des régions hindiphones de l'Inde. Bien qu'elle ait appris le hindi auprès de sa belle-mère, elle se sent isolée de ses voisines qui la considèrent avec mépris. La diversité linguistique soulève aussi un autre problème : l'absence d'une langue maternelle commune entre Madhulika et les autres membres de la communauté crée un fossé. Madhulika est exclue, perçue comme une « étrangère ». Cette « étrangeté » est accentuée par le fait que Madhulika vient d'une famille pauvre, sans père :

« Et il y avait une chose que je ne pouvais pas changer, quand bien même j'essayais durement. Je ne pouvais changer le fait que j'ignorais ce qu'était devenu mon père.

²⁷² « The space of English, as conveyed through Shree's Hindi, becomes the site for individual achievement, independence, and a measure of 'freedom' from certain social norms » (217). « (...) comes not only from her mother, but from the mother's position within the family and within the space of the household » (216).

²⁷³ L'anecdote fait écho à un événement traumatisant pour les deux filles dans leur enfance avec leurs camarades de classe. Ambika et Amrita font face à une difficulté identitaire de taille en arrivant à l'école : « What language are you? » (35). En effet, leurs camarades ont pour jeu de se définir et de définir leurs parents par la langue qu'ils parlent. Amrita et Ambika ont un père punjabi et une mère assamaise mais elles parlent anglais. Or, quand Amrita affirme aux autres filles qu'elle est « anglaise », elle est traitée de menteuse et battue car elle ne ressemble pas à une anglaise (avec des cheveux blonds, des yeux bleus et des pieds normaux : 36).

Je devais faire face à la curiosité et à la méfiance à chaque fois que je répondais ‘Je ne sais pas’ à ces questions sur un homme dont je me rappelais à peine » (208)²⁷⁴.

Sans langue maternelle commune pour créer une solidarité, sans père pour définir son identité, l’entourage de Madhulika se raccroche à Govind pour former les contours de son identité et de ses deux filles, Ambika et Amrita, la première en tant qu’« épouse de » et les secondes en tant que « filles de ». À plusieurs reprises (premier et dernier chapitre rapportant les funérailles de Govind), elle est désignée par les autres, ses voisines et les gens du leur même cercle social, en tant qu’épouse de Govind. Il lui est rappelé de nombreuses fois à quel point elle a eu de la chance d’avoir pour époux un homme comme Govind, patient et tolérant face à ses « excentricités ». Sans son mari, Madhulika serait restée dans son village pauvre et reculé. Mais, alors que le mariage lui donne une visibilité et une position sociale enviable, il lui est demandé en contrepartie de s’effacer, de se contenter d’être la « femme de », sans attirer les regards ou l’opprobre de la communauté. Madhulika doit être une épouse exemplaire, ce qui tient en quelques principes liés au ménage, à la préparation de la nourriture et à la gestion du budget familial. Le roman commence et se termine, alors que se tiennent les funérailles de Govind :

« ‘You are nothing now. You are nobody. You poor, peculiar thing » (4).

« ‘You are nothing without your father. Nothing. You poor, peculiar thing » (288).

On déclare à Ambika, Amrita et Madhulika qu’elles ne sont plus rien sans leur père et mari. Privées de sa présence, elles ont perdu toute identité, elles n’existent plus. Elles (re)deviennent invisibles.

Comme l’écrit l’historienne Michelle Perrot :

« Le silence est l’ordinaire des femmes. Il convient à leur position seconde et subordonnée. Il sied à leur visage lisse, souriant à peine, non déformé par l’impertinence du rire bruyant et viril. (...) Le silence est un commandement réitéré à travers les siècles par les religions, les systèmes politiques et les manuels de savoir-vivre. Silence des femmes à l’église ou au temple, plus encore à la synagogue, ou à la mosquée où elles ne peuvent pas même pénétrer à l’heure de la prière. Silence dans les assemblées politiques peuplées d’hommes qui font assaut d’une mâle éloquence. Silence dans l’espace public où leur intervention collective est assimilée à l’hystérie du cri et une attitude trop bruyante à la ‘mauvaise vie’. Silence, même,

²⁷⁴ « And there was one thing I couldn’t change as hard as I wished. I couldn’t change the fact of my dispossession, my ignorance of my father’s fate. How curiously and with how much suspicion I was faced each time I answered ‘I don’t know’ to questions about this man I hardly remembered ». Cela la rend moins respectable aux yeux des autres mais lui assure plus de compassion de la part de son mari Govind : « [a]nd with each incident, sympathy for Govind grew. After all, even the best can sometimes lapse into bad judgement when it comes to choosing a spouse » (208).

dans le privé qu'il s'agisse du salon du XIXe siècle où s'est tue la conversation plus égalitaire de l'élite des Lumières, refoulée par les obligations mondaines qui ordonnent aux femmes d'éviter les sujets brûlants – la politique au premier chef – susceptibles de troubler la convivialité, et de se limiter aux convenances de la politesse. 'Sois belle et tais-toi', conseille-t-on aux jeunes filles à marier, pour leur éviter de dire des sottises ou de commettre des impairs » (1998 : I-II).

B/ Derrière l'invisibilité : être soi

Sunaina et Soubodh (*MAN*) ont construit une certaine idée de leur mère, faible et soumise, cloîtrée à la maison, sans voir la force que Maï possède en elle. L'invisibilité fonctionne autant comme un masque de vertu, permettant de se fondre dans la maison, que comme une armure où se révèlent une identité propre et une grande force intérieure.

Au-delà de l'identité de mère et d'épouse

Maï a, dès le départ, été traitée comme une domestique par sa belle-famille et elle effectue toutes les tâches ménagères, au même titre que les employés de maison :

« (...), tout ce que faisait Maman, Hardeyi [la domestique] le faisait aussi. Il n'y avait pas de démarcation claire entre ce qui était strictement du ressort de Maman et ce qui incombait à Hardeyi » (19).

Maï exécutait « tous les ordres de Grand-mère » (31). Un rapprochement est d'ailleurs fait entre la domestique et Maï, lorsque Sunaina rapporte l'organisation de la maison : « Quant à Hardeyi, elle était la bonne à tout faire, à l'intérieur. Avec Maman » (19).

Mais le roman de Geetanjali Shree va plus loin encore : par la volonté de sa belle-famille, Maï doit tirer un trait sur sa propre famille, sa vie avant son mariage n'existe plus, idée confortée par le comportement de ses enfants qui s'imaginent que leur mère est apparue à leur naissance. Il faudra à Sunaina et Soubodh une rencontre fortuite avec leur grand-père maternel pour redonner à leur mère son existence propre et son nom :

« Nous avons fait à Maman une place définitive dans notre vie où nous étions au centre. Mais à présent nous n'étions plus nulle part. Il y avait Maman et dans sa vie il n'y avait pas place pour nous, elle réintérait sa vie, elle-même au centre, elle se ressoudait à ses fragments disjoints » (179).

Les enfants tombent des nues lorsqu'ils apprennent que leur mère possède un véritable prénom autre que *Maman* ou *Mai* (au chapitre 24 sur les 35 du roman). À travers ce prénom de Rajjo, revient l'existence propre de Maï qui ne s'organise plus autour des enfants et du

mari comme s'ils en représentaient le point zéro. Le prénom « recoud » l'ensemble de son existence. Sunaina rapporte également un épisode où elle se rend à la banque pour la première fois avec son père afin d'y ouvrir un compte. Alors que la jeune fille se prépare à exécuter une signature alambiquée, son père l'arrête en lui conseillant de signer de son seul prénom :

« Je racontai l'histoire à Maman et elle m'expliqua que, puisque j'allais changer de nom un jour, ça ne servirait à rien d'écrire mon nom de famille. Et j'eus l'impression que je n'existais même pas ; moi, Sounaina Tiwari n'existe que pour le jour où elle se verra effacée, c'est ce jour-là qu'elle existera si encore elle existe » (111).

Maï a pu expliquer le sens de la situation car elle est passée par ce processus d'effacement lorsqu'elle s'est mariée. Elle a ainsi perdu son prénom (Rajjo) à cette occasion puisqu'il n'est jamais prononcé dans la maison. Sunaina peut être amenée à connaître le même sort que sa mère.

Maï semble ainsi avoir abandonné son identité lorsqu'elle s'est mariée, elle n'a conservé de sa famille qu'une lettre, coincée derrière une photo (chapitre 17). Elle a pu ainsi garder, à l'insu de tous, une trace de son ancienne identité mais cette ultime trace, elle l'a cachée. Chaque membre de la famille s'est créé sa propre image de Maï : pour les enfants elle est un être faible pour qui ils ont beaucoup de tendresse ; pour le mari, elle est une forte tête toujours rangée du côté des enfants ; pour la grand-mère, elle est nécessaire au fonctionnement du foyer mais n'est pas assez bien pour son fils²⁷⁵. Ce qu'elle est profondément, personne ne le sait. Judith, la petite amie anglaise de Soubodh, résume ainsi l'existence de Maï, telle qu'elle apparaît dans les peintures de Sunaina :

« La chose perdue dans ce par-dessus informel est l'existence de quelqu'un qui n'a pas réussi à 's'accomplir'. Qui n'a pas eu le droit d'«être». Une personne, si elle existe, qui existe dans le non-être. Dont l'absence est le mode d'existence authentique » (169)²⁷⁶.

D'une autre manière, dans *That Long Silence* de Shashi Deshpande (1989, 2008)²⁷⁷, Jaya a dû abandonner ses ambitions d'écrivaine pour s'occuper de sa famille. Il ne lui est pas permis d'être autre chose qu'une mère et une épouse ; son mari, à leur mariage, lui avait d'ailleurs choisi un autre nom, comme le demandait la coutume de leur communauté²⁷⁸ : « En réalité,

²⁷⁵ Quant au grand-père, il n'est mentionné aucune interaction entre lui et Maï. Le grand-père, par ailleurs, n'occupant que l'avant de la maison donnant sur la rue, n'a que des contacts très limités avec les autres habitants de la maison.

²⁷⁶ Sunaina peint une créature invisible et informel couverte d'un sari, qu'elle associe à sa mère (chapitre 23).

²⁷⁷ Ce livre ne fait pas partie de mon corpus principal.

²⁷⁸ C'est, du moins, ce qu'elle proclame pendant une grande partie du récit. Une solitude forcée dans un appartement rempli de souvenirs lui fait peu à peu admettre qu'elle a accepté d'endosser exclusivement cette identité de mère et d'épouse.

mon prénom n'est pas du tout Jaya. Plus maintenant, je veux dire. C'est Suhasini.' 'D'où est-ce que cela vient ?' 'De mon mariage. [Jaya] est le prénom que Mohan m'a donné lorsque nous nous sommes mariés » (15)²⁷⁹. Ces fictions s'inspirent d'une pure réalité : Salma, auteure de *The Hour Past Midnight*, a été contrainte d'arrêter l'écriture quand elle s'est mariée. Elle a poursuivi son activité poétique et littéraire en cachette mais était sévèrement punie lorsqu'elle était prise sur le fait.

L'épouse divine

Dans *The Song Seekers*, Uma se rappelle les propos de sa mère rapportant que dans certaines familles traditionnelles et aisées, une question rituelle était posée par la mère à son fils, jeune marié :

« 'Qu'as-tu apporté, fils ?' demandait alors la mère au jeune marié. 'Une servante pour toi, Ma', répondait le fils dévoué » (237)²⁸⁰.

Le statut de domestique de la jeune mariée est accentué par l'acceptation de la jeune femme. Uma trouve dans la bibliothèque un livre qui a appartenu à sa défunte belle-mère, Shivani. Le nom de cette dernière est écrit ainsi : « Shivani ~~Devi~~ Dasi ». *Devi* fait référence à la Déesse, et souligne le caractère indépendant de Shivani avant son mariage :

« [Elle] avait suivi le chemin prescrit pour atteindre Kailash : d'une déesse à simple servante. Pourtant, 'Devi' demeurait au milieu, rayé mais toujours là » (237)²⁸¹.

Dasi désigne une servante ou une esclave hindoue. Le mot est très fort. Toutefois, si Shivani reconnaît l'importance et le caractère sacré du mariage, le narrateur laisse entendre qu'elle n'est pas qu'une épouse cantonnée à la vertu : elle est capable de rire et traverse les frontières sociales pour devenir amie avec Pishi. En contraste, le personnage de sa belle-mère, Haimanti, inscrit les femmes de sa génération dans un devoir absolu d'épouse consacrée à sa famille :

« Elle priait les dieux, recherchait l'ascèse, respectait les jeûnes ; dirigeait une maison impeccable, comme le désirait un mari moderne et éduqué ; commandait des menus spéciaux à la cuisine pour satisfaire le palais de son mari originaire de Chittagong ; gardait un ton de voix doux à chaque instant ; se couvrait la tête ;

²⁷⁹ « Actually, my name isn't Jaya at all. Not now, I mean. It's Suhasini.' 'Where did that come from?' 'Marriage. [Jaya] is the name Mohan gave me when we got married ».

²⁸⁰ « 'What have you brought son?' the groom's mother would ask. 'A maid for you, Ma' the dutiful son would reply ».

²⁸¹ « [She] had followed the prescribed path to reach Kailash: from a goddess to a serving woman. Yet 'Devi' remained in the middle, under erasure but not gone ».

accueillait la famille de son mari, ce qui signifiait qu'il n'avait pas besoin d'aller les voir ; et surtout, surtout, elle ne lui posait jamais de question sur l'autre » (153)²⁸².

La succession d'actions contenues dans cette seule phrase figure l'intensité des tâches domestiques et du devoir conjugal, laissant entendre qu'une épouse n'a pas le temps de se reposer, de s'occuper d'elle ou même de penser²⁸³. On retrouve la même liste de devoirs chez Madhulika (*EIW*) :

« Je me conformais en tant qu'épouse. J'étais attentive et je faisais tout ce qui était attendu du moi. La maison était propre et ordonnée, je veillais à ce que les repas soient à la fois copieux et sains, et je surveillais le budget qui m'était alloué pour le ménage » (204)²⁸⁴.

La dévotion envers le mari, voire sa déification et celle du foyer, constituent un autre mode d'effacement de l'épouse au profit du mari et de la famille. Haimanti (*TSS*) parle de son mari comme d'une divinité, en mettant des lettres majuscules pour les adjectifs possessifs qui le désignent :

« N'avait-elle pas réussi à apaiser Sa lassitude ? A s'adapter à Son palais ? A assurer la continuité de Sa lignée ? Seule Haimanti savait qu'elle devait être vigilante à chaque instant. Comment pouvait-elle révéler aux autres qu'elle vivait perpétuellement dans la peur d'échouer à Kailash ? Oh ! Il ne se plaignait ou ne disait jamais rien de désagréable, mais combien de temps faut-il à un homme pour changer ? » (292)²⁸⁵.

La limite entre le respect dû à l'époux et les rites effectués pour honorer les dieux devient floue. De même, entre le mari et la maison : pour Haimanti, son mari Shashishekar et la maison Kailash forment, par moment, un seul et même être, en particulier lorsqu'il s'agit de dévouement ou de préservation de la réputation de la famille. Le mari en est l'incarnation. L'invisibilité de l'épouse relève presque du divin puisqu'elle consacre l'époux et la famille. Alors que Shashishekar quitte son village natal, sa mère se lamente :

²⁸² « She turned to the gods, searched out bratas, observed fasts, ran a spic and span house as modern educated husbands desired, ordered special dishes in the kitchen to suit her husband's Chittagong palate, kept her voice soft all the time, covered her head, welcomed visitors from his side which meant that he did not need to visit them and never ever asked him about the other one ». « L'autre » est la première femme de Shashishekar, laissée au village à son départ pour Calcutta.

²⁸³ Les journées des femmes sont suffisamment organisées pour qu'un écart soit remarqué. Il en est ainsi lorsque Uma appuie avec tendresse sa tête sur l'épaule de Pishi : « Uma put her chin on Pishi's shoulder stealing a brief unscheduled moment (...) » (219).

²⁸⁴ « I was conforming as a wife. I listened, I watched, and I did everything that was expected of me. I kept a clean and orderly house, I made sure the meals were both hearty and healthy, and I kept within the budget given to me for housekeeping ».

²⁸⁵ « Failed to soothe His weariness, to match His palate, to ensure the continuity of His lineage? Only Haimanti knew that she had to be vigilant all the time. How could she tell the others that she lived perpetually under the fear of failure in Kailash? Oh He never complained or said anything sharp but how long does it take for a man to change? ».

« C'est la dévotion inébranlable des femmes hindoues, même celles abandonnées par leur mari, qui fait tourner le monde. Nous sommes Sati-Lakshmi, les déesses du foyer » (81)²⁸⁶.

Les modèles de Sati et de Lakshmi trouvent des échos dans le comportement de Haimanti qui s'évertue à servir au mieux son foyer. Le parallèle entre les divinités et les femmes de Kailash n'est pas explicité mais sans doute ces personnages mythiques imprègnent-ils la morale qui veut que les femmes honorent leur mari comme un dieu. Jusque dans les prières dans la salle à *puja*, des préceptes d'épouse modèle résonnent. Ainsi, Uma y récite une prière, égrenant ce qu'une bonne épouse ne doit pas faire :

« Les femmes rient fort et des mots durs elles prononcent, au crépuscule vous les trouverez encore profondément endormies.
Les vertus des femmes, la honte et la modestie, elles les achèvent, ces femmes vont partout de leur plein gré.
L'encens et la lampe ne sont pas encore allumés quand il fait noir, du symbole de la bonne épouse ils ne marquent pas le front... » (82)²⁸⁷.

Dans son élan à se comporter comme une bonne épouse, Uma décide d'entamer la lecture du *Chandimangal*, une œuvre sur Dévi écrite par l'arrière-grand-père de son mari Rudra. Cette démarche témoigne de son souhait de s'intégrer au mieux à sa nouvelle famille. C'est aussi une façon de se faire apprécier en montrant qu'elle est une épouse et belle-fille dévouée. L'aura divine de Neelkantha, l'arrière-grand-père, versé dans les écritures sacrées, entoure la lecture et Kailash.

Ses origines sont un mystère : prêtre et poète, il a longtemps été ascète avant de se marier dans le but d'engendrer un héritier mâle. Quand Shashishekar (père d'Ashutosh et grand-père de Rudra) naît, Neelkantha retourne à l'ascétisme. Ashutosh en parle comme d'une légende, accentuant son caractère sacré par le surnom de « Dvija », le « deux fois né », terme sanskrit réservé aux Brahmanes pour signifier une première naissance physique puis une deuxième, spirituelle après des études assidues auprès d'un gourou et certains rituels²⁸⁸. De plus, « Neelkantha » est un autre nom pour désigner Shiva, renforçant ainsi le côté divin, non

²⁸⁶ « It is the steadfast devotion of the Hindu women, even when left behind by their men, that actually makes the world go round. We are Sati-Lakshmi, the household goddesses ».

²⁸⁷ « The women laugh loudly and harsh words they do speak at dusk you will find them still fast asleep. / The virtues of women, shame and modesty, they kill these women go everywhere of their own free will. / The incense and the lamp are not lit when it's dark with the good wife's symbol their foreheads they do not mark... ».

²⁸⁸ Le terme « Dvija » n'apparaît ni dans les Védas ni dans les Upanishads, ou d'autres textes anciens (entre le 16^e et le 10^e siècles avant notre ère). Ainsi, « Dvija » ne rentre pas dans les anciennes traditions védiques ou hindoues, mais serait une innovation apparue au premier millénaire. Il faut attendre le *Manu Smriti*, composé entre les 2^e et 3^e siècles, et plus tard dans les textes épiques du *Ramayana* et du *Mahabharata*, pour que le terme s'installe (Thapar, 1978).

seulement de l'ancêtre de la famille mais également de l'auteur du *Chandimangal*. Par extension, il apporte une dimension divine à sa descendance. Rappelons que Devi, parmi ses avatars et représentations, a aussi été l'épouse de Shiva sous le nom de Sati ou encore de Parvati. Par ailleurs, « Shashishekar », « Ashutosh » et « Rudrashekar », c'est-à-dire les trois générations qui suivent Neelkantha, sont d'autres noms de Shiva, tout comme « Uma » est un autre nom de Parvati. Le rapport à la religion et aux divinités hindoues est très fort à Kailash²⁸⁹ et cette atmosphère impressionne sans doute Uma, jeune mariée, lorsqu'elle s'installe dans la maison et qu'elle « se plonge » dans le *Chandimangal*. Toutefois, le modèle de l'épouse idéale prôné par les textes d'inspiration hindoue est concurrencé par la relative liberté de Uma, instruite et assez mature. Si les personnages féminins du corpus montrent un visage de vertu basé sur Sati ou Lakshmi, les romancières savent aussi donner à leurs héroïnes les traits de divinités fortes et indépendantes.

La métaphore du feu

On retrouve, chez les personnages de ces romans contemporains, de nombreuses allusions aux femmes érigées en modèles dans les épopées et textes religieux hindous. Ainsi, les figures de *Sati*, de Parvati, sont souvent évoquées, explicitement ou implicitement. Par son attitude, le personnage de Maï évoque la déesse Sati qui incarne la fidélité conjugale absolue, la longévité de l'amour, la dévotion entière au mari, jusqu'à l'oubli de soi. Maï rappelle aussi la réincarnation de Sati en Parvati, déesse de la fertilité, de l'harmonie, du mariage, des enfants et de la piété. Après la mort de Sati, Shiva se plonge dans une longue méditation dont il ne semble pas vouloir sortir. Parvati, qui ne veut épouser que lui, use de toute sa patience et de sa persévérance pour attirer son attention. Elle abandonne tout pour vivre en ascète sur la montagne, comme le dieu, et sacrifie sa vie de princesse (Roshen, 2014). Le comportement de Maï rapporté par sa fille est celui d'un véritable sacrifice de soi pour le bien-être de la famille. La vertu de l'épouse, célébrée par la religion, devient un élément de piété. Se consacrer à son mari, le combler, constitue un acte religieux, ce qui sacralise davantage encore la position du mari. Sunaina inscrit le rapport de sa mère à son mari et à sa famille dans ce registre de la piété (chapitre 9) lorsqu'elle évoque les sacrifices de sa mère, dont les jeûnes destinés à assurer la prospérité, la santé et le bonheur des membres de la famille :

« Maman se mettait en peine et se sacrifiait mais c'était pour le bénéfice des autres. Il y avait une longue liste de jeûnes, qu'elle respectait tous sans exception : Ahoi, Tij, Lalhichat, Bihaspat le jeudi, Somvar le lundi, Shivatri, Ganeshchaturthy, Chyutiya.

²⁸⁹ Nous avons vu également au chapitre 4 que le mont Kailash, dans l'Himalaya, est la demeure de Shiva et Sati.

Pour le bonheur de l'époux, pour le fils, pour les enfants. Le neuvième jour après Dassehra, Maman faisait le jeûne de Karvachauth pour la fortune et la longévité de son mari. Pas d'eau de toute la journée » (77).

Maï observe des jeûnes tout au long de l'année, lors des fêtes hindoues et plusieurs fois par semaine. Sunaina note que ce sacrifice est à sens unique :

« Par la suite, [Soubodh et moi] nous sommes interrogés : qui célébrait les rites sacrificiels pour le bonheur et la prospérité de sa femme ? » (79).

Ces rituels participent de l'effacement de Maï qui n'existe que par sa vie domestique. Cela n'est pas sans rappeler le titre de *pativrata* qui désigne une épouse fidèle et loyale envers son mari. A. D'Azevedo (2018) souligne que ce titre implique l'effacement de l'épouse derrière son époux. Pour Maï, il s'agit surtout d'accompagner ses enfants vers un avenir qu'elle n'a pu avoir et dans cette perspective, elle fait preuve d'un dévouement inconditionnel. La description de sa mère par Sunaina rappelle en effet la posture d'humilité de Sati ou Parvati : « La tête toujours baissée, les yeux rivés au sol obéissant docilement aux autres, toujours au service des autres, selon leur bon plaisir » (24) mais aussi la capacité de réaction de ces déesses quand un obstacle à l'accomplissement du devoir s'élève. Ainsi, Sati s'enflamme, indignée, lorsque son père refuse son mariage avec Shiva²⁹⁰, tout comme Maï peut être habitée par un « feu intérieur » :

« Quant au feu qui pouvait couvrir sous son voile, elle devait le refouler vers l'intérieur, et ne le laissait pas sortir. C'était là la grande différence entre Maman et moi. Le feu qui l'habitait brûla toujours au-dedans, alors que le mien passa au dehors. Mais le feu, toutes les deux assurément, nous l'avions » (70).

Sunaina évoque le voile de la pardah comme ce qui contraint l'expression de sa mère. La fille pense que sa mère ressent les mêmes passions qu'elle, sans les exprimer. Et, ce feu, inconvenant, demeure totalement invisible de l'extérieur, pour ce qui concerne sa mère.

« Pourtant, le feu n'avait pas de place dans mon enfance. Et celui qui couvait en Maman n'avait pas de place du tout. Ni dans son enfance, ni dans sa jeunesse, ni dans sa vieillesse. Personne ne le vit, personne ne le connut jamais. Elle le refoula en elle et le dissimula si bien que rien ne trahissait au dehors l'ardeur des tisons au-dedans, dans la fraîcheur sereine qui émanait d'elle » (71).

Au-delà des apparences, Sunaina réalise que sa mère était habitée par une ardeur et n'était pas une « coquille vide » comme le pensaient ses enfants.

²⁹⁰ La légende serait à l'origine de la pratique de la *sati*, où les veuves se jettent volontairement sur le bûcher de leur défunt mari.

« Maman s'était consumée toute sa vie, rentrant en elle-même le feu qui l'habitait. Mais tu [Soubodh] ne peux pas comprendre qu'elle aussi avait le feu en elle, qu'elle n'était pas une coquille vide, qu'elle était le feu ? » (239)

« L'âme palpitante et anxieuse. Cette fumée, c'était celle du feu, du feu de Maman, du feu d'avant elle, du feu d'aujourd'hui, et... Une fumée, d'où partaient toujours des étincelles, d'où tombait toujours une pluie de cendres, avec une tête et un tronc dans ce tourbillon fuligineux, que j'avais par erreur jetés au rebut et qu'il me fallait retrouver, à tout prix, au prix de ma vie ou de ma mort, pour les réunir et parvenir à remettre la tête sur le tronc » (ibid.).

Le feu qui habite Maï, comme il a habité Sati, symbolise la force. Loin d'être le vide, son « âme » est « palpitante et anxieuse ». Comme Sati a fait preuve d'une force intérieure puissante au point de rejeter son père pour Shiva son mari, Maï n'a pas fait de concessions pour ce qui concernait l'avenir de ses enfants, c'est-à-dire ce à quoi elle tenait le plus. La mère s'est sacrifiée au quotidien et a accepté un mode de vie qui l'efface pour permettre à ses enfants d'accéder à une vie différente de la sienne.

Quand Sunaina devient artiste, ses peintures représentent surtout la maison de son enfance qu'elle remplit d'« âmes errantes » et de « blocs de chair épars » (164) ; Judith, la petite amie de Soubodh, lui dit un jour : « L'endroit est devenu sang et chair dans tes couleurs » (165). Ces êtres informes font directement référence à Maï et sans doute parce qu'elle n'a pu saisir la force de sa mère, n'a-t-elle pas réussi à la restituer véritablement dans ses peintures. Pourtant, le sang et la chair, de couleur rouge, rappellent la palette des couleurs associées au feu. À mon sens, les peintures de Sunaina peuvent donc être interprétées de deux manières : Maï y apparaît comme une victime des abus de la famille, des conventions sociales et n'est plus que « chair désorganisée ». Mais ce rouge, perçu par Judith comme la couleur du sang et de la chair, est aussi la couleur du feu, de la force intérieure de Maï. À plusieurs reprises, Sunaina semble prendre conscience de la force cachée de sa mère, sans pouvoir l'affirmer ostensiblement. Peut-être le fait-elle inconsciemment en employant ces couleurs chaudes dans ses œuvres : elle figure la force de sa mère.

C'est à travers l'invisibilité ou l'effacement que les enfants de Maï la « voient » et ils ne cessent de venir la « chercher pour la sortir » de cette annihilation. Mais l'effacement est désigné de façon positive et normative comme la « modestie ». C'est ce que l'on attend de la bonne épouse : être très présente sans être visible dans la maison. Dans la mesure où c'est une « qualité » recherchée chez une épouse, c'est donc ce qui lui donne son existence, paradoxalement. C'est justement parce qu'elle est trop « visible » donc hors norme, que Madhulika est enfermée en psychiatrie, on la fait disparaître. Quant à Uma (*TSS*), elle aspire à

cette « modestie » (invisibilité) alors même qu'elle n'a pas de belle-mère à satisfaire. Mais elle cherche l'invisibilité pour redonner de la visibilité à sa belle-mère, l'ancienne épouse de la maison qui avait gravi la hiérarchie familiale pour accéder à la direction de la maison.

Cette notion d'effacement, d'invisibilité mérite d'être interrogée car la totale invisibilité est improbable. Au mieux la femme est-elle une « ombre silencieuse » comme Maï (*MAN*). Ce sont les autres membres qui l'effacent. Ses beaux-parents et son mari n'ont pas de considération pour ses opinions, la traitent comme une domestique, et ses enfants la figent dans un statut d'éternelle prisonnière. À la fin du roman, après le décès de Maï, Sunaina doit admettre qu'elle n'a jamais su qui était sa mère :

« Nous prîmes conscience plus tard que nous n'avions rien compris à ce qui se passait. Plus tard encore nous comprîmes que nous avions compris quelque chose, que nous pensions à tort n'avoir rien compris, mais qu'il y avait encore beaucoup de choses que nous n'avions comprises ni alors, ni plus tard, ni maintenant. Un peu comme si nous avions usé nos yeux à observer exclusivement l'ombre alors qu'il y avait une forme bien réelle et pleine qui faisait cette ombre, comme si nous avions écouté de toutes nos oreilles le silence alors qu'il y avait quantité de sons et d'échos à entendre » (226).

Les enfants ont été abusés par l'ombre, oubliant que cette ombre était une apparence, sans doute pour satisfaire à la norme. Ils ont regardé l'image, la représentation et non la personne. Ils ne l'ont pas écoutée et se sont exprimés à sa place. Les deux enfants ont assimilé silence et invisibilité. Il est vrai que Maï parlait peu, ce que sa fille a littéralement pris pour une absence de pensée. Au début du roman, la situation semble simple, manichéenne : une femme emprisonnée qui refuse de s'émanciper alors que ses enfants la poussent à le faire. Mais au fur et à mesure du récit de Sunaina, Maï, personnage central, apparaît comme complexe. L'effacement de l'épouse dissimule un feu, une puissance²⁹¹.

IV – Les fondements de la légitimité dans la maison

Bien que mariées, nos héroïnes ne sont pas complètement assurées de leur place dans la maison de leur belle-famille. Car être mariée ne suffit pas, la présence du mari au sein du foyer semble nécessaire pour justifier celle de l'épouse. Un autre espace que ceux vus

²⁹¹ Le cas d'Haimanti (*TSS*) est plus complexe : sa propre personnalité a fini par se confondre avec les murs de Kailash et avec la famille. Devenue gardienne de cette maison, de cette famille, elle a souhaité son effacement, elle a voulu « être » Kailash. Mais la maison n'est-elle pas si fortement empreinte de la personne de Haimanti qu'elle « est » Haimanti, même quand celle-ci a disparu depuis bien longtemps ? Kailash continue de vivre au rythme de Haimanti et les secrets de famille ont été soigneusement et efficacement « enterrés » avec la vieille maîtresse de maison.

précédemment figure dans les romans, explicitement ou en filigrane : la chambre à coucher. Elle constitue le lieu où les époux se retrouvent, le lieu de négociations. C'est aussi dans cette pièce que s'accomplit le devoir principal d'une épouse, ce qui la conduit à la maternité. Or, donner un ou plusieurs héritiers à la famille, c'est souvent renforcer sa position dans la maison.

A/ Chambre et conjugalité

Les relations entre homme et femme connaissent des variations suivant les contextes où elles sont mises en scène. Aux yeux des membres de la famille, mari et femme fonctionnent comme une entité nécessaire au bon fonctionnement du foyer par leurs rôles et leurs tâches assignés ; pour la société, mari et femme sont les piliers de la famille et véhiculent des valeurs et des traditions. Les récits de notre corpus permettent d'entrer intimement dans ce lieu particulier qui ne concerne que mari et femme : que se passe-t-il dans la chambre conjugale lorsque ni la famille, ni les voisins ne sont là pour les observer ? De quelle manière cette relation résonne-t-elle, hors de cette pièce ?

Où sont les époux ?

Si l'épouse se doit d'être invisible au profit de son mari, on peine à voir celui-ci dans ces romans. Hormis quelques moments d'autorité (physique ou mentale) souvent outrée, les maris sont très absents. Vini (*ATM*), rendu belliqueux par l'alcool, bat sa femme et le mari de Khema (*TSS*) apparaît rarement et seulement à travers les coups qu'il assène à son épouse. Quant à Govind (*EIW*), sa principale intervention est d'isoler Madhulika en l'envoyant dans un asile d'aliénés suite à une énième excentricité qu'il ne peut plus supporter. La plupart du temps, le mari est physiquement absent et ce sont surtout les voisins et les connaissances du couple qui ne cessent de rappeler à Madhulika et à ses filles leur chance d'avoir Govind comme chef de famille. Bien plus, elles « ne sont rien » sans lui.

Quand ils sont évoqués, les personnages masculins sont décrits comme distants avec les femmes et paternalistes avec leurs épouses. De plus, leurs activités les tiennent éloignés des lieux où les femmes évoluent. La romancière Salma (*HPM*) les place souvent dans le hall, pièce mixte, entre le dehors et le dedans, entre l'intime et l'extime. Depuis ce lieu, ils vont et viennent et sortent beaucoup. Ainsi, le père et l'oncle de Rabia passent beaucoup de temps à l'extérieur, ne rentrant à la maison que pour manger et dormir. La majorité des hommes de

leur communauté travaillent à Singapour ou dans les pays du Golfe Arabique et ne rentrent que tous les deux ou trois ans. Le quartier est donc très féminin et on ne sait pas grand-chose de ce qu'ils vivent dans ces pays. Leurs épouses ne semblent pas en connaître davantage et elles montrent peu d'intérêt pour cette existence au loin.

Pourtant, les personnages masculins, intermédiaires entre la maison et l'extérieur, apportent une ouverture sur le monde, par les produits et les objets de « là-bas » qu'ils ramènent au foyer :

« Et quand vint le moment de s'impliquer dans la gestion domestique, après la mort de Grand-père et de Grand-mère, [Père] prit plaisir à rapporter à la maison tous les gadgets du confort moderne. Sans que personne le lui demande. Il achetait tout ce qu'il pouvait. Gaz, cocotte-minute, poêle, chauffe-eau, machine à laver même. Le réfrigérateur, lui, était déjà entré dans les murs du temps de Grand-père, qui, pour des raisons à lui, n'avait pas soulevé d'objection. Et bien d'autres choses encore, que Père nous ramenait infatigablement quand il voyageait, saris, pull-overs pour Maman, jouets et vêtements pour nous » (39).

Sans doute les époux sont-ils admiratifs des nouveautés et de cette « modernité » qu'ils importent. Ils en tirent également un certain prestige aux yeux de leurs épouses et de leurs enfants et c'est peut-être aussi une façon s'approprier la maison, de manifester par là, leur présence.

C'est à travers l'absence des maris que les romancières (*TSS* et *HPM*) décrivent le rôle des hommes dans la construction de l'identité des épouses. Les maris de Shivani (*TSS*) et Sherifa (*HPM*) ont tous deux quitté leur épouse peu de temps après leur mariage. Les deux femmes tentent de combler la distance géographique avec leur mari par des échanges épistolaires. Sherifa a passé seulement quarante jours avec son époux, Salaam, entre le mariage et la mort accidentelle de celui-ci. La jeune femme s'est créé un personnage d'épouse aimante et dévouée. Son mari lui a offert l'image d'un mari amoureux, regrettant la distance qui les séparait :

« À l'âge où nous devrions vivre ensemble et partager nos espoirs et nos rêves, les circonstances nous ont conduit à passer notre temps dans des directions et des endroits différents. Bien sûr que cette situation est pénible » (319)²⁹².

Sherifa ne connaîtra pratiquement pas la réalité de la vie conjugale et est davantage une belle-fille qu'une épouse. Quand son mari était en vie mais au loin, elle ressentait un vide que la mort prématurée de Salaam ne fera que confirmer. Entre son absence et sa mort, Sherifa en arrive à ne plus faire de différence : la jeune veuve a été renvoyée par sa belle-famille chez sa

²⁹² « At an age when we should live together and share all our hopes and dreams, circumstances have driven us to spend our time in different directions and different places. Of course it is a painful situation ».

mère mais elle refuse de se remarier, vivant dans le souvenir de son mari idéal. Ce sentiment est renforcé par la présence de sa fille, témoin vivant et preuve de ce que Salaam a existé et qu'elle a été son épouse. Elle revient donc chez sa mère, dans une position « décalée » cependant, puisqu'elle est veuve donc une femme seule avec enfant. Elle n'est nulle part à sa place car elle n'a pu rester dans sa maison d'épouse après le décès de son mari. Elle n'a d'existence que par celle de son mari qui, décédé, la lui retire !

L'histoire de Shivani est aussi celle d'un éloignement des époux et d'une vie conjugale « épistolaire ». La vie de la jeune femme est rendue difficile par les exigences et la jalousie de sa belle-mère, Haimanti. Ashutosh, son mari (beau-père d'Uma), est parti en Angleterre afin d'y suivre les études qui lui permettront de reprendre la maison d'édition familiale. Ce départ laisse la jeune Shivani seule aux prises avec une belle-mère sévère et traditionnaliste. Uma découvre cette correspondance des époux (ses beaux-parents). Ashutosh promettait des voyages à sa femme et lui racontait sa vie, loin de la maison Kailash et de ses occupants. Shivani lisait ces lettres à Pishi :

« Parfois elle lisait des passages à haute voix. À propos des étudiants et des professeurs que Ashu avait rencontrés, du nouveau pays et de ses coutumes. [Pishi] ignorait qu'il y avait autant de pays dans le monde » (135)²⁹³.

Pour Shivani, il est difficile de se sentir « chez soi » dans la maison de la belle-famille en l'absence de son mari. Elle imagine qu'en Angleterre, où elle pourrait mener une vie meilleure auprès de lui et se sentir *at home*. Cette correspondance trouve un écho chez Uma qui passe ses journées dans la solitude.

L'absence du mari souligne son importance concernant la position de son épouse dans la maison. D'une part, il est souvent un médiateur qui légitime la place de sa femme dans la maison ; d'autre part, il aide à créer un lien d'intimité avec la nouvelle demeure : Rudra (*TSS*) partage avec Uma une intimité de couple qui permet à la jeune femme de se sentir en confiance à Kailash. À l'inverse, les femmes dont les maris travaillent à l'étranger, peinent à négocier leur place auprès de leur belle-famille et surtout de leur belle-mère. Cette question revêt toute son importance pour Wahida (*HPM*). L'absence de Sikander lui ôte son statut d'épouse pour ne lui laisser que celui de belle-fille, un fardeau aux yeux de Sabia, sa belle-mère.

²⁹³ « Sometimes she would read out bits and pieces. About the students and the teachers Ashu met, the new land and its ways. [Pishi] did not know that there was so many countries in the world ».

Dans l'intimité de la chambre : stratégie domestique

Le lieu de la conjugalité est par excellence la chambre à coucher, encore qu'il faille relativiser cette affirmation pour les couples très modestes qui ne disposent pas de leur propre chambre. Néanmoins, dans ces romans qui mettent surtout en scène la bourgeoisie, la chambre conjugale est souvent le seul lieu où le couple se retrouve et où le mari est réellement « présent » avec sa femme. Pour Uma (*TSS*), c'est le lieu où son époux partage avec elle le récit de sa journée, où elle le découvre au début de leur vie maritale et où se construit leur intimité (259).

Les voisines de Rahima et Zohra (*HPM*) font régulièrement allusion aux cadeaux et attentions qu'elles reçoivent de temps en temps grâce aux rapports intimes qu'elles entretiennent avec leur mari. C'est aussi dans cette pièce que les couples peuvent évoquer des questions concernant les enfants sans que ne s'immiscent les beaux-parents. Ainsi, Rahima et Kader (chapitre 24) discutent avant de prendre des décisions concernant leur fille Wahida ou la vie domestique²⁹⁴. Mumtaz attend avec impatience le retour de son mari (chapitre 26) et si elle rougit des allusions faites par ses compagnes sur les nuits à venir, elle n'en est pas moins fière. Les relations sexuelles garantissent à l'épouse une certaine sécurité. Si elles restent désirables, elles parviennent davantage à garder leur mari auprès d'elles. Les relations intimes entre les époux font l'objet de discussions au sein de la communauté, l'intimité va au-delà du couple.

La relation conjugale est aussi négociation. Pour obtenir ce qu'elle veut, Maï (*MAN*) sait comment le demander à son époux :

« Elle ne lui parlait jamais fort, levait rarement les yeux sur lui, mais elle lui réservait une intonation bien à elle. Et cette voix, elle l'avait aussi quand elle nous demandait de transmettre un message à Père, une voix dolente, pénétrée de la souffrance du martyr » (154).

C'est son intimité avec son conjoint qui lui permet de savoir comment l'aborder. La chambre à coucher du couple est un lieu d'apprentissage des corps et l'intimité²⁹⁵ ; et quand elle existe, cette intimité peut déborder de la chambre à coucher pour s'immiscer dans d'autres espaces de la vie quotidienne. Parler du mari, c'est ainsi parler de l'intimité entre homme et femme et

²⁹⁴ C'est toutefois Kader qui prend seul la décision de marier sa fille à son neveu (les mariages consanguins sont encore pratiqués au Tamil Nadu, bien que de plus en plus rares). Cela pose la question de la véritable place de la mère dans le processus de décision concernant certains aspects de la vie des enfants.

²⁹⁵ Dans le cas où parents et enfants partagent le même espace pour dormir, comme chez Lieno (*ATM*), les rapports sexuels entre les adultes ne sont même pas évoqués.

de la chambre à coucher où elle prend place. Les rapports intimes constituent un devoir, lequel permet d'asseoir et légitimer sa place dans la maison, tant pour le mari que pour la femme. C'est dans la chambre conjugale que l'épouse se familiarise avec son mari et son statut, et qu'elle négocie les conditions de sa vie quotidienne en discutant et réglant les tracas et inquiétudes causés par la belle-famille et, plus tard, par les enfants. En ce sens, l'acte sexuel peut permettre d'obtenir quelque chose en retour.

La proximité de l'épouse avec l'époux permet que l'autorité de celui-ci sur la maisonnée soit transférée à son épouse : dans *Kumudini*, Madhusudan règne en maître et tyran sur sa maison. Bien que ce « mari tyran » répugne Kumudini qui fait en sorte de se tenir physiquement éloignée de lui, elle garde son autorité sur la maison par son attitude noble et son statut d'épouse du frère aîné. Parallèlement, une autre femme, personnage secondaire dans la fiction, tente de prendre de l'importance en séduisant le maître de maison : Shyamasundari, la belle-sœur de Madhusudan. Ce dernier, abandonné par son épouse, finit par tomber dans les bras de la veuve. Pensant s'être attiré les faveurs de son puissant beau-frère, elle cherche à obtenir davantage d'emprise sur la maison et ses occupants²⁹⁶.

Ce transfert d'autorité vers l'épouse se fait notamment lorsque le mari est l'aîné de la famille. La hiérarchie établie entre les membres masculins de la maison se répercute sur les femmes de la famille. *The Hussaini Alam House* propose, en ce sens, un foyer très hiérarchisé dominé par le couple des grands-parents d'Ayman. Toutefois, les romans et nouvelles se déroulent à l'époque contemporaine et cette pratique caractérise davantage les périodes antérieures, d'autant que les familles élargies ont tendance à se raréfier dans les zones urbaines.

Le corps féminin constitue un « objet de négociation » pour obtenir des faveurs alors qu'il est aussi un instrument de procréation ou de contrainte. Car l'objectif principal du mariage et de l'intimité du couple est de « faire des enfants » :

« Le mariage (...) fait partie du cours de la vie et est un pré requis à la parentalité qui ne peut être imaginée en dehors du mariage. Devenir mère ou père n'est pas seulement une part nécessaire du cycle de la vie ; c'est aussi la preuve de la prouesse sexuelle et de la fécondité, l'infertilité étant considérablement stigmatisée (Kohler-Riesmann, 2000). Le mariage légitime la sexualité, et les relations sexuelles acceptables au sein du mariage ont pour but la reproduction. Ainsi, la fertilité et la reproduction sont cruciales dans la construction d'une personne, et étend le concept

²⁹⁶ Elle échoue finalement : soulignant le caractère noble et digne de Kumudini qui suscite l'admiration de son mari et de sa belle-famille, Tagore décrit à l'inverse Shyamasundari comme une femme méprisante et méprisée. En dépit de ses formes généreuses qui éveille le désir de Madhusudan, elle ne réussit pourtant à gagner ni son respect ni son amour, ce qui l'écartera de tout pouvoir sur la maison familiale. Elle n'est pas l'épouse mais seulement la maîtresse, par la volonté de Madhusudan.

de mariage dans sa signification sociale bien au-delà de sa construction socio-juridique » (Donner, 2008 : 91)²⁹⁷.

Par ailleurs, l'autorité de l'homme peut parfois passer par le besoin de maîtriser le corps de la femme. Ainsi, dans *Bodymaps*, *The Hour Past Midnight*, *A Terrible Matriarchy* et *Mai a Novel*, il est fait référence aux violences conjugales et/ou sexuelles à l'encontre des femmes, dans « l'intimité » de la chambre à coucher. Battre sa femme peut être vu par l'homme comme une façon de prendre ou reprendre le contrôle sur la sphère domestique²⁹⁸.

La sexualité investit l'espace littéraire

L'intimité entre mari et femme est l'occasion, pour les romancières, d'évoquer le désir et le plaisir féminins, car seules les femmes mariées peuvent y prétendre. De manière explicite, les romancières montrent souvent un acte sexuel qui ne relève pas du plaisir. L'objectif premier est la procréation et peu de personnages féminins perçoivent le sexe à travers le plaisir : Firdaus (*HPM*) revendique sa liberté en entretenant des relations intimes avec un voisin hindou marié ; Nafiza a un amant. Le plaisir féminin est également évoqué dans « Princess Poulomi » (*Secrets Spaces*) où Rakhi rapporte les aventures extra-conjugales de son amie Poulomi, ou encore dans la relation lesbienne de la nouvelle « The Sandal Trees »²⁹⁹. Il n'est question de plaisir que dans le cadre de liaisons ou d'adultères. Peu d'héroïnes réclament de prendre du plaisir dans les relations conjugales car ce plaisir corporel, sexuel, semble être ignoré, la plupart du temps.

J'ai relevé plusieurs métaphores mobilisées par les personnages féminins pour parler de la sexualité et surtout du désir féminin, ce qui témoigne de la difficulté des femmes d'évoquer ce sujet de conversation. Dans *Bodymaps*, la nouvelle « The Bell » de l'auteure népalaise Bhuwan Dhungana utilise l'image de la cloche sacrée, utilisée au temple ou dans l'autel privé familial, comme image de l'organe sexuel féminin. La « vulve de la femme » (27) peut être associée à des rituels et symboles de dévotion : il est ainsi fait référence à l'offrande de banane reçue dans ses mains formant une coupe, ce qui figure les organes sexuels masculin et féminin. Le

²⁹⁷ « Marriage (...) is part of the life course and a precondition for parenthood which cannot be imagined without marriage. Becoming a mother or a father is not only a necessary part for the life cycle, it is also proof of sexual prowess and fecundity, and infertility carries considerable stigma (Kohler-Riesmann, 2000). Marriage frames sexualities as legitimate, and acceptable sexual relations are purposeful in that they are directed towards reproduction within marriage. Thus, fertility and reproduction are crucial in making a person and expand marriage in its social significance far beyond the socio-legal construct of the same name ».

²⁹⁸ Certaines écrivaines indiennes, Mahasweta Devi (1926-2016), Ismat Chughtai (1915-1992), ou encore Mrinal Pande (1946-) se sont beaucoup concentrées sur ce type de violences pour les dénoncer ; leurs voix ont permis la création de structures et de lois pour venir en aide et protéger ces femmes.

²⁹⁹ Ces deux nouvelles ont la particularité d'avoir pour personnages principaux des femmes se situant en dehors des normes de leur société (Poulomi divorce et se convertit à l'islam, Kalyanikkutty est lesbienne).

désir sexuel est placé dans le domaine du sacré : « À l'extérieur, la cloche continuait de sonner, et à l'intérieur de la maison, sa voix restait étouffée »³⁰⁰ (ibid.). Cette citation suggère que le désir sexuel féminin reste et doit rester secret, caché, dans la maison. Le personnage principal de la nouvelle, une femme ordinaire sans nom, qui incarne la femme générique, associe la cloche du temple à l'image d'un homme et d'une femme ayant une relation sexuelle. Cela lui évoque les souvenirs de ses propres rapports avec son mari. Le battant de la cloche, c'est-à-dire le pénis, n'est rien sans le reste de la cloche, autrement dit le vagin. Homme et femme, battant et cloche, se complètent naturellement, devenant des instruments de dévotion. Au-delà du caractère symbolique de cette image, le lecteur retrouve les différentes étapes biologiques et sexuelles d'une femme : la cloche est perçue comme un instrument curieux quand le personnage est une petite fille, parfois agaçant par le bruit qu'il produit ; il est un objet de plaisir mais aussi de péché quand elle est sonnée en dehors des moments consacrés. Elle rappelle également la piété religieuse vers laquelle de nombreuses femmes se tournent, passé un certain âge, y semblant dès lors assignées.

Cette nouvelle d'une auteure népalaise laisse entendre que le plaisir des rapports sexuels n'est pas un désir féminin inatteignable. Le plaisir est aussi une réalité : « Elle avait déjà oublié bon nombre des pièges agréables du sexe ; mais le symbole de la cloche pendante devant ses yeux lui rappela de bons souvenirs » (27-28)³⁰¹.

S'il est souvent avancé qu'avoir des enfants est l'objectif premier du mariage et le rôle principal d'une femme indienne (Kakar, 1985), il y a aussi la sexualité. Les romancières, en mettant l'accent sur la vie sexuelle de leurs personnages féminins, accordent ainsi autant d'importance à la sexualité qu'au fait de devenir mère. Mais encore une fois, dans le corpus, le désir féminin est surtout associé aux personnages de femmes mariées.

Il y a une conscience nette du désir féminin et une volonté, de la part de ces femmes, de chercher un moyen de les assouvir. En même temps, elles craignent également que ce corps puisse attirer des ennuis et nuire à leur réputation, à celui de leur famille, et au-delà, de leur communauté. De nombreuses écrivaines (Ambai, Bama, ou encore Ismat Chughtai) ont choisi la littérature pour parler de sujets jusqu'alors tabous : « En faisant cela, elles brisent un

³⁰⁰ « Outside the bell kept on ringing, and inside the house her voice stayed suppressed ».

³⁰¹ « She's already forgotten many of the pleasurable entrapments of sex; but the symbol of the bell hangs straight in front of her eyes, bringing back memories ».

silence, utilisant un vocabulaire qui leur a longtemps été interdit, le récupérant et le recréant pour leurs propres besoins » (Holmström, 2009 : 46)³⁰².

En choisissant d'évoquer la partie la plus intime d'une femme, son désir sexuel, les écrivaines donnent voix au plaisir féminin mais surtout, elles rendent le corps visible. Longtemps, le corps des femmes indiennes a été nié et continue de l'être à bien des égards, couvert d'un voile, associé au vocabulaire de la pudeur et de la honte. Nier le désir sexuel de ces femmes revient à les priver d'une partie de leur corps donc de leur identité. En insistant sur le corps féminin, pour le cacher ou pour le montrer, nos romancières le mettent en espace.

Corporéité et spatialités

La connaissance de son propre corps ou à l'inverse, sa méconnaissance influe sur la relation à l'espace. En particulier, le rapport au corps sexué est souvent évoqué de façon détournée dans les fictions du corpus et témoigne de la difficulté pour les femmes d'explicitier cette partie de leur vie. Loin d'être une caractéristique indienne, les allusions à la sexualité féminine sont racontées sous forme d'anecdotes ou d'histoires drôles entre voisines. Les personnages féminins échangent sur ce thème des relations intimes dans les lieux de sociabilité féminine, hors d'atteinte des oreilles des hommes.

L'éducation sexuelle des filles peut aussi passer par le cinéma pornographique : Mumtaz et Nafiza détiennent une cassette vidéo d'un film pornographique qu'elles projettent aux jeunes filles qui vont se marier, ainsi à Wahida. Le choix de ce genre cinématographique part du principe que cet univers est celui des hommes et qu'on aurait ainsi accès à ce qu'ils attendent. Un peu comme les films populaires et romantiques constituent une source d'inspiration de ce que peut être la relation amoureuse au mari pour les jeunes filles.

Cependant, les discussions et allusions souvent graveleuses lors des rassemblements de femmes ainsi que l'insistance et l'excitation à montrer une telle vidéo à Wahida (tout autant que la possession d'un tel film) témoigne de ce que les fantasmes sexuels sont loin d'être l'apanage des hommes. Mais *The Hour Past Midnight* est la seule fiction où des femmes adultes sont mises en scène dans ce type d'éducation sexuelle des benjamins à la veille de

³⁰² « In doing this, they break a silence, using a vocabulary which has long been forbidden to them, reclaiming and remaking it for their own needs ».

leur mariage.³⁰³ Cela exprime, non seulement le besoin de parler de sexe entre femmes, mais aussi leur impossibilité de le faire explicitement en famille ou en couple.

Dans le cas de Wahida, on perçoit un contraste entre cette « éducation » par les voisines et la totale réticence de sa propre mère à informer la jeune fille. Certes, Wahida est musulmane et habite une zone rurale du sud de l'Inde. Mais l'on comprend qu'une distance corporelle s'établit entre la mère et la fille à marier alors qu'elles ont été très proches tout au long de l'enfance de la petite fille : Rahima n'aborde pas la question des relations sexuelles avec sa fille, par pudeur, et en laisse le soin à des personnes extérieures. Le réglage des distances corporelles, notamment après la puberté, est orchestré par l'ensemble de la communauté. Attitude et vêtement, déplacements sont autant de pratiques et de signes qui instituent des distances vis-à-vis des hommes, surtout s'ils sont extérieurs au cercle familial proche. À l'inverse, ce corps sexuel devient très présent à partir du mariage et c'est lui qui place la jeune femme en position de rivale dans la maison aux yeux de la belle-mère.

Les narrations entourant l'intimité du couple demeurent très évasives, sauf pour Wahida pour laquelle il est question de douleurs et du traumatisme de la jeune femme après ses premières relations intimes avec Sikander. Espace de l'intimité, des rapports entre mari et femme, la chambre symbolise le couple et, pendant un temps, la maternité. Elle peut aussi être un refuge pour échapper à la belle-famille si nécessaire : Uma y trouve la tranquillité (259) et Wahida « se dit que désormais, cette chambre serait le seul espace à elle » (305)³⁰⁴ où elle peut parer aux reproches de sa belle-mère et aux regards lubriques de son beau-père. Mais cette sécurité est toute relative car le beau-père de Wahida se tient de l'autre côté de la porte, la nuit, dans l'espoir de rencontrer sa bru lors de ses déplacements à la salle de bain, après des rapports intimes avec son mari (315). Sa chambre est également « envahie » par Mumtaz et Nafiza, des voisines de sa mère venues en visite (chapitre 56), et qui s'enquière de l'intimité du jeune couple.

La chambre à coucher n'est cependant pas seulement liée au couple, elle peut aussi être le lieu de la relation mère/enfants, surtout dans une société où les enfants dorment souvent avec leurs parents, même quand la maison est suffisamment vaste pour que chacun ait sa chambre. Pour Sunaina et Soubodh, la chambre à coucher de leurs parents est le lieu du lien privilégié avec leur mère et n'est pas, pour eux, associée à la relation maritale. Les enfants ont d'ailleurs pris

³⁰³ *The Song Seekers* suit également la jeune Uma dans sa nouvelle vie de femme mariée mais l'intrigue se porte sur d'autres thématiques.

³⁰⁴ « She told herself that thereafter this room alone would be her space ».

soin de séparer leurs parents à plusieurs reprises, sous prétexte de protéger leur mère et de lui faire passer du bon temps :

« Les soirées, on les passait dans la même chambre, Maman, Soubodh et moi. Maman nous racontait des histoires, on se chamaillait, on se bagarrait, on papotait. Personne d'autre n'avait accès à cette chambre, on pouvait donc y faire ce que bon nous semblait sans répartition préalable des rôles » (59-60).

La chambre conjugale apparaît alors comme un espace fragile dont l'intimité n'est pas assurée³⁰⁵. En réalité, peu d'endroits dans les maisons indiennes constituent des lieux « privés ».

B/ La maternité : prendre sa place

La maternité ouvre une nouvelle étape, importante dans la vie de nombreuses femmes dans le monde. En Inde, une femme qui ne donne pas d'enfant peut être répudiée par son mari et sa belle-famille, sans garantie qu'elle soit recueillie par sa propre famille. Il y a donc le risque de finir sans ressource ni abris. Enfanter permet aux protagonistes de s'assurer définitivement une place au sein de la maison, quitte à n'être identifiées que par leur rôle de mère. Dans le corpus, les femmes mariées les plus « confiantes » dans leur position sont mères, tandis que celles qui n'ont pas (encore) enfanté vivent dans une certaine angoisse.

Pendant la grossesse

Ranjita raconte sa maternité à sa belle-fille (*EIW*) :

« Quant à moi, je ne m'étais jamais sentie aussi forte ou heureuse. Je renaissais, mais avec la conscience d'une adulte. J'appréciais, comme pour la première fois, les plaisirs de la vue et du son, les délices étonnants du goût, et le sentiment merveilleux de la nouvelle vie qui grandissait en moi » (142)³⁰⁶.

Ranjita était heureuse dans sa belle-famille avant de tomber enceinte mais elle est devenue l'objet de toutes les attentions pendant la grossesse : « Si j'avais été choyée auparavant, je l'ai

³⁰⁵ En comparaison, il n'est pas mentionné d'incursions indiscretes dans la chambre qu'occupait Wahida chez ses parents, la pièce semble avoir gardé son caractère privé tout au long de l'enfance de la jeune femme.

³⁰⁶ « As for myself, I had never felt stronger or happier. I was new born, yet with all the consciousness of an adult. I enjoyed, as though for the first time, the pleasures of sight and sound, the astonishing delights of taste, and the wondrous feeling of the new life growing within me ».

été deux fois plus à la naissance de Govind » (143)³⁰⁷. Bien sûr, cette attention est destinée davantage à l'enfant à naître qu'à sa personne et elle en a bien conscience :

« Malgré ma santé robuste, j'étais traitée avec une attention et une gentillesse que je n'avais jamais connues avant. Je pensais que toute cette attention était excessive, mais je me taisais. J'acceptais le soin et l'amour 'en mère porteuse', consciente que c'était pour l'enfant que je portais » (142)³⁰⁸.

Cette période marque souvent un changement d'attitude des belles-mères. Elles s'adoucissent, se chargent des tâches domestiques supplémentaires afin de ne pas mettre en danger la santé de la mère et du bébé. Elles deviennent ou redeviennent plus actives dans les espaces domestiques.

Si le mariage introduit les jeunes filles dans le monde des femmes adultes, la maternité permet d'accéder à une autre position dans le groupe des femmes, que ce soit dans la maison ou dans la communauté. C'est l'occasion pour les femmes plus âgées, expérimentées, de réaffirmer leur place en prodiguant des conseils pour préserver la santé de la future mère, puis celle du nouveau-né. C'est ainsi que Ranjita apprend à devenir mère :

« J'étais tellement occupée à apprendre les tâches quotidiennes d'une mère, et j'avais tant de professeurs présentant différentes solutions au même problème, que j'ai rapidement développé une expression d'écoute, alors même que je trouvais mes propres réponses » (144)³⁰⁹.

Et bien vite, on lui fait comprendre qu'elle n'est pas la seule mère de l'enfant :

« 'Toutes les mères s'inquiètent pour le bien-être de leurs enfants', disait ma belle-mère, 'mais tu t'apercevras bien vite que Govind a une centaine de mères. Nous toutes nous l'aimons et prenons soin de lui, avec la même considération que les vraies mères » (ibid.)³¹⁰.

Les enfants engagent toute la famille et sont élevés de manière collective. Les personnages sont presque tous dans ce cas : Rabia (*HPM*) est élevée par ses parents mais largement aussi par son oncle et sa tante ; Sunaina et Soubodh (*MAN*) sont sous l'autorité de leurs parents tout autant que celle de leurs grands-parents ; Ayman (*HAH*) grandit au milieu de la famille de sa mère ; Rudra (*TSS*) est pris en charge par sa grand-mère dès sa naissance et est élevé par elle.

³⁰⁷ « If I was cherished before, it was doubled when Govind was born ».

³⁰⁸ « Despite my robust health, however, I was treated with a care and gentleness I had never known before. I did think all the attention was excessive, but I said nothing. I accepted the care and love in surrogate, knowing that it was for the child I carried ».

³⁰⁹ « I was so busy learning the daily tasks I had to perform as a mother, and I had so many teachers with different solutions to the same problem, that I soon developed an expression of listening, even as I found my own answers ».

³¹⁰ « 'All mothers are anxious about the welfare of their children', my mother-in-law said, 'but you will soon see that Govind has a hundred mothers. We, all of us, love and take care of him with all of the regard of real mothers ».

L'organisation de la maisonnée se transforme à l'arrivée du premier enfant et pendant un temps, la jeune mère acquiert de l'importance aux yeux de son mari et de sa belle-famille. Les soins dont elle bénéficiait déjà aux derniers mois de sa grossesse et les exemptions de tâches se prolongent à la naissance de l'enfant. D'une certaine manière, la future et jeune mère est libérée des obligations de « service » dans la maison, laquelle constitue désormais une protection pour la mère quand le ventre maternel joue ce rôle pour l'enfant à naître.

La situation change radicalement pour la belle-fille avec l'arrivée de l'enfant, surtout s'il s'agit d'un garçon. Le personnage de Ranjita (*EIW*) en tire de la force, par sa « capacité » à donner un fils : « I had proven my ability to bear a strong and healthy child, and given the family a son » (143). En revanche, sa belle-fille Madhulika, qui donne naissance à deux filles, éprouve l'inverse ; elle se sent dévalorisée :

« Déjà, mon rôle de bonne épouse était dévalué par mon incapacité à produire un fils » (209)³¹¹.

Pourtant, la belle-mère de Madhulika vit au Punjab, un état du nord de l'Inde et Madhulika a peu de contact avec elle. D'ailleurs, Ranjita n'a jamais montré la moindre hostilité envers sa bru. Mais ce sentiment de dévalorisation lui vient de la société dont on connaît l'importance accordée à l'héritier mâle. Peut-être pense-t-elle aussi avoir déçu son mari, Govind. Dans le premier chapitre dont il est le narrateur, et alors qu'il agonise sur son lit d'hôpital, il raconte :

« Je n'ai jamais douté que mon enfant serait un fils. Cela ne pouvait être autrement. J'étais le père d'un fils » (3)³¹².

Après la naissance de sa première fille, Ambika, Govind exprime son espoir d'avoir un garçon « la prochaine fois » (196). À la naissance de sa deuxième fille, Amrita, il n'est pas présent et ne revient de voyage d'affaires qu'après plusieurs mois. La pression sur l'épouse est très forte car il se désintéresse d'elle et fait comme s'il la tenait pour responsable. Les femmes peuvent alors ressentir de la culpabilité de ne pas donner satisfaction à leur mari : elles ne lui permettent pas d'accéder au statut de père d'un fils.

La maternité regarde l'ensemble de la famille et plus largement la société. La position des femmes est le plus souvent définie par le statut de mère :

« Par le mariage, c'est-à-dire par l'accomplissement des rites nécessaires, une jeune femme entre véritablement dans l'âge adulte ; mais c'est en tant que mère d'un fils

³¹¹ « Already my role as a good wife was diminished by my failure to produce a son ».

³¹² « There was never any doubt in my mind that my child would be a son. It could not be any other way. I was the father of a son ».

qu'elle devient un membre de la famille de son mari ; ainsi son statut dans sa nouvelle famille change avec sa première grossesse. Une fois mariée, la nouvelle épouse et belle-fille passe par une phase liminale de resocialisation au sein de sa belle-famille, phase qui ne prend fin qu'au moment où elle accouche » (Donner, 2008 : 91)³¹³.

L'accouchement ne se déroule cependant que rarement dans la maison ou ville de la belle-famille. En effet, c'est dans la maison de ses parents que l'épouse enceinte se rend pour y retrouver sa mère : elle y termine sa grossesse et y accueille son nouveau-né. Ce moment est attendu par les femmes enceintes avec beaucoup de fébrilité et de joie. La déception et la tristesse sont grandes quand la belle-famille n'autorise pas le voyage et que l'accouchement se déroule dans la maison de la belle-famille (*MAN*, *TSS*). Cette habitude suggère une transmission de mère en fille à ce moment de la vie et symbolise la continuité du lien de la femme avec sa propre famille. C'est aussi une manière de se sentir en sécurité pour les parturientes, dans un environnement familial, bienveillant, pour un moment qui peut être redouté, surtout lors de la première naissance, et s'avérer dangereux³¹⁴.

Se définir et définir sa place par les enfants

Certaines protagonistes ne sont appelées, ni par leur prénom ni par leur surnom donné en référence à leur position dans la famille³¹⁵ mais par rapport à leur statut de mère, Maï en est un exemple remarquable. Dans *The Hour Past Midnight*, les femmes sont désignées par leur identité de mère : « Rabia's Mother » (34).

Cette dépersonnalisation se retrouve dans certaines nouvelles de *Bodymaps* et *Secret Spaces* ou encore dans *A Terrible Matriarchy*, où le narrateur ne donne le nom de la mère ou de la femme protagoniste que tardivement dans le récit. Dans certains cas, ce choix narratif signifie au lecteur cette identité générique impersonnelle des personnages féminins : dans *Bodymaps*, le personnage principal de la nouvelle népalaise « The Bell » est « she ». L'invisibilité est là, la femme est épouse et mère, perdant son identité propre et cela commence par son nom. Elle est ainsi « épouse de » et « mère de »... Elle ne peut exister que comme membre d'un foyer.

³¹³ « Through marriage, that is, through completion of the necessary rites, a young woman truly becomes an adult person; but it is as the mother of a son that she becomes a member of the affinal lineage, and thus her status in her new family changes with her first pregnancy. Once married, the new wife and daughter-in-law goes through an extended liminal phase of resocialization on her in-laws' house, a phase which only ends when she gives birth ».

³¹⁴ D'un point de vue plus pragmatique, la fin de la grossesse garantit une prise en charge des dépenses liées à l'accouchement par les parents de l'épouse.

³¹⁵ Le surnom est souvent lié à la position dans la famille : ainsi, Chitti en Tamoul, utilisé par les enfants pour désigner la femme du plus jeune frère de leur père.

C'est de cette manière que Maï est perçue par les membres de sa famille. Pour Sunaina et Soubodh, l'identité de leur mère est noyée dans la leur et toute leur vie, ils ont essayé de donner du sens à la vie de leur mère, comme s'il était impossible pour elle de le trouver. En réalité, alors qu'ils la voyaient sous les traits d'une personne soumise et vulnérable, ils éprouvaient le besoin de revenir à elle sans cesse, sans doute pour bénéficier inconsciemment de la force qui émanait de leur mère. À la mort de Maï, Sunaina prend conscience que Soubodh et elle ont projeté sur elle une « identité » et ont cherché à « l'émanciper » sans écouter vraiment ses aspirations :

« Maman n'avait laissé que ces cendres. Et nous. Nous avons dissimulé ces cendres au regard des autres pour les garder avec nous. Avons porté ces cendres sur notre terrasse, entre nous, seuls, pour les contempler, encore et encore. C'était bien là ce que nous ne comprenions pas, n'avions jamais pu comprendre, ce quelque chose qui n'était pas lié à nous mais était à l'extérieur de nous, ailleurs, quelque chose d'autre que nous qui existait. Quelqu'un d'autre. Dont nous avons noyé l'identité dans le tourbillon de la nôtre » (228).

À la mort de leur mère, la sœur et le frère réalisent qu'ils n'ont pas su voir qui était cette femme, qu'ils l'ont définie à travers leur propre prisme et sans doute aussi en fonction de ce que les membres de la belle-famille voulaient qu'elle soit :

« Et maintenant comment faire pour repartir de zéro, recommencer à vivre avec Maman de façon à ce qu'elle ne nous apparaisse pas comme notre création mais comme elle-même ? Une Maman qui soit distinctement elle, et pas la créature forgée par Père et Grand-père, ni non plus par nous » (235).

Maï est dépeinte comme un personnage central mais passif tout au long du roman. Mais ce portrait est celui brossé par Sunaina. Les souffrances et les joies de cette femme sont ainsi « interprétées », restituées sans qu'elle puisse les exprimer à sa façon. C'est pourquoi cette femme qui apparaît comme effacée a en réalité été effacée, y compris par les deux êtres qui éprouvent la plus profonde affection pour elle. D'une certaine façon, ils l'ont sous-estimée, ils ont sous-estimé sa force et l'ont annihilée, par leur regard apitoyé et égocentrique.

D'une certaine manière, ce sont les enfants qui attachent définitivement leur mère à la maison conjugale. Dans *That Long Silence*³¹⁶, alors que l'avenir de sa famille est compromis, Jaya fait son introspection et prend conscience qu'elle ne reste avec Mohan que pour leurs deux enfants. Non que les séparations entre époux ne soient pas envisageables (divorce, veuvage,

³¹⁶ Deshpande S., *That Long Silence* (1989). Jaya, femme de la classe moyenne, habite Bombay. Elle mène une existence ordinaire, s'occupant de son mari et de leurs deux enfants. Un jour, son mari est soupçonné de fraude sur son lieu de travail et cela remet en question la relation de couple. Jaya se détache de son mari et fait une dépression durant laquelle elle se questionne sur ses choix de vie.

fuite) lorsqu'il y a des enfants mais un lien affectif plus fort, celui créé avec et pour ces derniers, lie une femme au foyer conjugal³¹⁷. Cela n'assure pas pour autant sa place dans la famille. Ainsi, la colère née de la frustration d'Haimanti (*TSS*) se déchaîne sur sa belle-fille et elle trouve le moyen de la punir en la privant de son fils : elle exige de Shivani qu'elle laisse le petit Rudrashekar dormir avec elle. En lui enlevant le seul lien affectif dont elle peut jouir dans cette famille, Haimanti maintient sa place dans la maison et isole Shivani.

*

Les personnages de femmes mariées sont omniprésents dans le corpus et donnent l'impression que le mariage est un moment incontournable, seul générateur d'identité. Celle des femmes indiennes ne se déterminerait que par rapport à un détenteur de l'autorité, le père d'abord, le mari ensuite, voire le fils (Chasles, 2008). La jeune fille s'efface pour construire les identités d'épouse, de belle-fille puis de mère. En ce sens, les protagonistes ne peuvent pas demeurer celles qu'elles étaient chez leurs parents. Ce processus identitaire passe par l'appropriation de la nouvelle maison et si elles veulent assurer une place, ces femmes doivent se plier aux normes et pratiques de leur nouveau foyer, quitte à s'annihiler, s'effacer. Ces identités féminines ainsi exprimées dans les fictions sont déterminées par l'espace qu'est la maison, et donc définies par la famille. La multiplicité des situations révélée par la littérature montre qu'en dehors de la famille, il leur est difficile, voire impossible d'exprimer d'autres identités.

La maison représente une part essentielle de la vie d'une femme mariée et les romans renvoient à la figure de clôture de l'espace. Belle-fille, belle-mère, ménagère et mère, gardienne ou femme invisible, ces femmes, en s'arrachant de la maison parentale, se dévouent corps et âme à la maison maritale, s'y accrochent fermement, la défendent. Mais être mariées ne suffit pas, surtout lorsque le mari est absent de la maison. Dans ce nouvel environnement, les jeunes femmes doivent créer des liens de solidarité. L'identité d'épouse se construit en effet en collaboration avec les autres femmes de la famille d'une part, et avec les femmes de la communauté, d'autre part. Et une femme n'accomplit pleinement son rôle d'épouse qu'au jour où elle devient mère.

Par ailleurs, le corpus fait ressortir deux types de personnages : la gardienne et la femme invisible. Elles se tiennent toutes les deux au centre de la maison mais n'ont pas le même

³¹⁷ À cela s'ajoute la peur de finir dans la désuétude. Une femme seule, comme Poulomi (*TSS-PP*), court le risque de tomber dans la misère.

statut dans la maisonnée. La gardienne veille à ce que les traditions et les valeurs de la famille soient respectées, elle fait figure de mémoire vivante et de passeuse et acquiert par là une certaine autorité. Haimanti (*TSS*) passe sa vie à préserver Kailash, on l'écoute et la respecte, la maison est son royaume. La femme invisible, sous les traits principalement de Maï (*MAN*), est soumise et la maison est a priori un lieu d'oppression. Toutefois, le personnage montre toute la force de cette femme invisible.

Dans *The Hussaini Alam House*, le roman est structuré en chapitres dont chacun est consacré à un occupant de la maison, lequel est présenté par Ayman, la narratrice. La jeune femme dévoile au lecteur les rouages du foyer de son enfance. Chaque membre y tient un rôle crucial et qui fait que Hussaini Alam a pu fonctionner. Ayman en profite pour brosser le portrait des femmes qui ont compté pour elle : sa grand-mère, capable de réparer des appareils électroniques ; sa mère, et son cercle d'intellectuels hyderabadi. Elles ont un esprit indépendant et sont emplies d'une force intérieure, mais cette force, on la retrouve également chez la silencieuse Maï (*MAN*) lorsqu'elle tient tête au reste de la famille pour protéger sa fille, et chez Madhulika (*EIW*) qui impose son point de vue et ses façons de faire à son mari et à leur environnement bourgeois. Ces femmes ont leur propre personnalité, leur propre caractère (doux, extraverti, timide, etc.), mais elles paraissent toutes habitées par un sens aigu du devoir et de la famille. Cependant, nombre des fictions du corpus montrent que la situation tend à changer lorsque ces femmes mariées ont des filles : les mères poussent leurs progénitures à s'accomplir ailleurs que dans la maison, à chercher un avenir en dehors de l'espace domestique.

Les personnages dépassent le statut d'épouse imposé par la société patriarcale pour montrer leur profondeur et leur complexité.

CHAPITRE 7

LA MAISON ET LE MONDE

La maison institue une certaine clôture visant à préserver de tout débordement pouvant nuire à la réputation de la famille. Si les personnages principaux sont largement apparus à travers leur identité de groupe générationnel, genré, social, ces identités sont collectives et leur sont attribuées par et pour les autres. Mais leur identité propre dépasse ces identifications amplement associées à l'espace domestique, à la « maison » et les fictions offrent, de ce point de vue, de multiples regards sur les identités individuelles qui se construisent au fil du récit.

La littérature explore ici le processus d'individuation de personnages féminins imprégnés, au premier abord, de la famille et des règles collectives. Le lecteur assiste alors « en action » à l'émergence de ces identités autres. Cela semble encore plus évident lorsque les romans sont écrits à la première personne : *Echoes in the Well*, *Mai a Novel*, *A Terrible Matriarchy*, *The Hussaini Alam House*. Un lien particulier, intime, se crée entre la narratrice et le lecteur qui devient en quelque sorte son confident. La narratrice assume sa subjectivité en relatant sa propre expérience et ses sentiments. Quand le roman n'est pas écrit à la première personne, les personnages féminins parviennent à exister en tant qu'individus en se détachant de la famille donc de la maison.

Pour les romancières, ces identités individuelles s'établissent avant tout par rapport à une distance à la maison et à la famille. Si la maison est centrale dans le corpus, c'est aussi en rapport avec le monde extérieur. Les personnages féminins ne vivent pas de manière recluse dans leur foyer : elles sortent, sont au courant des événements qui se passent au-delà de leur maison. Certaines expriment très tôt le désir de sortir de la maison pour découvrir le monde, se détacher de la famille. Tout l'extérieur, cependant, ne leur est pas accessible, et les femmes du corpus doivent faire face à de nombreux obstacles, provenant aussi bien de leur entourage que d'elles-mêmes. Ce que révèlent toutefois les romans, c'est le besoin vital, pour ces héroïnes, d'avoir un espace autre que la maison.

I – La rue

Les espaces qui se déploient à l'extérieur de la maison ne sont pas interdits aux personnages féminins mais elles les fréquentent selon des modalités leur permettant de « s'arranger » avec ces lieux et les gens qui s'y trouvent. Toutefois, les déplacements peuvent constituer des événements alternatifs entant que tels, ils peuvent même relever de la transgression lorsqu'ils vont à l'encontre de la norme. Il en est ainsi quand les femmes fréquentent des endroits qui leur sont proscrits ou bien quand elles vont seules là où il est convenable d'être accompagnée.

Les relations des femmes à l'extérieur sont conditionnées par ces normes et conduisent souvent à ce que les personnages féminins se montrent peu enclins à sortir.

A/ Rue et quartier, espaces familiaux

La rue est pour Rabia (*HPM*) une prolongation de l'espace domestique, elle la parcourt pour le besoin des tâches domestiques mais c'est aussi un lieu de loisirs où elle joue. Le quartier est l'espace de vie de sa communauté, jalonné de repères aussi familiaux que les habitants qu'elle y croise ou y rencontre. La maison et la famille « débordent » sur l'extérieur, tout comme celui-ci pénètre dans la maison, par les visites du voisinage, notamment.

La rue dans les jeux et les tâches domestiques

Pour la jeune Rabia (*HPM*), la rue est un terrain de jeu. La jeune fille y passe beaucoup de temps avec ses camarades d'école. Les endroits collectifs consistent en quelques rues, comprises dans le quartier de la communauté musulmane : les rues les plus proches entourent la maison, d'autres la relient à celles de Madina, sa meilleure amie, et de Ahmad, son amoureux secret ainsi que quelques autres maisons habitées par des connaissances de la famille (chapitre 2).

Le quartier de Rabia est à majorité musulman, ce qui n'exclut pas un voisinage multiconfessionnel. Depuis sa maison, Rabia nous emmène à l'école, à la bibliothèque et au cinéma qui sont proches les uns des autres. Ces lieux ne semblent pas éloignés du domicile de Rabia, car elle s'y rend facilement³¹⁸ mais nous verrons que les distances ne s'expriment pas seulement dans le registre de la distance standard. Rabia fréquente une partie de sa petite ville car ses déplacements visent un lieu précis : jouer et retrouver des amis, aller à l'école, à la bibliothèque ou au cinéma, effectuer une tâche ou des achats dans une boutique de proximité ou encore se rendre au marché. Comme pour sa maison, il n'y a pas de description globale de sa rue ou de son quartier, tout cela se dessine au gré des déplacements de Rabia. Le lecteur prend connaissance de l'espace vécu de Rabia, la petite fille n'ayant aucun intérêt à dresser un tableau général de son environnement.

Dans leur village, Liena et Bano (*ATM*) effectuent chaque matin le même trajet pour aller chercher de l'eau au puits. Les raisons de ces déplacements font que la rue appartient à la

³¹⁸ L'usage de la voiture au premier chapitre pour ramener Rabia de l'école à la maison évoque moins la distance que la situation aisée de sa famille.

zone très proche du foyer. Cela définit un environnement familial, d'autant que l'on retrouve une certaine homogénéité socioculturelle du quartier. Tout comme Rabia évolue principalement dans son quartier musulman, Lieno vit au sein d'une communauté définie par sa religion, chrétienne catholique, et ses valeurs – bien que les normes de genre et de génération soient très similaires du nord au sud de l'Inde. Dans le village de Lieno aussi, tout le monde se connaît. Ni Rabia ni Lieno ne se déplacent seules vers un lieu inconnu. Cette fréquentation exclusive de lieux familiers n'est pas le seul fait des petites filles, il concerne aussi les femmes adultes. Zohra et Rahima, la mère et la tante de Rabia (*HPM*), savent constamment où elles se trouvent. Elles se déplacent d'une rue à une autre, d'une maison à une autre, toujours les mêmes. Zohra et Rahima sortent régulièrement mais le lecteur n'a aucune idée du déplacement en tant que tel, de ce qu'elles traversent. Seuls sont précisés les points de départ et d'arrivée. Il n'est jamais dit qu'elles flânent dehors. Ces deux mères de famille ne sortent de chez elles qu'avec un but bien défini et une raison précise : elles se rendent à des funérailles (chapitres 1, 26), chez leurs voisines Nafiza ou Mumtaz (chapitres 12, 13, 23, 27, 29, 41, 45) pour une visite de courtoisie ou les aider dans certaines tâches.

Les femmes mariées ont pourtant davantage de latitude pour se déplacer que les jeunes filles pubères. C'est l'expérience qui attend Rabia, laquelle fait aisément des allers-retours entre la maison et l'extérieur, tant qu'elle est une enfant. Les plus libres sont finalement les épouses d'âge mûr et les veuves âgées. Mais Wahida, la cousine pubère de Rabia, et Firdaus, sa jeune tante divorcée, ne sont pas autorisées à sortir dans l'espace public. D'ailleurs, le fait que les raisons n'en soient pas clairement énoncées par la romancière tend à signifier que cela va de soi : Wahida est une jeune femme dont il faut préserver la vertu avant le mariage et Firdaus, quant à elle, a attiré la honte sur sa famille en demandant le divorce. La laisser sortir reviendrait à exposer ouvertement cette honte qui entache la réputation de la famille. C'est la crainte du regard des autres et du « qu'en dira-t-on » qui pousse à cloîtrer ces jeunes femmes. Les sorties sont essentiellement motivées par une activité domestique qui laisse peu de temps au loisir. On ne s'éloigne de la maison que si l'activité ou le service liés aux besoins de la maisonnée ne peuvent être satisfaits à proximité. La rue s'apparente ainsi, en de nombreuses occasions, à une extension de l'espace domestique (Dulau, 1999). Salma, la romancière, décrit la rue aux alentours de la maison comme un espace de transition entre aires domestique et « étrangère ». La rue institue une limite au-delà de laquelle les femmes ne s'aventurent pas seules ou rarement.

La rue, une identité collective imposée

Si la rue proche peut être une extension de la maison, c'est aussi par les contacts entre voisines. Les visites mutuelles, les bavardages et les échanges qui en résultent au sein de la communauté, sont autant d'éléments qui font « entrer » l'extérieur dans la maison. D'ailleurs, il est impossible d'éviter ces incursions et si la famille n'est plus à même de supporter le regard des voisins, la réponse peut être extrême. Quand Amina apprend que sa fille, Firdaus, a entretenu des relations adultères avec leur voisin hindou Shiva, elle lui demande de mettre fin à ses jours (chapitre 49). Amina rappelle à sa fille Firdaus l'histoire analogue d'une jeune musulmane, tombée amoureuse d'un hindou :

« Les gens avaient fini par apprendre qu'une fille musulmane était tombée amoureuse d'un jeune garçon hindou. Le garçon avait été écarté, le *Jaamat* s'était réuni et avait pris une décision pour la jeune fille. Tout le monde était d'accord que ses parents l'empoisonnent et la tuent. En conséquence, les parents forcèrent leur fille à ingurgiter du poison, et l'enterrèrent aussitôt » (388)³¹⁹.

Amina prépare elle-même un verre de lait auquel elle ajoute de la mort au rat et menace sa fille de le boire elle-même si elle ne se résout pas à mourir. Amina, se substituant à l'autorité de la communauté pour juger du sort de sa fille, évite que la honte ne s'abatte sur les deux femmes et leur famille si leurs voisins venaient à apprendre ce qu'il s'est passé³²⁰.

En effet, Firdaus est perçue comme une menace pour la famille et sa réputation et la communauté ne l'aurait pas épargnée. Amina aurait pu en rester là et se contenter de punir sévèrement sa fille mais le risque est trop grand. Elle sort complètement de son rôle de mère pour se faire juge et bourreau et va jusqu'à servir le poison dans le gobelet dans lequel elle a servi le lait de sa fille depuis son enfance (388). Elle détruit ainsi symboliquement le lien maternel et affectueux qui la liait à sa fille. Et bien qu'elle « ne puisse croire à ce qu'elle a fait au nom de l'honneur de la famille » (394), qu'elle cherche sa fille dans leur lit mais ne trouve qu'un « espace vide » (ibid.), elle est persuadée d'avoir fait ce qu'il fallait (395) car elle adhère aux principes fondant le jugement et à la norme sociale qui les définit.

Ainsi, la communauté a un pouvoir de décision sur la vie de ses membres féminins : l'histoire de Firdaus et celle que raconte Amina renvoient exclusivement à la responsabilité et à la

³¹⁹ « People had come to know that a Muslim girl of that town had fallen in love with a Hindu boy. The boy was driven out, and the Jaamat met and made their decision about the girl. Everyone there agreed that the parents must give her poison and kill her. The parents, subsequently, forced the girl to poison herself, and buried her at once».

³²⁰ Elle cache les véritables causes de la mort de Firdaus en prétendant que sa fille s'est électrocutée (chapitre 51). Hormis Amina, seule Wahida est au courant de cette histoire d'adultère mais la jeune femme est trop terrorisée par les conséquences pour révéler quoi que ce soit.

culpabilité des femmes. Ces deux événements témoignent de l'importance cruciale de la réputation et le caractère toxique des bavardages du voisinage. À l'inverse, l'adultère commis par un homme musulman, Karim, ne déclenche aucun châtement de la part de sa communauté. Déjà auparavant (chapitre 31), les hommes du village de Rabia s'étaient rassemblés pour décider du sort de Fatima, enfuie avec son amant hindou, ainsi que de celui de sa mère et de son fils, restés au village et punis pour être du même sang.

Dans le cas de Firdaus, c'est sa mère qui décide de sa mort : « Mais en ce qui concernait Amina, [Firdaus] n'avait plus le droit de vivre » (388)³²¹. « Right » (ibid.), « permit to live » (389), ces mots suggèrent le pouvoir exercé par le groupe sur la vie d'un membre de la communauté. Précédemment, j'ai évoqué d'autres liens et leurs effets sur les personnages féminins : solidarité, hiérarchie, rivalité à l'intérieur. La réputation au sein du groupe social et du voisinage joue aussi un rôle non négligeable, pesant sur les couples et les familles depuis l'extérieur.

Prendre de la distance avec l'espace domestique : le bus et la voiture

Avec Sunaina et Soubodh (*MAN*) une approche différente de la rue est proposée. Elle n'est plus le prolongement de la maison mais constitue un espace qui permet de s'en éloigner. D'ailleurs, il leur semble que s'ils parviennent à entraîner leur mère hors de la maison, cela peut contribuer à l'émanciper. Ils lui demandent de les accompagner au cinéma ou dans les magasins. Mais dans cette entreprise, ils rencontrent des obstacles :

« Nous savions qu'il faudrait du temps pour tirer Maman vers le monde du dehors. Il faudrait du temps. Quand nous l'emmenions avec nous, réussissant tant bien que mal à la tirer dehors, elle retombait en enfance. Elle nous prenait la main pour traverser la rue, paniquait devant la foule, se mettait tout le temps derrière nous et tâchait de se rendre invisible » (144).

Le « monde du dehors » est perçu très différemment par Sunaina, Soubodh et Maï. Pour Sunaina, l'extérieur évoque un espace vaste, empli de gens, de mouvements, d'objets, de paroles, qu'elle affronte sans craintes et où elle ne se sent pas contrainte. À l'inverse, Maï est intimidée, paniquée même, elle n'en a aucune expérience et s'accroche à ses enfants.

Pour le frère et la sœur, la rue est symbole de liberté et d'existence individuelle. Leurs sorties ne sont pas motivées par un quelconque devoir lié au foyer. C'est un moment de loisir. Ils revendiquent cette possibilité d'individualisation pour leur mère et de leur point de vue,

³²¹ « But as far as Amina was concerned, [Firdaus] had no right whatsoever to live anymore ».

« sortir » Maï, c'est « l'affranchir » ; une façon de rendre à Maï sa propre identité, annihilée par « la maison ».

Pour autant, cette femme sort bien de chez elle et Sunaina mentionne les sorties de sa mère avec son mari dans des clubs où ils côtoient des individus de la même classe sociale. Elle participe aussi à des réunions de femmes (chapitre 20), sans que Sunaina ne nous fournisse plus de détails. Mais ces sorties (auxquelles Sunaina et Soubodh ne sont pas conviés) s'inscrivent dans ce qui situe Maï socialement et en tant qu'épouse. Pour Sunaina, elles ne témoignent pas d'une quelconque émancipation et Soubodh et elle les ignorent, se confortant dans l'image d'une mère « enfermée », ce qui justifie leur « mission de sauvetage ». Les enfants ne comprennent pas que les sorties qu'ils proposent n'aient pas de sens pour Maï. En réalité, leur vision de l'espace public diffère de celle de leur mère. Sunaina, décrivant l'attitude de sa mère, en souligne l'incapacité et la peur de sortir, sans réaliser qu'elle impose à sa mère un « dehors » qui ne fait pas sens pour elle parce qu'elle n'en tire aucune satisfaction.

Cette association de la rue à la liberté, le lecteur la trouve aussi chez Madhulika (*EIW*). Madhulika est habituée aux trajets en véhicule motorisé : le départ de son village, alors qu'elle est jeune mariée, s'est fait en voiture. Pendant plusieurs mois, elle a suivi son mari dans ses déplacements de militaires, seule femme parmi les hommes. Ici aussi, elle marque sa différence car les épouses ne sont généralement pas autorisées à suivre l'armée dans ses déplacements. Elle se remémore le départ de son village, chaotique et inconfortable :

« Je m'assis à l'arrière de la jeep alors que je quittais la maison. C'était la première fois que je montais dans un véhicule motorisé, et j'avais peur d'être jetée sur le plancher au moment où la jeep filerait vers l'avant. Je m'accrochais au dossier du siège de Govind, ce qui m'empêcha de dire au revoir à maman et Mithun [son frère]. Je ne pouvais pas voir l'expression sur leurs visages, car ma vision était brouillée par le nuage de poussière soulevé alors que nous roulions. Une panique soudaine me submergea tandis que nous traversions des champs de riz et la jungle verte et luxuriante ; mais l'appréhension m'abandonna aussi vite qu'elle était venue » (87)³²².

La voiture symbolise pour elle un nouveau départ, une nouvelle vie et ces routes chaotiques empruntées par la jeune mariée marque un processus de rupture avec son passé.

³²² « I sat on the back seat of the jeep when I left my home. It was the first time I had been in a motor vehicle, and I was scared I'd be thrown to the floor when the jeep moved forward. I clung to the back of Govind's seat, and that made it impossible for me to wave goodbye to ma and Mithun [son frère]. I couldn't see the expression on their faces, as my vision was blurred by the cloud of dust stirred up as we drove away. I felt a sudden surge of panic as we went past the rice fields and through the lush, green jungle, but the apprehension left as quickly as it had happened ».

Toutefois, ce départ voulu vers une vie meilleure loin de sa région natale ne l'a pas épargnée ensuite. Elle a dû assumer les devoirs d'épouse, de mère, et s'est oubliée. En revanche, dans la rue, elle peut se laisser porter. Sortir lui permet de « respirer » et de se libérer de ses rôles. Elle quitte sa maison, s'en éloigne, pour gagner un espace plus neutre, faisant le choix de prendre le bus seule alors qu'elle dispose d'une voiture avec chauffeur :

« Je pris un bus de ville. Tous les passagers semblaient surpris de me voir monter, le conducteur aussi. Il chassa un couple d'adolescents de leurs sièges, et je m'assis, seule et dans toute ma splendeur, sur un siège pour deux.

'Qu'est-il arrivé *memsahib* ?' demanda doucement le conducteur. 'Pourquoi prenez-vous le bus ?'

'Le chauffeur est malade aujourd'hui', mentis-je. Puis, dans une tentative de légèreté, 'N'est-ce pas un bus public ? Je peux l'emprunter aussi, non ?' » (230)³²³.

Le regard des autres indique à Madhulika qu'elle n'est pas à sa place et cette désignation de « *memsahib* » lui fait remarquer qu'un moyen de transports public est indigne de son statut. Cette expression était utilisée à l'époque coloniale pour désigner les épouses des Britanniques et ici, ce terme souligne une position sociale supérieure. Madhulika répond à l'étonnement explicite du chauffeur de bus en revendiquant son droit à emprunter un lieu ouvert à tous. La question du chauffeur résonne comme un reproche, soulignant que l'attitude de Madhulika n'est pas conforme. Son mensonge pour justifier sa présence dans le bus est une justification de ce qui semble incongru aux autres. Finalement, elle affirme son droit à être là où elle est, à faire ce qu'elle est train de faire.

Le bus lui ouvre deux horizons : d'une part, il agrandit l'espace accessible aux femmes, dépassant les limites de la sphère domestique ; d'autre part, il permet à Madhulika de se libérer, au moins un temps, de ses devoirs de mère et d'épouse.

S'éloigner de la maison : entre anonymat et perte d'identité

Dans le bus et dans les rues, elle acquiert une certaine invisibilité, un anonymat. Inconnue, elle n'y est pas sollicitée et son mari ou ses voisines ne sont pas là pour la surveiller ou la réprimander. Dans la rue, elle n'est ni la femme ni la mère de personne. De plus, l'extérieur lui apporte l'indépendance financière : elle vend les légumes qu'elle fait pousser dans son potager, ce qui lui confère de l'autonomie vis-à-vis de son mari. Elle s'est créé des relations sociales propres, extérieures à sa famille et à son milieu : elle a rejoint une association de

³²³ « I took the city bus. All the passengers looked surprised when I climbed into the bus, and so did the conductor. He shooed a couple of teenagers off their seats, and I sat in lonely splendour on a seat for two. "What's happened *memsahib*?" the conductor asked softly. "Why are you coming on the bus?" "The driver is sick today", I lied, and then in an attempt at lightheartedness, "and isn't this a public bus? I can ride it too, can't I?" »

femmes qui vient en aide à d'autres femmes démunies. Madhulika s'affirme donc en propre, ce qu'elle faisait déjà plus jeune. En effet, elle n'a pas hésité à quitter son village, sa mère et son frère, car elle savait qu'en épousant Govind, elle pourrait accéder à de meilleures conditions de vie. Les déplacements effectués en voiture ou en bus conduisent à des destinations locales mais sont une occasion de parcourir la ville, au-delà du quartier d'habitation et de la vie quotidienne. Le bus constitue un lieu de « rencontres » et se fait lieu de brassage. Il met en relation avec des inconnus, certes de façon éphémère, en tout anonymat, des inconnus qu'on ne fréquenterait pas habituellement. Le bus traverse différents quartiers et peut mener dans des lieux inconnus alors que la voiture va de la maison à une destination précise et surtout, elle transporte les membres de la famille ou au plus, des amis proches.

Pourtant, si l'extérieur lui apparaît indéniablement comme une forme de libération, Madhulika sort pourtant rarement. Elle limite ses sorties à celles qu'elle effectue avec les membres de son association et pour son petit commerce. Elle se censure, en tant qu'épouse et mère « idéales », à qui il incombe de subvenir aux besoins de la famille. Madhulika porte néanmoins intérêt à ses sorties, ce qui est significatif. Elle mentionne son départ au Punjab, chez sa belle-mère, à la suite d'une fausse couche. Or, cette rencontre révélera déterminante puisqu'elle bénéficiera des expériences de Ranjita (sa belle-mère) qui lui confie comment elle a su se faire une place en dépit de son veuvage. Elle évoque aussi le jour où elle se rend également seule, en bus, au cinéma, pour provoquer son mari et lui montrer qu'elle existe. Malheureusement, c'est à la suite de cette bravade que Govind l'envoie en hôpital psychiatrique. On le voit, la « sortie » des femmes, seules, constitue un défi face à l'autorité qui nie leur existence propre. Braver les interdits peut avoir des conséquences dramatiques pour ces rebelles.

Disposer d'une voiture familiale est synonyme de confort dans la mesure où les transports en communs sont bondés et le plus souvent inconfortables mais surtout, c'est la garantie de ne pas côtoyer les couches populaires. On le voit bien avec Rabia (*HPM*) dont la famille possède une voiture avec chauffeur alors que dans cette petite ville, les distances sont limitées. Au premier chapitre, le chauffeur vient chercher Rabia à l'école alors qu'elle fait le trajet d'habitude à pied et qu'elle en profite pour passer plus de temps avec ses amis hors de la maison.

Uma utilise la voiture d'une autre manière. Elle découvre sa nouvelle ville à sa guise en explorant des endroits encore inconnus et se familiarisant avec Calcutta. Ici, la voiture

constitue un lieu protégé, permettant de parcourir l'espace sans sortir, sans se confronter à la ville directement. Uma est en voiture avec Rudra et rien provenant de l'extérieur ne peut pénétrer dans l'habitacle. De plus, la voiture est un lieu d'intimité pour le couple et les promenades à travers Calcutta sont l'occasion pour Rudra de partager avec son épouse son amour pour la ville.

À la fin du roman, cependant, la jeune femme doit sortir seule dans la rue pour se rendre, en bus, dans une bibliothèque publique. Elle ne se sent pas à l'aise :

« Uma était allée dans ces rues plusieurs fois auparavant, mais toujours en voiture avec quelqu'un la conduisant. Ses propres sens n'avaient pas besoin alors d'être en alerte – pas de cette manière en tout cas » (319)³²⁴.

Alors qu'elle a pris soin de demander à Rudra la permission de sortir seule, elle ne se sent pas à sa place. Dans cette scène, Uma et la maison changent de position : « Aujourd'hui, elle était tendue, un peu comme une fugitive, consciente de la présence solennelle de Kailash dans son dos » (ibid.)³²⁵.

La majeure partie du roman se déroule dans la maison et le lecteur y suit Uma dans les étages, pièce par pièce, s'habituant à la voir évoluer dans son intérieur. Les brèves sorties en voiture à travers la ville ne semblent pas perturber cette situation, comme si un cordon invisible reliait la voiture à la maison. Cependant, lorsque Uma décide de sortir seule et de prendre le bus, la maison et la jeune femme deviennent deux entités distinctes. Elle prend alors conscience de la « présence solennelle » de la maison, qui lui en impose : « the solemn presence of Kailash ». Cette présence ne fait qu'accentuer son angoisse de sortir. Car le temps d'une après-midi, Uma ne fait alors plus partie de Kailash et semble avoir perdu toute identité. Elle pense qu'elle n'est pas à sa place dans la rue, elle se sent épiée³²⁶, mal à l'aise, et tente de se rendre invisible en portant des lunettes de soleil : « Uma sortit ses lunettes de soleil, les mit et, portée par un nouvel élan de confiance, atteignit la route principale » (320)³²⁷. Les lunettes de soleil sont comme un bouclier qui lui donne de l'assurance pour franchir les limites. Contrairement à Madhulika qui se saisit de l'anonymat de la rue pour se débarrasser de ses « peaux » d'épouse et de mère, Uma se sent mal dans l'espace public car justement, elle y devient

³²⁴ « Uma had been on these streets many times before but always in a car with someone else navigating. Her own senses did not need to be alert then – not in that way at any rate ».

³²⁵ « Today, she felt tense, a little like a fugitive, aware of the solemn presence of Kailash behind her ».

³²⁶ « The two young men chatting lazily by the kiosk looked at Uma from across the road. One said something and then the other immediately turned his head to look her way. They were saying something about her, Uma was certain. What would it be? There goes the bride of Kailash, the girl from Delhi? » (320).

³²⁷ « Uma took out her cats-eye dark glasses, put them on and in a new surge of confidence reached the main road ».

invisible, non seulement pour la maison Kailash mais également pour les gens dans la rue puis dans le bus, lesquels pourraient s'interroger sur la présence d'une personne de sa condition sociale en ces lieux. Les lunettes lui permettent de mettre une distance avec l'extérieur, tout en y évoluant.

Le malaise de Uma vient de ce que la rue, l'extérieur sont remplis d'éléments perturbateurs qui la troublent dans son identité d'épouse et d'habitante de Kailash. Dès les premiers chapitres du roman, Uma apparaît comme une femme cherchant à plaire à sa belle-famille en adoptant un comportement « traditionnel » : elle demande la permission pour chaque chose, ne sort que si elle y est invitée par son mari. Sortir de ce microcosme familial si singulier permet à Uma de redéfinir les contours de son identité, par ce passage à l'espace public. Prendre le bus est pour elle un retour à ce qu'elle était avant son mariage : « Uma craignait aussi un peu de s'aventurer seule, dehors. Cela faisait longtemps qu'elle n'avait pas sillonné les rues. Ou pris le bus » (164)³²⁸. Ce passage évoque furtivement son passé quand elle n'hésitait pas à prendre seule le bus, à se déplacer dans la rue, notamment lorsqu'elle était étudiante à Delhi. En laissant derrière elle Kailash et en prenant le bus (chapitre 14), Uma renoue avec son passé, ce qu'elle était avant son mariage avant Kailash, une identité qu'elle a gardée en elle. Elle se déplace, non seulement dans la ville mais aussi dans le temps.

Les deux personnages féminins, Uma et Madhulika, trouvent ainsi, grâce à une pratique inhabituelle de l'espace, la possibilité de renouer avec leur propre identité. L'acte même de prendre le bus revient à une démarche d'individuation. Et c'est cela que revendiquent Sunaina et Soubodh pour leur mère (*MAN*). Mais tous ces personnages féminins éprouvent de l'appréhension lorsqu'elles abordent la rue, comme tout ce qui est extérieur à leur maison. Elles peinent à se retrouver elles-mêmes. La peur empêche beaucoup d'entre elles de sortir ou de parcourir des distances importantes les séparant de la maison. C'est cette peur qui domine et conditionne leurs déplacements.

B/ La rue associée à la peur

Bien que les personnages féminins ne soient pas « emprisonnés » dans leur maison, ces femmes ne sont pas non plus encouragées à sortir dans la rue « plus que nécessaire ». De plus, on entretient chez elles une certaine peur qui les retient de dépasser les limites de la rue et du quartier aux alentours du domicile.

³²⁸ « Uma was also a little apprehensive of venturing out on her own. It had been a while since she had walked the streets. Or taken a bus ».

Les sorties : contrôle et autocensure

Quand, à la fin du roman (*TSS*, chapitre 16), Uma doit prendre le bus seule pour se rendre à la bibliothèque, elle évalue et anticipe soigneusement son trajet à pied jusqu'à l'arrêt de bus :

« Environ cinquante pas depuis les portes de Kailash, pensa-t-elle, une ruelle, pas ça, une autre ruelle, pas ça non plus. Elle devait continuer à marcher jusqu'à ce qu'elle atteigne la maison avec les hauts murs roses. Une troisième ruelle qui tournait lui permettrait ensuite de rejoindre la route principale. Un petit kiosque à cigarettes apparaîtrait ensuite subitement alors qu'elle suivrait la courbe de la ruelle » (319)³²⁹.

Car habituellement, l'héroïne se déplace en voiture et accompagnée. Par conséquent, sortir seule pour elle représente un véritable parcours du combattant. Elle s'aperçoit également qu'elle n'est plus accoutumée aux bruits de la ville. Sa peur de l'extérieur vient aussi de la difficulté de se détacher d'un foyer où elle a sa place, un foyer dans lequel ce personnage féminin est comme « organiquement » ancré. En s'appliquant à s'approprier Kailash, elle a en quelque sorte perdu ses attaches à ce qui est extérieur à la maison de son mari et ses capacités de négocier son propre rapport à l'extérieur :

« Uma craignait un peu aussi de s'aventurer seule, dehors. Cela faisait longtemps qu'elle n'avait pas sillonné les rues. Ou pris le bus. Ou n'importe quel autre transport public. Cela la rendait un peu nerveuse maintenant de penser qu'elle était seule dehors... où les bus arrivaient en retard ; où la foule grouillante pressait son corps en sueur contre vous ; où les taxis prenaient des rues se confondant avec d'autres et d'autres encore plus loin, plus loin que chez soi où les étrangers rôdaient avec de faux sourire et des mains baladeuses. Uma avait déjà oublié ce que signifiait de négocier le monde par soi-même, dehors sous le soleil ou sous la pluie » (164)³³⁰.

La ville n'a pas de véritable forme aux yeux de Uma : « streets that merged into others » (*ibid.*), il lui est impossible de créer un lien avec Calcutta car elle ne peut y trouver des repères en des lieux familiers. Rudra l'emmène à plusieurs reprises en voiture dans les rues de la ville mais il semble qu'en l'absence de son mari, toute connexion soit impossible entre Uma et Calcutta. La jeune femme reste effrayée par la ville et ses habitants, en témoigne le fait que jusqu'à la fin du roman, elle hésite à sortir seule de la maison.

³²⁹ « Fifty steps or so from the gates of Kailash, she thought, one by-lane, not that, another by-lane, not that either. She must carry on walking till she reached the house with the high pink walls. A third by-lane curved out from there which would lead to the main road. A small cigarette kiosk would suddenly come in view as she moved forward along the curve ».

³³⁰ « Uma was also a little apprehensive of venturing out on her own. It had been a while since she had walked the streets. Or taken a bus. Or any other mode of public transport. It made her slightly nervous now to think of being on her own out there... where buses arrived late, jostling crowds pressed their sweaty bodies upon you, taxis took streets that merged into others and yet others far, far from home where strangers lurked with false smiles and groping paws. Uma had already forgotten what it meant to negotiate the world on her own out in the sun and rain ».

À Kailash, l'entourage auquel elle a affaire se résume à un nombre limité d'individus qu'elle a appris à connaître et qui forment la maisonnée à laquelle elle appartient désormais. Sa place y est légitime. Dans la rue, dans la ville, c'est beaucoup plus confus et la peur des autres, est bien souvent ce qui retient de sortir ou conduit à prendre maintes précautions, au préalable.

Lors d'une visite effectuée avec d'autres femmes pour présenter ses condoléances à une famille en deuil, Sainu (*HPM*) n'ose pas quitter les lieux seule :

« 'Cela fait un moment que je voulais partir', dit Sainu à Rahima, 'mais j'étais trop embarrassée pour partir seule ; je savais qu'il y aurait tous ces hommes dehors » (205)³³¹.

Plus tard, des membres d'une parenté éloignée viennent assister aux rituels exécutés à la veille du mariage de Wahida. Les parentes refusent de rester plus longtemps car « 'Il se fait tard, et nous devons passer par quatre rues' » (272)³³².

De fait, les interactions entre hommes et femmes dans le roman de Salma sont relativement rares, y compris dans l'espace domestique. À l'exception des membres masculins de la famille de Rabia, l'absence d'hommes dans le récit est criante et l'on comprend que les femmes cherchent avant tout à les éviter. Ils représentent une potentielle source de danger et tout contact, si ténu soit-il, serait inconvenant. C'est pourquoi les déplacements à l'extérieur font l'objet d'une véritable organisation préalable mais cette difficulté peut même survenir à l'intérieur de la maison. Ainsi Sherifa prend-elle toutes ses précautions :

« Sans bruit, elle ouvrit la porte de devant, la verrouilla de l'extérieur, plaça son sari sur sa tête, fit un pas dans la rue et longea deux maisons jusqu'à celle de Rabia. Elle hésita un instant sous la longue véranda, examinant prudemment la large cour pavée et le large couloir juste derrière. Ses yeux scrutaient chaque pièce partant du couloir, s'arrêtant brièvement sur chacune d'entre elles avant de passer à la suivante. Elle fut grandement soulagée lorsqu'il devint évident qu'il n'y avait aucun homme dans la maison » (80)³³³.

La discrétion caractérise les déplacements féminins et une activité aussi simple que marcher doit se faire sans être remarquée et en scrutant la présence éventuelle d'hommes alentour. Si la cour et le corridor, par leur étendue, permettent de grands rassemblements de femmes et possèdent une fonction sociale importante au sein des maisons, ces lieux une fois vides

³³¹ « 'I've been wanting to leave for a long time,' Sainu said to Rahima, 'but I felt too embarrassed to go on my own; I knew there would be all those men outside ».

³³² « 'It is getting dark; we have to go past four streets' ».

³³³ « Noiselessly she opened the front door, bolted it from outside, pulled her sari over her head, stepped into the street, and walked two houses along to Rabia's family home. She hesitated for an instant in the long veranda, carefully examining the large, paved courtyard and the wide corridor immediately beyond. Her eyes scrutinized each of the rooms leading off from the corridor, resting briefly on each, and moving on. She was greatly relieved when it became clear that there were no men in the house ».

peuvent devenir une menace lorsque, comme pour Sherifa, il faut s'assurer de ne pas croiser d'hommes. Lorsqu'elles sont dehors, les femmes doivent établir des itinéraires spécifiques afin d'éviter d'en rencontrer (chapitres 33 et 57). Aborder l'extérieur, pour les personnages féminins de *The Hour Past Midnight*, c'est pénétrer le territoire des hommes. Cette préoccupation pèse sur tout déplacement féminin à l'intérieur de la maison comme à l'extérieur. De ce fait, l'espace de la rue est abordé de manière paradoxale : la rue est nécessaire pour accomplir certaines activités domestiques mais elle est aussi synonyme de liberté pour les unes (Madhulika, Sunaina) mais surtout de danger pour les autres. À ce titre, la rue est une source d'angoisse, au moins d'inconfort.

Une peur entretenue par les superstitions

Lieno et Bano (*ATM*) sont chargées d'aller chercher de l'eau au puits, très tôt, de préférence avant les autres femmes. Elles évitent ainsi les voisines bavardes et indiscrètes : « il était difficile de cacher des choses aux adultes, surtout aux femmes. Certaines d'entre elles s'asseyaient au bord du puits toute l'après-midi et échangeaient des potins sur les autres » (98)³³⁴. Mais Lieno est constamment habitée par la peur de rencontrer un « esprit » en chemin.

Le puits (ou tout autre point d'eau) constitue souvent un lieu extérieur auquel se rendent les femmes, pour y puiser de l'eau ou se baigner. Firdaus le mentionne brièvement (chapitre 3, *HPM*). Le point d'eau est un élément fréquent dans les contes folkloriques et les mythes³³⁵. Les humains y rencontrent traditionnellement des esprits et des fantômes, comme l'évoque Lieno : « Je me rappelais que les esprits aimaient l'eau, c'était des esprits de l'eau qui se montraient aux jeunes hommes et effrayaient les petites filles » (72)³³⁶. Dans ce roman (*ATM*), ces esprits sont dangereux car ils cherchent à écarter les jeunes filles de leur chemin pour les entraîner vers leur perte.

³³⁴ « It was hard to hide things from grown-ups, especially women. Some of them sat by the pond all afternoon and exchanged gossip about other people ».

³³⁵ L'eau est très présente dans les contes et mythes à travers le monde. Dans la nouvelle « Dhauli » de Mahasweta Devi (*Indiennes. Rudali et autres nouvelles*, Babel, Paris, 2012 ; ce recueil de nouvelles ne fait pas partie de mon corpus principal), le personnage de Dhauli, jeune *dusadh* (autre mot pour intouchable), veuve adolescente, tombe sous le charme du fils de son employeur brahman. Le jeune homme la surprend et la séduit alors qu'elle prend son bain dans une cascade. La nouvelle n'est pas sans rappeler l'histoire de Krishna, volant les vêtements des vachères, tandis qu'elles se baignent. On retrouve pareillement des naïades et des nymphes dans la mythologie grecque qui fait des points d'eau des lieux propices à la séduction et aux tentations. Ce sont ici les lieux privilégiés de ces apparitions et le lecteur découvre qu'esprit et homme peuvent parfois n'être qu'une seule et même personne.

³³⁶ « I would remember that the spirits liked water, that there were spirit of the water that showed themselves to young men and to frightened little girls ».

Ces esprits apparaissent à des moments particuliers de la journée, principalement à la tombée de la nuit ou au lever du jour. Sans doute pour cette raison, Lieno déteste l'hiver, saison où les journées sont plus courtes (72). Or, les femmes sont dehors à ce moment pour les premières ou dernières corvées de la journée, alors que la faible lumière peut être l'alliée de certains prédateurs. Ainsi, Lieno rapporte l'histoire d'une jeune femme tombée sous le charme d'un homme « blanc », apparemment issu du village puisqu'il parle avec le même accent, mais qui disparaît alors que se forme un épais brouillard (chapitre 4). Un soir, la jeune femme est prise d'une très forte fièvre et, dans une crise d'hallucination, voit son bien-aimé avant de tomber, morte, dans son lit. Depuis ce drame, les vieilles femmes déconseillent d'aller trop tôt chercher de l'eau au puits car l'esprit de cet homme apparaît souvent à ceux qui se lèvent tôt. Et dans les années qui ont suivi son apparition, de nombreuses jeunes femmes célibataires ont trouvé la mort. L'effet produit par cette histoire sur Lieno est notable. Persuadée de sentir une présence lorsqu'elle va au puits, elle n'ose en parler à personne :

« Je me souvenais de tous les détails de cette histoire chaque fois que j'allais chercher de l'eau tôt le matin. Parfois, j'entendais une respiration difficile derrière moi alors que mon pichet d'eau était plein et lourd et que je ne pouvais pas me retourner. A d'autres moments, j'étais sûre que quelqu'un avait tiré sur mon panier. Mais je n'en ai jamais parlé à personne » (33)³³⁷.

En se transmettant de génération en génération ces histoires de fantômes, les femmes assurent leur sécurité, qu'elles en aient conscience ou non. Personne ne questionne la véracité de ces histoires, elles font partie des croyances locales et cela évite aux femmes de prendre des risques en sortant seules lorsque la lumière naturelle est moindre.

Certains comportements de personnages masculins décrits dans le roman laissent à penser que c'est aussi pour se protéger des hommes la nuit, très souvent ivres, que ces histoires d'esprits sont répandues parmi les femmes. Les descriptions de ces « esprits » par la narratrice renvoient plausiblement à une réalité sociale de ces régions du Nord-Est. En effet, le fort taux de chômage, plus élevé encore que dans le reste de l'Inde, conduit beaucoup d'hommes à l'alcoolisme : le manque de travail et l'alcool frelaté rendent les hommes violents³³⁸. Ces hommes se retrouvent alors dans des gargotes à toute heure du jour et de la nuit (116-117), s'y trouvant encore très tôt le matin, lorsque les femmes vont au puits. C'est justement à ce

³³⁷ « I remembered every detail of this story whenever I went to fetch water early. Sometimes I heard hard breathing behind me when my water pitcher was full and heavy, and I could not turn round to look. Another time, I was sure someone had tugged at my basket. But I never told anyone about it ».

³³⁸ Vini, le plus grand des frères de Lieno, se lie d'amitié avec des voyous au sortir de l'adolescence (p. 147). À 17 ans, ces jeunes hommes n'ont aucun espoir en l'avenir. Ensemble, ils boivent et commettent de petits délits, salissant alors la réputation de la famille respectable de Lieno.

moment-là que les esprits sont réputés sortir. L'attitude de Lieno ne semble pas faire le lien entre ces deux dangers, les hommes et les esprits, ce qui témoigne de l'impact de la superstition sur la communauté villageoise :

« Certains matins, des ivrognes titubaient jusque chez eux. J'accueillais la vue de ces hommes et les remerciais de rentrer si tard à la maison. Un homme réel, même ivre mort, était chaque jour préférable à un esprit » (33)³³⁹.

Elle en vient à penser que la présence de ces hommes, même ivres morts, est susceptible de la protéger de ces esprits malveillants ! Cette peur a été entretenue par sa grand-mère, en suscitant chez elle, la crainte du comportement de certains hommes, afin qu'elle ne s'attarde pas dehors. La peur de l'extérieur est liée aux superstitions ; pour Lieno, cette approche des dangers est singulière, par les références aux croyances partagées par l'ensemble des villageois.

Les autres romans du corpus ne font pas état de croyances et de folklores locaux, il est donc difficile de généraliser ce rapport de tous les personnages féminins aux esprits. Le plus souvent, la peur de l'extérieur est clairement identifiée comme une peur des autres et surtout des hommes. Comment expliquer cette crainte du masculin ? Comme le montre le récit de Lieno, les abus et la violence sont associés aux personnages masculins. Dès leur plus jeune âge, les filles apprennent à se méfier, voire à avoir peur des hommes étrangers à la famille. Arrivées à la puberté, certaines n'ont plus de contact avec les garçons de leur âge jusqu'à leur mariage, comme dans le cas de Wahida (*HPM*). La crainte inspirée par les hommes entraîne une peur de l'extérieur. Inspirer cette peur, c'est aussi et surtout prévenir tout comportement déplacé des femmes, c'est ce qui est enseigné à Rabia (*HPM*). Elle a été mise en garde très jeune contre les dangers de la rue et de l'extérieur en général, mais il s'agit aussi d'une peur suscitée par la honte de mal se conduire ou d'exposer son corps. Même s'amuser peut-être perçu comme amoral ; dans *A Terrible Matriarchy*, le rire des femmes est associé aux prostituées (chapitre 13).

Dans le système sociétal indien, qu'elle soit de confession chrétienne, musulmane ou hindoue, issue d'une région ou d'une autre, une femme doit restreindre ses mouvements, c'est le message des romancières du corpus. En effet, l'idée est que les mouvements des femmes pourraient laisser libre cours à leur personnalité, à leurs désirs, à leurs envies mais que cette liberté de mouvement pourrait aussi révéler leur force. Pour que la société fonctionne, l'une

³³⁹ « Some mornings, drunks would be staggering home. I welcomed the sight of these men and blessed them for going home so late. A real man, even if he were dead drunk, was preferable any day to a spirit ».

des méthodes est d'instiller la peur. Celle-ci est largement associée au fait d'être une femme ; les femmes, ensuite, enseignent la peur à leurs filles, contribuant ainsi au comportement genré qui s'acquiert dès l'enfance. L'identité des femmes se trouve ainsi modelée en partie par la peur. La peur étouffe toute possibilité d'exprimer son individualité ; collective, elle maintient toutes ces femmes dans le même état. En un cercle vicieux, les femmes entretiennent cette peur et se la transmettent. De ce fait, elles « acceptent » d'être assignées à « leur place », ni trop visibles, ni trop audibles, pas transparentes non plus, présentes dans l'espace public mais de manière limitée, laissant le contrôle aux hommes qui ne semblent ne jamais avoir peur. Cette peur ne constitue-t-elle pas une garantie, pour les hommes, de garder le pouvoir ? C'est ce que suggèrent les romancières.

II – S'ouvrir au monde

À dessein, j'ai intitulé le chapitre 7 d'après le titre de l'œuvre si célèbre de R. Tagore, *La maison et le monde*³⁴⁰ : Nikhil, homme progressiste, souhaite que son épouse Bimala sorte de son *pardah* et dans cette perspective, lui donne accès à l'éducation et l'ouvre au monde.

Le personnage de Bimala est instructif : ce n'est pas son propre désir qui la pousse à aller dans le monde mais celui de son mari, puis l'image d'elle-même que lui renvoie Sandip, l'ami très engagé de Nikhil. Mais la jeune femme, au fur et à mesure de sa sortie dans le monde, gagne en indépendance, s'affranchit de l'avis et de la permission de son mari. L'émancipation de la jeune femme commence par l'éducation, la lecture, activités totalement étrangères aux pratiques domestiques traditionnelles. Cela ne se fait pas sans difficulté car Bimala doit trouver un équilibre entre son rôle d'épouse auquel elle a été préparée depuis l'enfance et les passions qui émergent, suite à son exposition au monde. Elle rappelle des personnages féminins du corpus, notamment les jeunes filles qui vont à l'école et y développent une identité individuelle alors que leur environnement est profondément marqué par le collectif et ses lois.

Ainsi, parmi les lieux extérieurs à la maison évoqués dans les romans et les nouvelles, l'école mais aussi la bibliothèque et le cinéma revêtent une importance singulière. Tous les personnages féminins fréquentent, à un moment donné, l'un et/ou l'autre de ces lieux. Ceux-ci proposent ce que ne semble pas pouvoir offrir le cercle familial : une ouverture au monde et la conscience de son existence.

³⁴⁰ Petite bibliothèque Payot, Paris, 2002.

A/ L'école, lieu d'émancipation

L'école est le premier lieu important évoqué en dehors de la maison dans les fictions. Les jeunes héroïnes scolarisées : Lieno, *A Terrible Matriarchy* ; Amrita, *Echoes in the Well* ; Rabia, *The Hour Past Midnight* ; Ayman, *The Hussaini Alam House* perçoivent l'école comme un lieu déconnecté de la maison et du système familial. Mais elle est aussi le lieu de leur individuation, voire de leur émancipation personnelle.

Être dans le monde

L'école est un lieu mis en scène par plusieurs romancières et qui revêt beaucoup d'importance : Rabia (*HPM*) et Ayman (*HAH*) fréquentent des écoles publiques, Amrita (*EIW*) et Sunaina (*MAN*) des écoles privées. Elles sont plutôt de bonnes élèves ou bien se situent dans la moyenne comme Rabia. L'école fait partie de la vie quotidienne de ces jeunes personnages féminins³⁴¹, elle constitue l'occasion principale de sortir de la maison si l'on exclut les tâches domestiques effectuées à l'extérieur. L'école permet de se soustraire à la maison, à la famille, comme l'explique Madhulika (*EIW*) :

« À cette époque, il n'était pas si courant que les filles étudient pour trouver un emploi. Je n'avais jamais pensé que je pourrais être capable de faire ça, même si je rêvais de faire quelque chose d'important avec ma vie. L'école, pour moi, était le lieu où je pouvais échapper aux pressions de la vie quotidienne » (83)³⁴².

Cette prise de distance permet de prendre conscience du monde. Comparée à l'autre lieu d'apprentissage qu'est la maison, l'école ouvre l'horizon sur un aspect du monde plus théorique et plus abstrait que la sphère domestique. La distance que l'école impose avec la maison tient d'abord de l'inconnu ; les jeunes filles sont confrontées à un monde qu'elles ne connaissent pas et dont elles n'avaient pas même conscience. Cet inconnu consiste dans l'école elle-même, ses codes et les autres élèves qui la fréquentent, il peut effrayer : Lieno (*ATM*) rapporte que lors de son premier jour de classe, de nombreux camarades de son âge ont pleuré en quittant leur mère. Elle insiste particulièrement sur le fait qu'elle a, comme Vimenuo, sa meilleure amie, retenu ses larmes : « nous ne voulions pas pleurer. Nous

³⁴¹ Le taux d'alphabétisation des jeunes filles indiennes est en constante augmentation depuis la seconde partie du 20^e siècle. Selon une enquête menée en 2008 et 2012 auprès de jeunes femmes indiennes âgées de 15 à 24 ans, ce taux était de 74.4%.

Voir le rapport de l'Unicef publié en 2015 : https://www.unicef.org/french/infobycountry/india_statistics.html#0

³⁴² « At that time it was not so common for girls to study so that they could get jobs. I never thought that I might be able to do that, although I did dream that I would do something important with my life. School, for me, was a place where I could get away from life's daily pressures ».

pensions que l'école était merveilleuse et ne voulions pas être renvoyées à la maison » (29)³⁴³. Il y a une volonté, chez Lieno, de montrer qu'elle n'est pas comme les autres et que, dès son plus jeune âge (elle a 6 ans quand elle entre à l'école), elle avait conscience de l'importance que l'école pourrait avoir dans sa vie. On retrouve cette même détermination à ne pas pleurer chez Amrita (*EIW*) :

« Les vibrations dans ma voix témoignaient de la peur qui s'exprimait avec plus de force dans la petite fille gémissante accrochée à la main de sa mère, et dans l'autre qui trouvait refuge dans les plis du sari de sa mère.

'Je vais bien, dis-je. Je hochais la tête alors même que des bulles d'anxiété éclataient dans mon estomac. 'Tu peux y aller maintenant, je vais bien'. Mes pensées étaient figées et je bougeais mécaniquement.

'D'accord', dit maman. 'Je m'en vais à présent. Si tu as besoin de quoi que ce soit, demande à ton institutrice. Ou demande à Ambika. Elle sera dans la classe à côté. Elle te rejoindra à la pause déjeuner, vous pourrez aller ensemble au réfectoire. Sois gentille, et écoute tes professeurs. Tu comprends ? Sois gentille.'

Je hochais la tête encore une fois et me dirigeais d'un air confiant vers le couloir, à l'extérieur de ma salle de classe » (46)³⁴⁴.

Il faut beaucoup d'efforts à Lieno et Amrita pour ne pas pleurer. Cette absence de larmes témoigne de la volonté de ces deux jeunes filles d'aller à l'école. Cela exprime aussi le désir d'être loin de la maison, de s'en détacher émotionnellement. Bien qu'elle n'ait pas de bons rapports avec sa grand-mère, le jeune âge de Lieno aurait pu lui faire verser quelques larmes, en particulier parce que l'école représente un lieu étranger. De plus, elle s'y confronte seule car, même si Vimenuo est auprès d'elle, il s'agit d'une expérience individuelle et propre à chacune. Pleurer donnerait un prétexte à la grand-mère pour retenir Lieno à la maison.

Les premiers mois d'école de Lieno consistent principalement à dessiner et à colorier, sans devoir à faire à la maison (89). Il s'agit donc d'activités récréatives qui sont tout l'inverse des tâches domestiques et que Lieno n'a jamais eu l'occasion de pratiquer auparavant dans le cadre familial. Lieno nous apprend que son institutrice est très douce et gentille, ce qui contraste avec l'attitude sévère de sa grand-mère dont elle subit les reproches et à qui elle doit obéissance. L'école n'est donc pas seulement un lieu d'apprentissage, elle y trouve une forme de douceur auprès de son institutrice, celle qu'elle n'a pas connue auprès de ses parents puisqu'elle a été envoyée chez sa grand-mère qui ne lui a jamais accordé un mot ou un geste

³⁴³ « We didn't want to cry. We thought school was wonderful and we didn't want to be sent home at all ».

³⁴⁴ « The fluttering in my throat manifested the fear which was expressed more forcefully by the wailing girl who clutched her mother's hand, and the other who found refuge in the folds of her mother's sari. 'I'm fine', I said. I nodded hard even as bubbles of anxiety burst cold in my stomach. 'You can go now. I'm fine'. My thoughts were frozen solid, and I moved mechanically. 'Alright', said ma. 'I'm going now. If you need anything, ask your teacher. Or ask Ambika. She'll be in the class next door. She'll get you at lunch time so that you can go to the lunch room together. You be good, and listen to your teachers. You understand? Be good.' I nodded again, and I walked with an air of confidence to the corridor outside the classroom ».

d'affection : « Je voulais surtout que la jolie institutrice me caresse la tête comme elle le faisait à tout le monde » (29)³⁴⁵. Le geste d'affection qu'elle attend de son enseignante l'incite sans doute à travailler dur.

À la maison, les jeunes filles font partie d'un tout, le système domestique dont elles représentent un élément. Elles doivent obéir et faire ce qu'on leur demande. Or, l'école en appelle à des compétences très différentes, qui sont liées à leur personne ; elle les individualise en quelque sorte : sociabilité, concentration, réflexion. En retour, elles sont reconnues pour ce qu'elles sont, ce qui les valorise et développe une estime de soi. Les romancières nous montrent des personnages féminins qui travaillent davantage à l'école que leurs camarades masculins. Sans doute sentent-elles que leur place y est moins assurée. Les efforts de Liena sont récompensés quand il est décidé de lui faire sauter une classe, elle se retrouve « en avance » par rapport aux autres. Cela lui demande du travail supplémentaire, ce qui génère chez elle des inquiétudes :

« 'Tu devras rester après l'école'. Oh, les choses pouvaient-elles empirer ? Si j'étais en retard, Grand-mère serait tellement en colère. Si elle découvrait la raison de mon retard, elle essaierait de m'empêcher d'aller à l'école. Mais je ne pouvais rien faire pour l'éviter. Je croyais que l'institutrice ne voudrait plus que j'aille à l'école si je lui expliquais pourquoi je ne pouvais pas rester après la classe. Alors je suis restée (...) » (36-37)³⁴⁶.

Malgré la peur qu'elle ressent à l'égard de sa grand-mère, elle est prête à rester pour prendre des leçons particulières avec son institutrice, affirmant ainsi qu'elle place l'éducation au même niveau que ses devoirs filiaux et domestiques.

Rabia (*HPM*), quant à elle, n'est pas encouragée à se surpasser à l'école, sa mère et sa tante attendant d'elle qu'elle ait de bons résultats uniquement pour ne pas avoir à rougir devant leurs voisines. En réalité, et le personnage de Wahida le montre, il est surtout demandé à Rabia d'être une jeune fille posée, connaissant et respectant le Coran. Wahida a passé ses dernières années scolaires dans une *madrassa* (école coranique) réservée aux filles où lui ont été enseignés les préceptes du Coran (chapitre 8). La lecture de ce texte saint lui enseignera comment se comporter et devenir une bonne épouse et femme au foyer. L'éducation scolaire de Wahida n'est pas destinée, in fine, à mobiliser ses capacités dans un emploi mais à se préparer à tenir son foyer. En ce qui concerne Rabia, les projets de ses parents semblent être

³⁴⁵ « I especially wanted the pretty teacher to pat me on the head as she was doing to everyone around (...) ».

³⁴⁶ « 'You will have to stay back after school'. Oh, could matters get any worse? If I were late Grandmother would be so angry. If she found out the reason behind my coming late, she would try all she could to make me stop going to school. But there was nothing I could do to avoid it. I thought the teacher would stop me from coming to school if I explained why I could not stay back after school. So I stayed back (...) ».

similaires. Les pensées de la petite fille, auxquelles nous avons accès par la narration, ne disent rien sur un quelconque désir de poursuivre des études et occuper un emploi. Du reste, aucun membre de sa famille ou de son entourage ne l'encourage dans cette voie. Car la famille joue un rôle non négligeable dans l'éducation, en encourageant ou pas la poursuite d'études.

Face à l'altérité

L'histoire de Amrita (*EIW*) nous donne accès à davantage de détails sur la vie à l'école³⁴⁷. Elle devient rapidement la risée de ses camarades car elle est solitaire et souffre d'un handicap (une malformation au pied) qui accentue son isolement. Tout comme Lieno, elle est une bonne élève, ce qui suscite des jalousies. Amrita exprime son excitation à la veille de la rentrée à l'école primaire, elle devient, pour l'occasion, la narratrice dans le roman (chapitre 10 : 43-45). Cela commence avec la préparation de la tenue et du matériel : uniforme, cartable, crayons, « pas même maman, tirant et tirant encore sur mes vêtements pour en vérifier l'ajustement, ne pouvait me faire me sentir toute petite » (43). La nuit avant la rentrée, Amrita trouve difficilement le sommeil : « Pour chaque pas que je prenais vers le sommeil, je reculais de deux » (45)³⁴⁸. Cependant, cet enthousiasme est tempéré dès la première journée de classe. N'ayant pas l'habitude des autres enfants car elle vit avec sa mère et sa sœur, et étant en avance sur ses camarades, elle commet des impairs et refuse de retourner à l'école :

« 'Ecoute maman', répétais-je. J'étais vraiment très patiente. Il était important que je me fasse entendre. 'Je n'aime même pas l'école. Comment pourrais-je apprendre quelque chose dans un endroit que je n'aime pas ?'

Je pouvais voir à l'expression de son visage qu'elle savait ce qui allait suivre.

J'ai réfléchi et réfléchi toute la semaine, et la meilleure à faire est que j'attende jusqu'à l'année prochaine pour aller à l'école. Je peux passer directement en classe 1. Cela me sera beaucoup plus utile » (55)³⁴⁹.

L'école est présentée sous le jour de la socialisation, mettant les enfants en contact avec des inconnus alors que la maison est associée à des visages familiers. Cela ne se passe pas sans douleur, comme le montre le cas d'Amrita. L'institution scolaire familiarise les jeunes personnages féminins à l'altérité, les mettant en contact avec d'autres enfants de leur âge.

³⁴⁷ Amrita est inscrite dans une école catholique privée, fait courant en Inde. Ce type d'écoles est très réputé dans le pays et accueille les élèves quelle que soit leur confession.

³⁴⁸ « Not even ma with her pulling and tugging at my clothes to see if they were the right fit could make me feel small » (43). « For every step I took toward sleep, it moved two away from me » (45).

³⁴⁹ « 'Listen ma', I said again. I was being very patient. It meant a lot to me to be heard. 'I don't even like school. How can I learn anything in a place I don't like?' I could see from the expression on her face that she knew what was coming. 'I've been thinking and thinking all week, and the best thing to do is for me to wait until next year to go to school. I can go straight to Class 1. That will be much more useful for me ».

Pour Rabia (*HPM*), l'école est surtout synonyme de jeux avec ses amis, musulmans et hindous (chapitres 1 et 54). Les différences de religion, marquées dans sa ville par l'existence de quartiers séparés, se trouvent atténuées à l'école. La particularité de l'école de Rabia est qu'elle rassemble une diversité de classes sociales, de castes et de confessions. Les clivages sociaux et religieux qui règlent la vie de la famille et de la communauté sont moins marqués, sans toutefois être effacés. L'école recrute dans la proximité et les principaux amis de Rabia à l'école vivent dans son quartier ; certains clivages subsistent. Son amitié avec Uma, sa seule camarade hindoue, tient principalement au fait qu'elle vit non loin de chez Rabia et sur le chemin de l'école.

Dans les romans, les castes, classes et religions se retrouvent mêlées à l'école mais cela n'empêche pas les groupes de se former. Amrita (*EIW*) fréquente une école privée, soigneusement sélectionnée par sa mère. Celle-ci a fait le choix de la meilleure école aux alentours, correspondant à leur niveau de vie, ce qui suppose le paiement de frais de scolarité élevés donc une fréquentation par des élèves issus de classes sociales aisées. Amrita regrette qu'il n'y ait pas de volonté de mixité sociale dans son école, ce qui n'engage pas les enfants à se mélanger ; cette situation l'affecte :

« Mes problèmes commencèrent en dehors de la salle de classe. Peut-être parce que je ne jouais pas beaucoup avec les autres enfants, que j'étais trop maladroit dans mes échanges avec eux. Ou peut-être que j'avais des attentes irréalistes. J'avais fantasmé sur l'école une année entière et anticipé une classe remplie d'enfants magiques qui voudraient tous être mes amis. Au lieu de cela, j'ai été confrontée à vingt filles qui n'étaient pas différentes de toutes celles que j'avais connues durant mes quatre premières années et qui me posaient des questions que j'avais peine à comprendre » (35)³⁵⁰.

« J'ai toujours su qu'il y avait une différence entre les enfants qui jouaient devant les portes de notre maison, et ceux que je rencontrais à l'école. Les différences étaient subtiles. Quel âge doit-on avoir pour remarquer des vêtements déchirés ou des pieds nus ? Je remarquais leur peau sèche et gercée, leurs joues rougies par le froid de l'air » (37)³⁵¹.

La meilleure amie devient un personnage essentiel pouvant aider Amrita à surmonter sa peur de l'inconnu. Cependant, la socialisation peut mener à des échecs : Amrita n'a pas d'amis

³⁵⁰ « My problems began outside the classroom. Perhaps it was because I hadn't played much with other children, that I was so awkward in my exchanges with them. Or perhaps I had unrealistic expectations. I'd fantasized about school for a whole year, and anticipated a classroom full of magical children who would all want to be my friends. Instead I was faced with twenty girls who were no different from any I had seen in all of my four years, and who asked me questions that I couldn't quite comprehend ».

³⁵¹ « I always knew there was a difference between the children who played outside the gates of our house, and the ones we met at school. The differences weren't subtle. What age do you have to be to notice ragged clothes or bare feet? I noticed their dry, chapped skin and cheeks made red by the chill in the air ».

jusqu'à la fin de ses années de lycée ; Lieno finit ses études secondaires sans s'être liée à ses camarades de classe. Sa meilleure amie, Vimenuo, est dans une autre classe et éprouve peu d'intérêt pour les études.

Ces situations rencontrées par les différents personnages des romans tendent à souligner les difficultés rencontrées par une petite fille pour nouer des liens affectifs avec des personnes d'autres communautés ou d'autres régions. La mission de l'institution scolaire qui devrait être de développer des outils de sociabilité semble parfois échouer. Dans certains cas même, l'école contribue à renforcer les identités de groupes et leur fermeture, en s'adressant à un public socialement et culturellement homogène.

La socialisation par l'école ne touche pas seulement les enfants car les relations amicales développées par les élèves engagent fréquemment leurs mères. Ainsi, les mères des camarades de classe de Amrita et Ambika se retrouvent régulièrement entre elles, ne fréquentant pas ou très peu d'autres personnes. La sociabilité des femmes en dehors du cercle familial ou des voisines dépend finalement des enfants et des maris. L'école devient ainsi un espace de sociabilité pour les mères, plus présentes et actives dans l'éducation de leur progéniture, comme elles sont supposées le faire. C'est ce que souligne Madhulika : « Govind disait qu'il était de mon devoir de veiller à votre éducation, et je pris ses mots à cœur » (202)³⁵².

L'école : les perspectives d'un avenir « autre »

L'école n'est seulement un lieu d'instruction, elle ouvre des perspectives, elle ouvre un espace où l'imaginaire a sa place, ce qui autorise les jeunes protagonistes à se projeter dans l'avenir. L'univers scolaire apparaît comme un « autre monde » pour ces jeunes indiennes, comme le dit Lieno (*ATM*) : « At school, I always felt like I was in another world » (89). Les petites filles y prennent conscience de l'existence d'un environnement plus vaste que celui du quotidien et du familial, mais aussi de ce qu'elles peuvent y accomplir. Madhulika (*EIW*) en avait bien conscience quand elle était jeune :

« Je n'aurais pas su autant de ce qui se passait dans le monde sans Mian Younus Ali [son professeur d'histoire]. En ce temps-là, il n'était pas courant pour les filles

³⁵² « Govind said it was my duty to see to your education, and I took his words to heart ».

d'étudier pour ensuite avoir un emploi. Je n'ai jamais cru que je pourrais le faire, bien que je rêvais de faire quelque chose d'important dans ma vie » (83)³⁵³.

Cette conscience du monde extérieur qui survient est pour beaucoup fondée sur l'imaginaire car l'école donne à voir ce monde à travers les livres et la parole de l'instituteur. C'est un monde conceptuel, abstrait ; la fiction est permise, sans limite. C'est ainsi que Lieno (*ATM*) s' imagine devenir plus tard quelqu'un d'important auprès de sa communauté, venant en aide aux autres :

« Je voyais tout ce que je pouvais faire avec mon éducation si un jour je pouvais apprendre à passer des examens officiels. Peut-être que je pourrais sauver des villages entiers si je savais passer des examens » (44-45)³⁵⁴.

Le monde de Lieno, c'est d'abord son village et les autres villages alentours mais ce que l'école apporte de nouveau à la jeune fille, c'est qu'elle peut concevoir son avenir comme actif, au service de la population, une population qu'elle pourra aider.

Si l'imaginaire qui s'ouvre à l'école permet de se projeter dans l'avenir, il offre aussi des perspectives d'exploration de l'extérieur. Sunaina se promène en ville avec ses amies, visite l'Angleterre, Lieno part faire ses études en ville. Les jeunes personnages sont capables de faire leurs propres choix, en dehors des discours de la famille, et aspirent à accéder à un emploi qui les rendrait dignes de respect de la part des autres. Elles veulent un avenir qu'elles maîtrisent. Et c'est l'accès à l'éducation, le passage par ce lieu, l'école, qui autorisent de telles espérances.

Un fossé sépare pourtant cet univers scolaire du quotidien. Ainsi, dans sa vie quotidienne, Lieno ne revendique pas les savoirs acquis sur son banc d'écolière. Une fois sortie de l'école, elle ne mentionne pas ce qu'elle a appris ; c'est tout juste si le lecteur apprend que Lieno montre ses cahiers à Bano et elle cesse d'ailleurs de le faire quand elle s'aperçoit que cela met sa cousine mal à l'aise. Cela peut s'expliquer en partie par le fait que Lieno vit dans un environnement, celui de sa grand-mère, où l'éducation des filles n'est pas bien considérée : l'éducation est, selon la vieille dame, une perte de temps et un danger, puisqu'elle donne de mauvaise idée aux jeunes filles. On en perçoit d'ailleurs les effets sur le personnage de Lieno. Tout d'abord, au niveau de la maison, la romancière présente l'école comme ce qui fait

³⁵³ « I would not have known so much of what was happening if it hadn't been for Mian Younus Ali. At that time it was not so common for girls to study so that they could get jobs. I never thought that I might be able to do that, although I did dream that I would do something important with my life ».

³⁵⁴ « I saw how much I could do with my education if someday I could learn to write applications. Maybe I could save whole villages if I could write applications ». Le mot « applications » fait référence aux examens officiels du gouvernement à passer pour telle ou telle profession.

s'affronter deux générations : la grand-mère, aux idées et aux pratiques traditionnelles ; Lieno, jeune élève brillante, rêvant à demi-mot d'une grande carrière. L'école rend leurs relations chaotiques car Lieno doit s'arranger pour organiser ses journées autour de ses corvées et de ses devoirs en un programme très serré. Or, sa grand-mère tente de la décourager en lui donnant davantage de corvées à effectuer (31). Un autre effet de l'éducation scolaire se perçoit dans le tempérament de Lieno : elle ne se laisse pas faire, acquiert plus d'assurance et développe un caractère indépendant qui lui permettra de devenir, une fois adulte, un pilier de la famille. C'est elle qui s'occupe de ses parents lorsque sa mère tombe malade ; c'est également vers elle que ses frères se tournent pour chercher conseils lorsque leur frère aîné devient de plus en plus violent sous les effets de l'alcool³⁵⁵.

Lieno réussit à concilier le monde traditionnel de sa grand-mère, auquel elle ne peut renoncer au nom de ses racines et de son attachement filial, et un monde en mouvement dont les idées et les gens aspirent à une certaine modernité. Elle s'est toujours occupée de ses parents, a fait un mariage arrangé et reste vivre dans sa ville natale. Cependant, son caractère affirmé et indépendant lui permet de peser dans les décisions familiales tout en lui laissant une liberté de mouvements que d'autres ne se seraient peut-être pas permis. Elle rejoint ainsi la personnalité de sa Grand-mère dont la « terrible autorité matriarcale » donne son titre au roman.

La force de Lieno s'est affirmée grâce à son éducation tandis que celle de la Grand-mère s'inscrivait dans la tradition matriarcale de la communauté, soulignant ainsi l'évolution de la position féminine. La fin du roman ne donne néanmoins pas au lecteur le loisir de savoir ce qu'il advient de Lieno. Son éducation autant que sa ténacité montrent l'importance de l'accès à l'école pour une jeune indienne et surtout, l'espace de liberté qui y est proposé. Le frottement entre l'horizon ainsi ouvert aux jeunes filles et la conception « traditionnelle » est illustré par les nombreuses disputes opposant Lieno à sa grand-mère, celle-ci contestant sans cesse l'utilité de l'école pour une fille. L'impact de l'éducation est également perceptible chez les personnages d'autres romans : chez Amrita (*EIW*), devenue professeure de sciences et chez Sunaina (*MAN*) qui, après quelques années à se chercher et des séjours en Angleterre, devient artiste.

³⁵⁵ En comparaison, Bano, la cousine de Lieno, qui n'a fait qu'un rapide passage à l'école, apparaît comme une personnalité soumise à la Grand-mère.

Échapper à la maison

Ce qui transparait réellement dans les fictions du corpus, c'est cette volonté d'échapper à la maison et à la famille. Le point commun des jeunes personnages est d'accorder beaucoup d'importance au fait « d'aller » à l'école. Ce qui compte, ce ne sont pas les leçons d'algèbre ou de grammaire mais l'acte même d'aller, de pouvoir aller à l'école³⁵⁶. On retrouve ici cette notion de prise de distance vis-à-vis de la maison ; cela devient une nécessité pour développer des capacités différentes de celles suggérées ou imposées par la vie dans l'espace domestique. Amrita (*EIW*) trouve à l'école un lieu apaisé alors que chez elle, elle se confronte sans cesse à sa mère qu'elle considère comme extravagante, pour ne pas dire folle. Quant à Lieno et Rabia, l'école constitue un refuge qui épargne la première des corvées et qui constitue, pour la deuxième, une échappatoire à la sévérité des adultes.

Les romancières soulignent ce qui sépare l'école de la vie quotidienne, insistant sur l'opposition entre les activités de chacun de ces lieux, insistant aussi sur le « besoin d'ailleurs ». Pour certains personnages féminins, les études (et plus tard l'emploi) témoignent d'une véritable nécessité de fuir, d'échapper à la famille et à la maison et, parfois aussi, aux pratiques traditionnelles.

Ainsi Ambika, la sœur aînée d'Amrita, part mener des études supérieures à Delhi puis à l'étranger :

« Quand je pris conscience que Ambika avait continué son chemin pour faire quelque chose de sa vie loin de la maison, et que ce que nous partagerions à l'avenir, ne serait que ce à quoi nous souhaiterions nous accrocher, j'ai aussi compris que notre relation n'avait pas grand-chose à voir avec le fait d'être en contact permanent. Je l'ai laissée partir aussi silencieusement que j'ai fait tout le reste » (269)³⁵⁷.

Quand Ambika revient dans la maison de sa mère, ses vêtements, sa coiffure ont changé. Il semble même à sa sœur que sa façon de parler et de bouger ne sont plus les mêmes. Elle affiche sur son corps sa volonté d'être moderne. Par sa posture et ses mots, Ambika impose une distance à sa mère et à sa sœur, leur signifiant qu'elles se sont contentées de stagner dans un mode de vie dépassé, pendant qu'elle a poursuivi ses études et a pu ainsi « évoluer », ce quia laissé sa mère et sa sœur à l'écart, comme si elles étaient exclues du changement.

³⁵⁶ Il faut toutefois noter que Ayman insiste bien plus sur l'instruction (littérature et musique ourdoues) qu'elle reçoit à domicile par les femmes de sa famille de l'ancienne bourgeoisie musulmane de Hyderabad.

³⁵⁷ « When I realized that Ambika had gone on to make her something of her life far from home, and that what we would share in the future would be only that which we wished to hold on to, I also understood that our relationship had little to do with being in constant contact. I let her go as quietly as I did everything else ».

La fréquentation de l'école institue une autre forme de distance : celle liée au savoir et au prestige qu'il confère. Les gens instruits sont valorisés dans la société qui leur attribue de l'importance : l'instruction leur permet d'occuper des postes à responsabilités et jouir d'une certaine aura. À leur niveau, les instituteurs et institutrices sont respectés dans leur communauté villageoise. De même, les enfants dont les parents ont les moyens de les envoyer étudier dans une grande ville ou « mieux », à l'étranger, font office de modèles. Dans la nouvelle « Photograph » (*BM*), le village entier vit à travers le fils de Chosen, parti étudier à la ville, ce qui lui a ensuite permis de travailler à l'étranger. De même, Ahmad (*HPM*), après l'école primaire, est envoyé à la grande ville pour poursuivre ses études. Sa famille en tire une grande fierté (chapitres 33 et 54)³⁵⁸.

Le statut d'élève change la place des jeunes filles. Il leur permet de disposer différemment de leur corps. Les jeunes filles se meuvent dans l'espace urbain, le pratiquent et cette action est dès lors acceptée, justifiée puisqu'elles vont à l'école, voire à l'université. Ce statut d'élève leur offre ainsi l'opportunité de se déplacer, de pratiquer les espaces urbains, de traverser des villes, des pays, voire des continents. Amrita emmène sa mère se promener, faire du lèche-vitrine, aller au cinéma (279), partageant ainsi sa nouvelle approche des espaces du « dehors » avec Madhulika. Aux côtés de Amrita, Madhulika s'aperçoit que la génération de sa fille n'a plus à se justifier pour sortir seule.

Pareillement, Sunaina, étudiante, invite sa mère à flâner dans les rues de la ville avec elle (chapitre 19), comme elle le fait avec ses amies. Maï (*MAN*) a toujours soutenu sa fille dans ses choix, académiques ou non, notamment quand celle-ci décide de s'inscrire dans un cursus scientifique par exemple, contre l'avis du reste de la famille (chapitres 5, 7, 11, 13, 18, 22) :

« Les trous, où Maman ne réussissait pas à m'empêcher de tomber, avec tous ces gens autour de moi qui ne pensaient qu'à m'y pousser, mais dont elle me tirait infatigablement, car elle arrivait toujours à temps pour me jeter l'échelle et me relever, encore trébuchante » (83).

Si la scolarisation permet de maîtriser son avenir donc sa vie, elle offre aussi la perspective d'une reconnaissance sociale. Ainsi, Lieno (*ATM*) rêvait d'une profession lui permettant de sauver son village, tout comme Sunaina (*MAN*) souhaitait occuper une profession prestigieuse. Quant à Amrita (*HAA*), douée en sciences, elle devient professeure à la fin du roman. Mais l'école induit un écart entre le mode de vie des mères et celui des filles quand les

³⁵⁸ Rabia exprime aussi son admiration et son envie vis-à-vis d'Ahmad, davantage parce qu'il a quitté la petite ville, que pour les études qu'il a pu mener dans la grande ville.

mères n'ont pas fait d'études. Alors que l'éducation domestique des filles consiste à suivre les pas de leurs mères, l'école vient perturber ce chemin pour en créer un autre.

Dans une perspective un peu différente, Uma (*TSS*), qui voyait son avenir à travers le mariage et une vie de famille, a tout de même suivi des études de littérature anglaise. Un niveau d'éducation élevé peut permettre à certaines jeunes filles de s'exprimer davantage dans le choix du futur marié. Et concernant Uma, son degré d'instruction a constitué un critère pour le futur époux, Rudrashekar. Très souvent, ce critère intervient dans le choix des époux lors des mariages arrangés, les parents garantissant les chances d'entente du couple (Sangari et Vaid, 1990).

L'école permet une individuation à travers la réussite et le succès de chaque élève, l'extrayant du destin familial, en quelque sorte. C'est ainsi que Lieno et Amrita acquièrent davantage d'indépendance et un esprit plus raisonné et pragmatique. L'une des professeurs de Uma à l'université (*TSS*) voudrait voir ses étudiantes poursuivre leurs études, occuper un emploi (chapitre 13). Symétriquement, Amrita (*EIW*) admire la directrice de son département qui a préféré une carrière dans l'enseignement supérieur au mariage (271, 273). Dans les romans, les jeunes filles qui prennent à cœur leur scolarisation sont capables de prendre de la distance avec les membres de leur famille, de se percevoir indépendamment de ce cercle familial. En comparaison, Rabia, qui accorde peu d'importance à son éducation, demeure plus enfantine dans sa façon d'être, très attachée à sa mère. Elle adopte aussi plus facilement les gestes et la façon d'être des femmes de sa communauté.

Dans l'ensemble, hormis pour Lieno qui rencontre des résistances, et pour Rabia qui doit quitter l'école alors qu'elle est sur le point de devenir pubère, les jeunes filles de ces fictions ne se heurtent pas à une opposition familiale pour leur éducation. Certaines sont même fortement encouragées. Ainsi, Ayman, dont la grand-mère et les tantes n'ont jamais pu faire d'études, bénéficie de leur participation active aux devoirs à la maison. Les romans, en décrivant des personnages de différentes générations, donnent à voir une progression de la scolarisation des filles, de l'Indépendance aux années 1980. De plus en plus, les filles expriment leur désir d'aller à l'école, qu'elles y soient encouragées ou qu'elles voient les études comme un moyen d'émancipation. Et surtout, l'école s'adresse aux personnages féminins en tant qu'individus et non en tant que membres d'un groupe. Ce que les romancières expriment, c'est cette individuation des filles, grâce à la scolarisation. Mais d'autres lieux contribuent à cette émancipation : la bibliothèque et la salle de cinéma.

B/ La bibliothèque et le cinéma : sortir pour se divertir

Contrairement au bus, la bibliothèque et le cinéma où l'attention est captée vers un monde extérieur, chacun pour soi. Malgré le silence ou le noir, la sécurité y règne en même temps que l'évasion y est permise.

Un lieu « neutre »

Il n'est pas anodin que les personnages fréquentent la bibliothèque et que ce lieu soit explicitement mentionné dans trois des fictions : *The Hour Past Midnight*, *Echoes in the Well* et *The Song Seekers*. Alors, ces lieux jouent un rôle singulier dans la vie des protagonistes. Bien sûr, l'on sait qu'en Inde, les bibliothèques publiques (hors bibliothèques privées, scolaires et universitaires) sont peu nombreuses : un peu moins d'une centaine d'après Murielle Morin³⁵⁹ dans ce pays si peuplé³⁶⁰. À ces bibliothèques publiques, il faut bien sûr ajouter quelques bibliothèques privées dans les grandes villes, dont Calcutta, institutions fondées sur les collections de particuliers. Les visiteurs peuvent y accéder sur demande mais elles restent peu connues et mal entretenues faute de moyens financiers, souvent condamnées à disparaître³⁶¹.

Rabia (*HPM*) fréquente la bibliothèque de sa petite ville. Cette bibliothèque est décrite comme petite, récente, tenue par un seul employé. Elle se compose d'une pièce unique avec quelques étagères de livres. Elle semble peu fréquentée et parmi les jeunes personnages du roman, seules Rabia, Madina et Uma s'y rendent (chapitre 9), tandis que Ahmad, leur camarade de classe, les accompagne sans entrer dans le bâtiment. Ce sont surtout les jeunes filles qui profitent des livres proposés et d'ailleurs, Wahida et Farida³⁶², adolescentes de la maison, demandent régulièrement à Rabia et Madina de leur apporter des livres.

L'employé de la bibliothèque est un monsieur d'un certain âge, toujours serviable, très accueillant, et qui connaît bien les goûts des jeunes lectrices : « Il ne se plaignait jamais des filles, peu importe combien de temps elles restaient » (59). Rabia l'apprécie beaucoup car il l'encourage, ainsi que ses amies, à lire : « Lisez, mes petites, lisez. Savez-vous à quel point

³⁵⁹ Chiffre donné lors de la conférence « Le livre au Bengale au XIXe siècle : des bibliothèques de Calcutta et de leurs fantômes », par Murielle Morin, en avril 2018, dans le cadre du projet DELI, à l'Inalco, Paris.

³⁶⁰ Malheureusement, faute de moyens suffisants, elles sont souvent vieillottes et leurs collections restent obsolètes (Joshi, 2004).

³⁶¹ La *British Library*, notamment, a mis en place un programme afin de recenser ces bibliothèques. L'objectif est de les sauver de l'oubli ou de la destruction en les rénovant.

³⁶² Wahida est la cousine de Rabia, elles vivent sous le même toit. Farida est la sœur de Madina, toutes deux sont adolescentes.

cela me fait plaisir de vous voir lire ? Vous ne me dérangez absolument pas » (ibid.)³⁶³. Ces paroles expriment l'importance que la lecture peut revêtir pour des jeunes filles, surtout dans des familles qui ne voient pas toujours d'un bon œil cette ouverture au monde. L'opinion de la mère de Madina est, de ce point de vue, très instructive :

« Pourquoi ces ânes veulent des livres de bibliothèque, crierait-elle. Cela suffit si elles chantent le Coran durant les jours de jeûne, dirait-elle » (55)³⁶⁴.

Pareillement, la grand-mère de Lieno (*ATM*), déjà réticente à l'idée que sa petite-fille soit scolarisée, voit le livre comme un objet inutile, voire incongru. La lecture et le savoir contenu dans les livres n'ont pas de sens pour elle. Elle utilise les pages des livres pour faire sécher des graines (34) !

Chez Rabia, la lecture du Coran justifie l'apprentissage de la lecture :

« Dans ma maison, mon *periattha* [oncle paternel] me dit toujours de prendre le Coran et d'en chanter des passages les jours de jeûne. J'ai terminé huit chapitres depuis le début du jeûne » (55)³⁶⁵.

Bien que les parents n'empêchent pas les jeunes filles de lire d'autres livres, lire le Coran demeure essentiel, en particulier au moment du ramadan. Farida, la sœur aînée de Madina, passe ses journées à en chanter les sourates, mais « quand cela commençait à l'ennuyer, elle prenait un roman à l'insu de sa mère. Madina aussi rapportait à la maison et lisait des bandes dessinées, des contes et des histoires pour enfants » (ibid.)³⁶⁶. Ainsi, pointe le rôle subversif de la lecture qui « détourne » les jeunes filles des règles imposées par la famille et la communauté. Les jeunes filles, lorsqu'elles sont libres de leur choix, préfèrent les romans et les bandes dessinées, comme Rabia qui apprécie tout particulièrement l'humour (58) qu'elle trouve sans doute décalé par rapport à l'école et à la famille.

Les mères laissent pourtant leurs filles scolarisées se rendre à la bibliothèque. Certes, ce lieu est extérieur à la maison mais il s'apparente à l'école et semble « protégé » en raison de sa faible fréquentation, à la différence des marchés, de la rue ou du bus, propices aux rencontres inopportunes. Elles sont perçues par les mères, et les enfants eux-mêmes, comme des lieux

³⁶³ « He never complained about the girls, however long they stayed » ; « You read, my dears, you read. Do you know how happy it makes me to see you coming to read? You are no trouble to me at all ».

³⁶⁴ « Why do these donkeys want library books, she'll shout. It's enough if they chant from the Koran during the fast days, she'll say ».

³⁶⁵ « In my house, my Periattha is always telling me to take the Koran and chant from it during the fast days. I've finished eight chapters since the fast began ».

³⁶⁶ « When she was bored with it, Farida would pick up a novel, without the knowledge of her mother. Madina too would bring home comics, magic tales and children's stories from the library, and read them ».

sûrs. Les petites filles s’y sentent en sécurité et s’y rendent sans éprouver la moindre culpabilité.

Dans le grouillement des rues de la ville mais aussi dans une vie quotidienne réglée et très surveillée par les adultes, la bibliothèque municipale prend l’allure d’un îlot de tranquillité, une bulle qui permet, tout comme l’école, de se mettre à distance de la maison. La bibliothèque offre une alternative à ces jeunes filles : celle d’un espace protégé et légitime qui offre pourtant des espaces de liberté. Les romans et autres ouvrages de fiction constituent un moyen d’évasion, d’entrée dans d’autres univers. Rabia (*HPM*) et ses camarades peuvent y séjourner longtemps... Cette opportunité de voyage à travers des personnages, d’exploration des « ailleurs », plaît à Rabia (chapitre 8) et à Sunaina (*MAN*, chapitre 10). Cette culture de l’imaginaire orientera l’enfance et l’adolescence de Sunaina. C’est ce monde qui l’attire hors de la maison et qu’elle finit par rencontrer concrètement :

« Mais à la bibliothèque de Soubodh, il y avait les classiques anglais -Dickens, les sœurs Brontë, Thomas Hardy, George Eliott. C’est lui Soubodh qui avait pris l’habitude de m’apporter ces livres. Je les lisais et les décors que j’avais imaginés à partir de mes lectures d’enfance, derrière les mots de village, montagne, plaine, devinrent réalité, bien des années plus tard, quand je pus aller en Angleterre. J’étais ivre d’excitation, le souffle coupé, le cœur battant la chamade -c’était cela la lande, la prairie, les bruyères, le lierre et les jonquilles, que je connaissais depuis l’enfance. C’était comme si mes souvenirs prenaient forme » (88).

Un rapport analogue aux livres est dépeint par Anjana Appachana (*L’année des secrets*) : son héroïne, Mallika, anime son quotidien sans saveur en lisant de nombreuses œuvres, grands classiques de la littérature indienne et anglophone. Elle s’échappe ainsi d’une vie monotone et est déçue par la banalité des querelles de son voisinage au regard des passions qui peuplent les romans :

« Familiers, ces échanges, et familière leur mélodie. Pas vraiment des histoires, pas de sombres et suaves récits de malheurs. Pas d’extase frémissante ni de douleur convulsive, de nostalgie profonde ou de désir désespéré, de colère terrible ou de chagrin insoutenable, pas d’amour dévastateur ni de haine brûlante » (26)³⁶⁷.

La lecture permet aux jeunes héroïnes de s’évader, de créer d’autres mondes loin des réalités de leur vie quotidienne. Si la lecture à la maison est possible, quoiqu’elle soit soumise aux aléas des tâches domestiques, les bibliothèques restent des lieux privilégiés par les

³⁶⁷ Appachana Anjana, *L’année des secrets*, Zulma, Paris, 2013. Ce livre ne fait pas partie de mon corpus principal.

personnages féminins qui s’y sentent en sécurité. Les bibliothèques justifient la pratique de la lecture ainsi que les mondes imaginaires que celle-ci apporte.

Les rires de Rabia trouvent un lieu d’expression dans la bibliothèque, lieu intime puisque fermé qui lui est comme réservé. Or ces rires propres à l’enfance ne semblent pas autorisés dans le cercle familial. Ceux de Rabia trouvent ici un lieu pour se déployer, tolérés par les personnes présentes : le bibliothécaire, les amies de Rabia et les éventuels autres usagers. La jeune fille peut ainsi rire et s’amuser seule, plaisir relevant de l’intime mais possible dans cet espace collectif et public. C’est bien ce plaisir procuré par la lecture et cette liberté de comportement qui incitent Rabia et les jeunes filles de sa communauté à fréquenter la bibliothèque. De plus, en empruntant les livres, elles prolongent ces moments et font entrer dans la maison familiale des « parcelles d’extérieur » sur lesquelles leurs parents n’ont aucune prise. Les pères semblent se désintéresser des lectures de leurs filles quand les mères veillent, tout au plus, à ce que le temps de lecture n’empiète pas sur celui des tâches domestiques assignées. La bibliothèque est donc un lieu « mobile »³⁶⁸, recréé par les lectrices par le biais du livre ou plutôt de la lecture : celle-ci constitue un moment à soi, recréant de manière éphémère un espace intime où donner cours à son imagination.

Lire pour trouver une voix

Deux héroïnes évoquent les bibliothèques scolaires. Sunaina (*MAN*) en parle avant tout pour souligner la différence entre garçons et filles. Si la bibliothèque d’école de la jeune fille propose « d’abord Enyd Blyton. Ensuite des romans d’amour » (86)³⁶⁹, celle des garçons apparaît comme plus « sérieuse », plus ambitieuse, recélant ces fameux « classiques anglais ». Et Soubodh partage ses lectures avec sa sœur, lui « ouvrant le monde ».

Pour Amrita (*EIW*), la bibliothèque n’apparaît pas en tant que telle comme un lieu d’émancipation mais c’est le moment de la lecture qui lui permet de sortir des espaces du quotidien. Sans amis, Amrita est conduite, par un concours de circonstances, à faire régulièrement la lecture à une vieille religieuse de son école sur le temps du déjeuner. Elles se retrouvent toutes deux dans un petit salon (*parlour*).

La pièce est confortable et calme, avec des fauteuils, une table et une grosse bibliothèque, « avec des livres reliés de cuir et des lettres dorées en relief » (57)³⁷⁰. Rien

³⁶⁸ Voir la notion d’espace mobile in D. Retailé, 2009 : 94-117.

³⁶⁹ Enid Blyton (1897-1968), romancière britannique, s’est spécialisée dans la littérature pour la jeunesse. Elle est la créatrice notamment de *Oui-Oui* et du *Club des Cinq*.

³⁷⁰ « (...) with leather bound books, embossed with shining gold letters ».

n'indique que la pièce est utilisée par d'autres personnes pour la lecture. Ce salon prend l'apparence d'une oasis, d'un îlot de propreté et de paix. Amrita prend le temps de décrire précisément cette pièce alors qu'elle ne donne aucun détail sur sa maison. En détournant son usage de parler pour en faire un lieu de lecture, Amrita et Mère Béatrice en font un lieu alternatif, décalé. Cette pièce opère la jonction entre le monde reclus de la vieille religieuse et le monde de l'enfance de Amrita, leur offrant le cadre d'une activité commune et rare dans leur quotidien.

Dans ce salon, Amrita découvre une vaste littérature à laquelle elle n'avait pas accès en classe :

« Je lus tant de livres avec elle, de la poésie, du théâtre, des psaumes de la Bible. Elle me fit découvrir les poèmes de Sarojini Naidu et de Rabindranath Tagore, à une époque où nous ne lisions en classe que des auteurs anglais ; et elle m'apprit à prononcer leurs mots avec fierté » (63)³⁷¹.

La religieuse lui apporte une éducation militante indienne alors que l'école enseigne des œuvres en anglais. Mais au-delà de la littérature, Mère Béatrice lui apprend à lire les textes en profondeur, en respectant la ponctuation, les pauses, les intonations, en écoutant les mots et en tenant compte de potentiels auditeurs. Elle lui enseigne aussi une manière d'être, de se comporter face aux autres, en parlant, et lui apprend à s'imposer, d'une certaine façon :

« Tu dois apprendre à contrôler ta voix, ton intonation, fais résonner chaque mot clairement sans les crier. Prononce chaque mot correctement et avec du cœur. Et, fais en sorte que ton auditoire le ressente aussi » (ibid.)³⁷².

Pendant neuf années, elles partageront ces lectures, jusqu'au décès de Mère Béatrice. L'influence de la vieille dame sur Amrita est très grande :

« Je pense parfois que j'aurais dû pleurer lorsqu'elle est morte mais je ne l'ai pas fait. J'aurais dû me sentir seule, mais ce ne fut pas le cas. Elle m'avait donné quelque chose de si précieux que quand les gens me demandaient ce que je voulais devenir plus tard, pendant des années je leur répondais 'Une vieille dame'. Mère Béatrice m'avait trouvée silencieuse et offert une voix. Elle m'avait donné une voix capable d'amener les gens à la joie et à la colère, aux rires et aux larmes. Mais tout comme dans les histoires que je lui lisais, et dans les mythes où même les dieux

³⁷¹ Sarojini Naidu (1879-1949), poète et militante indienne née à Hyderabad, fut la première femme indienne à présider le Congrès national indien en 1925 (et la deuxième femme, après la Britannique Annie Besant, 1847-1933).

³⁷² « I read so many books with her, poetry, plays, psalms from the Bible. She introduced me to the poems of Sarojini Naidu and Rabindranath Tagore at a time when we read nothing in class but English authors, and she taught me to sound their words with pride » ; « You must learn to control your voice, intonation, sound each word clearly without shouting it out. Speak every word correctly and with feeling. And make your listeners feel them too ».

commettent des erreurs, son cadeau pour moi était imparfait. Elle m'avait donné une belle voix, certes, mais qui résonnait des mots des autres » (64)³⁷³.

Mère Béatrice a joué un rôle de guide, permettant à Amrita d'émerger en tant qu'individu, grâce à cette « voix » qui s'exprime, certes avec les mots des autres. Cette « naissance » est liée aux lectures. Or, c'est la religieuse qui choisissait les ouvrages pour Amrita, ignorante de la littérature, d'autant que dans sa famille, on ne s'intéresse guère aux livres. Ces séances de lecture ne constituent pas seulement un exercice intellectuel : la jeune écolière y apprend à canaliser son énergie, à maîtriser les colères ressenties vis-à-vis de ses camarades de classe, de sa sœur ou de sa mère. Elle doit trouver sa place et sa voie, Amrita trouve sa voix. En effet, ce sont les livres et la lecture qui ont conduit Amrita à prendre conscience de sa voix, laquelle restitue d'abord celle des auteurs proposés par la religieuse. Puis, à la mort de Mère Béatrice, sa parole se libère encore davantage et privée de sa protectrice, Amrita ne peut plus se cacher derrière des auteurs. C'est à elle de trouver sa voix propre, de choisir ses mots, son vocabulaire. Elle les acquiert au fur et à mesure de ses expériences, de ses études, au gré de ses rencontres et finalement, dans son rapport avec sa mère. La voix, la parole permettent à Amrita de prendre sa place en s'affirmant.

Cette parole importe pour les femmes souvent silencieuses car contraintes de se taire (Perrot, 1998). Faire entendre sa voix, c'est se faire entendre, exister en tant qu'individu. L'histoire de Uma (*TSS*) en témoigne. Elle aime lire et c'est le seul loisir auquel elle semble s'adonner à Kailash. Elle souhaite utiliser la lecture pour créer des liens avec d'autres femmes de la maison, dont les domestiques, et organise des séances de lecture dans la cuisine avec Khema et Bamundi (deux domestiques) et Pishi. Cette activité se tient dans un lieu conventionnel regardant le public féminin puisqu'il s'agit de la cuisine, mais l'activité proposée est subversive en ce lieu. Le choix de lecture est significatif. Il exprime toute sa révérence pour sa belle-famille car il s'agit de lire le *Chandimangal*, œuvre de Neelkantha, l'arrière-grand-père de son mari, qui raconte les origines, la vie et les faits d'armes de Devi, une divinité féminine. Cependant, cette lecture conduira à de véritables débats entre les femmes concernant les actions de Devi et ses différentes avatars (chapitres 8, 9, 10, 13, 14).

³⁷³ « I think sometimes that I should have wept when she died, but I didn't. I should have felt alone, but I didn't. She gave me something so valuable, that when people asked me what I wanted to be when I grew up, for years I replied, "An old woman". Mother Beatrice had found me silent and gave me a voice. She gave me a voice that could move people to joy and to anger, to tears and to laughter. But as in the stories of magic I read to her, and in the myths where even the gods make mistakes, her gift to me was flawed. She gave me a voice of beauty yes, but it sounded the words of others ».

Le lecteur assiste à une libération de la parole des quatre femmes et c'est même à la demande de cet improbable « club de lecture » que Uma mène des recherches sur la Devi et sur les diverses versions de ses origines. Cette mission conduit la jeune femme à la bibliothèque municipale à Calcutta, lieu qui n'apparaît, concrètement, qu'à la fin du roman. Il est seulement mentionné plus tôt mais l'on comprend que les autres femmes de la maison ne peuvent s'y rendre, faute de temps et de compétences. Elles placent tout leur espoir dans ce que Uma pourra trouver à la bibliothèque.

En effet, Khema, Pishi et Bamundi nourrissent une véritable obsession quant aux connaissances que Uma pourra trouver dans les livres, seul moyen, pensent-elles, de percer le mystère de la divinité à laquelle elles sont très attachées. Outre le temps dont dispose Uma et son niveau universitaire, son statut social lui donne toute légitimité dans ce lieu de savoir : la présence de domestiques y serait incongrue. Pourtant, il faudra du temps à Uma avant qu'elle n'ose demander à son mari et à son beau-père la permission de sortir de la maison et encore un peu de temps avant qu'elle ne se décide à sortir.

Finalement, c'est grâce au « club de lecture » de la cuisine que Uma réalise qu'elle peut maîtriser sa vie et sortir seule. Ce sont les voix de ces femmes qui l'exhortent à sortir de la maison. Uma utilise la voiture familiale lors de ses premières sorties, demeurant à l'abri du cocon. Puis, après de nombreuses hésitations, elle se décide à prendre le bus pour sa dernière séance de recherches à la bibliothèque, juste avant le dénouement du roman. La bibliothèque joue un rôle fondamental dans sa reprise de mobilité, et lui rappelle également qu'avant son mariage, elle sortait sans se poser de question.

La bibliothèque où Uma décide se rendre est la National Library de Calcutta, institution prestigieuse, sise dans un vaste édifice colonial datant de 1836³⁷⁴. Elle est fréquentée « par des chercheurs silencieux et de vieux intellectuels un peu grincheux » (317). Uma semble y être la seule femme présente. Le lieu lui rappelle son passé d'étudiante et ce qu'elle en avait aimé :

« Uma n'avait pas réalisé à quel point cela lui avait manqué. Ou qu'elle avait aimé ainsi le travail de lire et de prendre des notes, de voir peu à peu un monde inconnu se dessiner et des significations se créer. Elle y retournait comme dans le souvenir

³⁷⁴ À son ouverture, elle s'appelait la *Calcutta Public Library* et les livres provenaient de Fort William (4675 volumes) et de donateurs privés. Elle n'était pas à proprement parler « publique » : il fallait y souscrire à l'année s'acquittant d'une certaine somme (ce qui permettait de l'entretenir) et seuls, les riches et les intellectuels y avaient accès. Il est dit que le premier souscripteur de la Bibliothèque Nationale de Calcutta fut Dwarkanath Tagore (1794-1846), grand-père du poète *Rabindranath Tagore*. Elle est la première bibliothèque dans cette partie du pays. Elle devint ensuite l'*Imperial Library* sous le Raj britannique puis la *National Library* en 1948. Elle ouvre au public en 1953 (sources : <https://www.nationallibrary.gov.in/>).

d'une vie passée. Les premiers jours à la bibliothèque étaient chaotiques. Il lui fallut un certain temps pour prendre le rythme de savoir quoi chercher dans le catalogue, comment accéder aux livres et minimiser la période d'attente. Désormais, elle se glissait gracieusement dans son siège en bois marqué avec les livres qui l'attendaient, le ventilateur ronronnant au-dessus d'elle, entourée des bruits de stylos sur le papier dans le hall immense de la *National Library*. Comme Uma lisait et écrivait, elle pensait parfois à ses années de *college* et tout ce qu'elle avait pris à la légère dans sa vie antérieure » (318)³⁷⁵.

Uma retrouve avec bonheur ses anciennes habitudes en bibliothèque. Elle crée des liens affectifs avec le lieu en en appréciant l'ambiance : bruits propres à la bibliothèque, contact physique avec les livres, le bois du fauteuil réservé avec la pile de livres qui l'attendent. Elle retrouve le plaisir de la lecture, de l'écriture, et se dit qu'elle n'a pas assez prêté attention et intérêt à tout cela lors de ses années passées à l'université. Les livres sont comme des amis qui l'attendent et l'accueillent. Partir de Kailash lui permet de renouer avec une partie d'elle-même qu'elle avait mise de côté. Sortie de l'anxiété que génère l'extérieur, le bus et la rue avaient eu le même effet, lui rappelant qu'avant son mariage, elle sortait volontiers se promener. Se « couper » de Kailash la relie à son passé et la conduit à penser à la place qu'elle occupe, à celle qu'elle souhaite occuper.

Les bibliothèques privées : créer un monde

Certains romans (*TSS* et *HAA*) font pénétrer le lecteur dans des bibliothèques plus confidentielles, à usage privé : les bibliothèques familiales. Leur présence témoigne de l'aisance et du niveau culturel élevé de la famille. Ainsi la famille de Ayman (*HAA*) se veut très raffinée et fidèle représentante de la culture ourdoue ; la belle-famille de Uma, quant à elle, évolue dans les milieux intellectuels de Calcutta avec sa maison d'édition et son appartenance au « beau monde ». La maison des parents de Uma, à Delhi, comprenait également une bibliothèque mais dans cette vaste demeure Kailash à Calcutta, Uma est impressionnée par celle de sa belle-famille. Située au rez-de-chaussée, au même niveau que la salle à manger et le lieu d'accueil des visiteurs, elle occupe toute la longueur de la maison et

³⁷⁵ « Uma had not realised that she had missed it so. Or that she had loved thus the business of reading and taking notes and seeing an unknown world unfurl bit by bit and meanings made. But she returned to it as though the memory had returned of a past life. The first few days at the library were chaotic. It took a while for her to get into the rhythm of knowing what to look for in the catalogue, how to access the books and how to minimise the period in waiting. Now she sank gracefully in her marked wooden seat with the books waiting for her, the fan whirring above and the scratching of pen on paper all around in the huge hall of the National Library. As Uma read and wrote she sometimes thought of her college days and of all that she had taken so lightly in her earlier life ».

constitue aussi un lieu de passage³⁷⁶. Son beau-père et son mari travaillant dans une maison d'édition, la présence de cette bibliothèque ne surprend pas. On notera toutefois que l'exemplaire du livre *Chandimangal* (au cœur de l'intrigue du roman bengali) n'est pas classé dans la bibliothèque mais rangé dans les affaires personnelles du beau-père de Uma. Cette bibliothèque ne semble d'ailleurs pas beaucoup intéresser Rudra et son père et lorsque Uma y pénètre la première fois, c'est pour y faire le ménage afin de se rendre utile. Sans doute cette pièce rappelle-t-elle trop au père et au fils leur travail d'éditeur mais elle évoque surtout Shivani, la mère de Rudra, qui aimait la poésie et dont les livres sont toujours là (chapitre 12). Cette bibliothèque reflète la culture et l'ouverture d'esprit de la famille, avec ses nombreux livres, écrits dans diverses langues : bengali, anglais, sanskrit et même en allemand pour quelques-uns.

Uma découvre qu'elle peut s'isoler dans cette bibliothèque, à l'écart du reste de la maison, et elle s'y sent bien : « imperceptiblement, l'humeur du matin lourde et malheureuse de Uma se dissipa. Elle était presque heureuse » (230)³⁷⁷ ; dès lors, la bibliothèque devient son refuge pendant un temps. Elle y apprend à connaître sa belle-mère (décédée quand Rudra était enfant) à travers les livres de poésie qui lui appartenaient, elle y apprend aussi à connaître son mari dont les livres d'enfant garnissent quelques étagères. Cette bibliothèque privée constitue à la fois un espace de repli, d'intimité pour elle et un endroit qui dévoile celle des occupants de la maison. Elle « communique » avec les membres de la famille à travers leurs goûts littéraires. Cet intérêt pour les livres et ce qu'ils peuvent dire de leurs lecteurs et lectrices est en lien avec son propre engouement pour la lecture car depuis son enfance, elle vit intensément les fictions qu'elle lit et les histoires qui finissent bien la rassurent :

« Personne n'avait réalisé qu'écouter une histoire pouvait aussi provoquer pour la petite Uma beaucoup d'anxiété. Et si l'histoire ne se terminait pas par une conclusion nette et heureuse ? Les mots magiques "Il était une fois" la rassuraient. Elle pouvait percevoir vaguement que l'histoire était, et pourtant n'était pas, une partie du monde qu'elle habitait. Ses douleurs et ses chagrins n'étaient que des illusions de la réalité » (8)³⁷⁸.

³⁷⁶ Tout comme le petit salon de l'école où Amrita (*EIW*) fait la lecture, la bibliothèque de Kailash fait aussi office d'espace intermédiaire, située entre les espaces intimes de la maison (chambres à coucher, salle à *pūja*) et les espaces communs, également ouverts aux visiteurs et à l'extérieur.

³⁷⁷ « Imperceptibly Uma's heavy, unhappy mood of the morning lifted. She was almost happy ».

³⁷⁸ « No one realized that listening to a story also provoked for little Uma a great deal of anxiety. What if it did not draw to a neat and happy conclusion? The magic words, "Once upon a time", reassured her. Dimly she could perceive that the story was, and yet was not, a part of the world that she inhabited. Its pain and grief were only illusions of reality ». A l'opposé, l'histoire qu'elle s'apprête à découvrir, dans sa nouvelle maison, si elle reste une fiction pour le lecteur, est une réalité pour elle et ne se termine pas dans les meilleurs termes.

Les histoires ont permis à la jeune femme de cultiver ses émotions, ce qu'elle recherche encore une fois adulte.

La bibliothèque va pourtant lui révéler aussi qu'une partie de son histoire familiale est liée à la famille Kailash. En effet, en parcourant les rayons de la bibliothèque, Uma trouve un manuscrit que son propre grand-père avait envoyé à celui de Rudra dans l'espoir de le voir publier. Or, l'ouvrage que le grand-père de Uma, Dadu, voulait faire publier était intitulé *The Evolution of the Mother Goddess* et portait sur Devi. Il se trouve que ce thème est aussi celui de l'ouvrage de l'ancêtre de Kailash, *Chandimangal*. Cependant, leurs propos étaient très différents. En effet, alors que le grand-père de Uma cherchait à montrer de manière scientifique d'où venait le mythe de Devi et comment il s'était construit, le *Chandimangal* consistait en un texte épique élogieux, racontant l'histoire mythique de la Déesse. Deux familles, deux mondes se confrontaient donc dans cette bibliothèque à Kailash. De plus, aux yeux de Uma, il y avait d'un côté Shashishekar, celui qui avait réussi en faisant fortune dans l'édition et de l'autre, Dadu, son gentil grand-père, dont le texte n'avait jamais été diffusé car non publié. La jeune femme ressent le rejet du manuscrit comme un affront de sa belle-famille³⁷⁹ et une dévalorisation des siens. Elle se reproche alors la supériorité qu'elle attribue à sa belle-famille et prend du recul par rapport à celle-ci qu'elle survalorise. C'est depuis la bibliothèque de Kailash qu'elle émet la première pensée critique à leur rencontre.

Dans les romans du corpus, les livres offrent l'opportunité aux personnages féminins de s'évader, de prendre de la distance par rapport à leur quotidien et souvent par rapport au discours familial. La lecture permet aussi de braver les interdits, comme Rabia et Rahima (*HPM*) qui explorent un magazine pornographique³⁸⁰ ou se divertissent à la lecture de bandes dessinées. Les livres sont également source d'informations et cet accès prend des allures transgressives : Rabia et Madina lisent en cachette ce livre sur l'anatomie qui leur révèle les secrets du corps humain, lesquels sont dissimulés par les adultes de leur entourage. Dans un autre contexte, les premières séances de lecture de Uma dans la cuisine se font sans l'autorisation de son beau-père et le fait même de faire la lecture dans la cuisine, lieu des tâches domestiques par excellence, donne à cette activité un caractère transgressif.

³⁷⁹ « It pricked at her, this revelation that Rudra's grandfather had rejected hers, that the Chattopadhyays had won in some secret way, that they were superior. True, she herself had granted Kailash a superior status on her own. But to have it stated thus? » (250).

³⁸⁰ « [Rabia and Madina] read the stories in the book, spelling out the words. Gradually they understood the riddle of sex just a little, and found it of absorbing interest. The notion of nakedness, which had frightened [Rabia] all this while, changed somewhat, and began to excite [her] » (360).

Enfin, la bibliothèque offre des univers improbables, repoussant les limites de façon imaginaire au départ, mais ouvrant parfois aux lectrices des perspectives de concrétiser ces « voyages ». La « sortie » est possible. Bien sûr, la bibliothèque vaut par ce qu'elle renferme : des livres, des histoires, des mondes différents et alternatifs. Mais la bibliothèque comme lieu concret informe les jeunes filles qui la fréquentent qu'il est possible de sortir de sa maison, de sa rue, de trouver sa voix et sa voie en empruntant des chemins de traverse.

Le cinéma : lieu de transgression

Rabia et ses amis fréquentent un autre lieu, le cinéma (chapitre 9). Poussée par l'effet de groupe et l'envie de voir un film, notre héroïne suit les autres, sans savoir quel film est projeté : « c'est un film à regarder, c'est bien suffisant » (62). Rabia a l'habitude d'aller au cinéma avec l'autorisation de sa mère et en présence d'un adulte mais dans ce cas, c'est à l'insu de sa mère et entre adolescent.e.s.

C'est un petit cinéma qui comprend une unique salle. Les films varient selon le jour et l'on choisit le jour en fonction du film que l'on souhaite regarder. Hommes et femmes achètent leur ticket à des comptoirs séparés et s'assoient dans des secteurs distincts de la salle. On en sait peu sur l'effet produit par les films sur la jeune Rabia ; avec ses camarades, elle évoque les noms de Jeyashankar et Shivaji³⁸¹, des acteurs connus et appréciés. Parfois, les amis s'amuse à imiter ces deux acteurs dans leurs jeux de rue (chapitre 9). Les raisons qui ont poussé Rabia à aller au cinéma ce jour-là sans l'accord de sa mère sont diverses : l'envie d'être avec ses camarades hors de l'école et hors des activités habituelles imposées à leur âge ; faire comme les autres ; le plaisir de voir une histoire projetée sur un écran avec des personnages auxquels elle peut s'identifier. Dans la salle de projection, le monde imaginaire dans lequel on se glisse pour quelques heures est renforcé par la musique du film qui contribue à créer l'ambiance : « les chansons de films flottaient dans l'air depuis le cinéma proche, et tombaient dans leurs oreilles » (60)³⁸².

Mais c'est Wahida, la cousine de Rabia, qui est influencée par les personnages de cinéma : ses attentes concernant son futur mari se fondent sur les héros romantiques vus dans les films et sur leurs attitudes vis-à-vis de leurs fiancées ou épouses. Dans cette communauté où les

³⁸¹ Jeyashankar (orthographié également Jaishankar, 1938-2000), est un acteur tamoul connu pour ses rôles à la James Bond. Il connaît un grand succès commercial dans des films romantiques, des comédies et des drames familiaux. Shivaji Ganeshan (1928-2001) est un acteur de théâtre et de cinéma très célèbre dans le sud de l'Inde, connu pour ses rôles dans des films mythologiques, commerciaux et expérimentaux. Ces deux acteurs étaient très populaires dans les années 1960-1970.

³⁸² « Cinema songs came floating on the air from the theatre nearby, and fell on their ears ».

femmes sont laissées seules par des maris partis travailler à l'étranger, le cinéma permet de rêver de romantisme.

Au-delà de cette ambiance, de ces mondes fictifs offerts par le septième art, le cinéma est d'abord, dans le roman de Salma, un lieu de transgression et d'expérience. Ainsi, Rabia décide de ne pas en parler à sa mère (chapitre 9) et poussée par ses camarades, et notamment par Ahmad à qui elle veut plaire, elle se retrouve dans une salle obscure où, à son grand étonnement, ne se trouvent que des hommes. Et pour cause ! Le film projeté est destiné, semble-t-il, à un public « masculin » puisque les sièges habituellement réservés aux femmes sont vides : « Il y avait certainement beaucoup d'hommes occupant les rangées qui leur étaient réservées. Mais les rangées destinées aux femmes étaient complètement vides » (62) et puis :

« À leur grande surprise, une suite de scènes laides et profondément embarrassantes apparut à l'écran. Deux femmes semblaient se baigner tout le temps. Les filles étaient profondément choquées. Parfois, elles devaient carrément se cacher le visage dans leurs genoux pour ne pas regarder l'écran. Elles étaient bien conscientes que les hommes [dans la salle] se retournaient fréquemment vers elles pour les observer. Chaque fois qu'elles jetaient un œil, elles ne pouvaient éviter les scènes honteuses montrées à l'écran, ni les regards aiguisés des spectateurs masculins. L'absolue humiliation de la situation dans laquelle elles se trouvaient leur donnait envie de mourir dans l'instant. En plus de cela, l'estomac de Rabia se nouait à la pensée de sa famille et de sa mère » (63)³⁸³.

Rabia éprouve de la honte, à cause du film qu'elle vient de voir, mais aussi parce qu'elle s'est rendue au cinéma sans permission. Sans surprise, Zohra a vent de la bêtise de sa fille et la punit en la battant. Pour les femmes musulmanes de cette ville, le cinéma est l'un des rares plaisirs accessibles car il se trouve dans un périmètre acceptable et autorisé. Mais un jour, les femmes se retrouvent face à l'interdiction de s'y rendre (chapitre 31), suite à la fuite de l'une d'entre elles. En effet, Fatima, employée dans la maison de Rabia, s'est enfuie en ville avec un hindou, honte suprême pour ses coreligionnaires. Les femmes sont désormais interdites de cinéma, lequel est pointé du doigt, sans doute en raison des idées qu'il peut inspirer. La décision est prise à huis clos, entre hommes : « (...) nos femmes ne devraient jamais sortir de leur maison quand ce n'est pas nécessaire. Elles ne doivent pas aller au cinéma en

³⁸³ « There were certainly plenty of men occupying the men's seats. But the women's seats were totally empty » (62) ; « To their surprise, a series of ugly and deeply embarrassing scenes appeared on the screen. Two women seemed to be bathing all the time. The girls were deeply shocked by it all. Sometimes they actually had to bury their faces in their laps to avoid looking at the screen. They were well aware that the men turned around frequently to look at them. Every time they looked up, they could neither avoid the shameful scenes shown on the screen nor the sharp glances of the male audience. The sheer humiliation of the situation they found themselves in made them wish to die that very instant. On top of all this, Rabia's stomach churned at the thought of her family and her mother » (63).

particulier » (256)³⁸⁴. Les motifs de cette dénonciation par les hommes de la mauvaise influence du cinéma ne sont pas clairement énoncés. On peut émettre l'hypothèse que le personnage de Fatima a concrétisé la passion et l'amour mis en scène sur les écrans. Lors du conseil tenu par les hommes, l'un d'eux s'exprime ainsi :

« Il est de la responsabilité des hommes de bien garder les femmes sous contrôle. Ne permettez pas à vos femmes de se déplacer seules, que ce soit dans nos rues ou dans d'autres villes. Ni pendant la journée, ni durant la nuit. Dites aux femmes de notre communauté qu'elles ne doivent pas aller au cinéma. Interdiction formelle. Faites-en une règle absolue » (ibid.)³⁸⁵.

Sans doute les hommes craignent-ils que les romances entre différentes castes et religions n'inspirent les comportements de femmes jugées sensibles. Peut-être aussi le cinéma est-il vu comme un moyen de diffusion de scènes non conformes à la morale, tel ce film que Rabia est allée voir en cachette (chapitre 9), qui montre des femmes au corps dénudé, et pour lequel les spectateurs sont exclusivement masculins. Un tel cinéma ne peut être qu'à l'origine du comportement répréhensible de Fatima, partie en secret avec un *kafir*. Le cinéma peut donc conduire à un contrôle strict des femmes.

Le lecteur ignore ce que les femmes pensent de cette sanction mais elles ne protestent pas et semblent accepter ce point de vue. D'ailleurs, Nafiza, Mumtaz et d'autres femmes de la communauté ne sont pas les dernières à faire le procès de Fatima et sont très dures envers celle qui était leur amie (264).

L'accent mis sur le cinéma en pointe le caractère subversif, tant pour les images projetées que pour les histoires mises en scène, a fortiori à destination du public féminin. La question du cinéma révèle le regard que les hommes portent sur le scandale : il vient exclusivement des femmes, ici influencées par des films, d'où l'interdiction pour elles de se rendre au cinéma. De façon similaire, Shashishekar (*TSS*) émet ce jugement sur les femmes d'après les romans qu'il publie dans sa maison d'édition et qu'il vend à des lectrices. Il condamne ainsi les « femmes de mauvaise vie », rappelant que la place des femmes est à la maison : « De toute façon, le vice était une femme qui devait retourner à son domaine de prédilection, la vie domestique, ou bien être punie » (115)³⁸⁶. Or, il est question de femmes qui se « conduisent mal » avec des hommes, lesquels sont, en principe, aussi impliqués. Ainsi, deux situations

³⁸⁴ « (...) our women should never go outside their home unnecessarily. In particular, they must not go to the cinema ».

³⁸⁵ « It's the responsibility of men to keep their women well under control. Do not allow your women folks to go about alone either in our streets or to other towns elsewhere. Not during the day, nor at night. Tell the women of our community they must never go to the cinema. Forbid it. Make this an absolute rule ».

³⁸⁶ « Eitherway, vice was a woman who had to return to her destined realm, domesticity, or be punished ».

sont évoquées à propos du cinéma dans *The Hour Past Midnight* et chacune de ces situations entraîne un châtement : Rabia est battue par sa mère et Fatima est exclue de la communauté. Ces deux personnages féminins ont outrepassé des limites. On ne sait si Rabia retourne au cinéma, ce qui ne signifie pas pour autant qu'elle n'y retourne pas, au moins jusqu'à la fugue de Fatima.

Pour Madhulika (*EIW*), l'absence des femmes seules, ou plus précisément des femmes « respectables », dans les salles de cinéma s'explique ainsi :

« Les femmes convenables ne vont pas au cinéma toutes seules, même si elles peuvent se permettre financièrement de s'installer sur un siège séparé du public, dans un carré familial, comme je l'ai fait. La plupart des femmes que je connaissais n'allaient même pas au cinéma à deux. Nous devions former un grand groupe, ou prendre les enfants avec nous. La plupart des films étaient des romances et ne convenaient pas à des enfants. Je ne voulais pas vous emmener avec moi. Il était difficile de former un groupe de femmes. Non seulement chacune avait son propre emploi du temps, mais beaucoup n'aimaient pas non plus les films. Du moins c'est ce qu'elles prétendaient. Je n'en sais rien » (227)³⁸⁷.

Madhulika relate que les femmes se disent trop occupées pour se rendre au cinéma mais surtout, elle évoque l'image négative renvoyée par la fréquentation de ce lieu par des femmes seules. Et cette image est si fortement ancrée que les femmes constituent difficilement un groupe, seule condition rendant cette activité acceptable. Le cinéma apparaît bien comme une activité transgressive dans *Echoes in the Well* et Madhulika, quant à elle, éprouvant le besoin de s'extraire de son quotidien pour se détendre, franchit « la ligne » : elle se rend seule au cinéma pendant que ses filles sont à l'école. D'autant que son mari, en raison de son travail, peut s'absenter pendant de longues périodes, la laissant seule.

Madhulika exprime son sentiment de ne pas trouver sa place dans ce quotidien si morne (chapitre 11). Alors, elle décide de se rendre seule au cinéma pour la première fois (chapitre 12) et cela la remplit d'excitation. Parce que son mari a bâti leur fortune avec sa propre entreprise³⁸⁸ et qu'ils appartiennent désormais à la bourgeoisie locale, il ne serait pas « convenable » qu'on l'aperçoive seule au cinéma. Madhulika s'y rend pourtant seule, y

³⁸⁷ « Good women do not go to the cinema alone, even if they can afford to sit, like I could, separate from the public, in a family box. Most of the women I knew would not even go to the cinema in pairs. We had to form a big group, or take our children with us. Most of the films were love stories and not suitable for children. I did not want to take you with me. It was difficult to form a group of women to go with. Not only did everyone have their own schedules, most of them did not enjoy films, or at least pretended not to. I don't know ».

³⁸⁸ Le récit insiste sur l'importance de la fortune et sur les moyens pour l'établir, cette aisance financière étant présentée comme condition de bonne réputation d'une famille. Cette image de la famille ne peut apparemment (ne doit) passer que par le père de famille. Les excentricités de Madhulika, la mère de famille, au contraire, auraient tendance à embarrasser ses filles et son mari. Pourtant, c'est elle qui a travaillé et épargné de l'argent pour acheter le terrain sur lequel a été érigée la maison familiale.

rencontrant un groupe de jeunes gens, trois femmes et deux hommes, avec qui elle sympathise. Elle accomplit cet acte, tout en ayant conscience que Govind y serait tout à fait opposé. Elle vise par là à braver les interdits de son mari, voire à le provoquer mais c'est aussi une manière de combattre l'ennui. Pour renforcer le caractère de provocation, elle décide d'emprunter le bus plutôt que la voiture familiale avec chauffeur. Une fois rentrée, elle s'occupe de ses filles tout en s'interrogeant sur la réaction de son mari. La journée finie, elle retourne « in the verandah to sit in the dark » (234), préparant une mise en scène pour annoncer à son mari ce qu'elle a fait.

Le cinéma est un plaisir solitaire déconseillé aux femmes, ce lieu étant réservé aux moments de loisirs en famille. Le caractère immoral prêté au cinéma par les personnages masculins en fait un lieu infréquentable pour les épouses et les jeunes filles (*HPM*). Les hommes, en revanche, peuvent se rendre au cinéma, peu importe le type de film regardé.

Les personnages de nos romans expriment très bien l'aspect genré qui caractérise les espaces vécus. Ceux-ci sont limités pour les femmes qui doivent sans cesse justifier de la nécessité qui les pousse à s'éloigner de leur domicile. Cette contrainte est d'autant plus forte pour les jeunes filles en âge de se marier et les jeunes femmes mariées. Tous les lieux sont évalués en fonction de leur distance à la maison, mais aussi en termes de « norme morale ». Trois lieux permettent l'émancipation des petites filles et des femmes : école, cinéma, bibliothèque. Ce sont des lieux de savoir et de culture dont l'accès leur est plus difficile. Ils constituent des lieux de libération, d'ouverture, pour Lieno, Uma et Amrita et peuvent devenir des lieux de transgression, ainsi pour Rabia, Maï, Madhulika.

École, bibliothèque et cinéma ouvrent les femmes sur le monde, leur permettant de sortir des espaces domestiques et du quotidien contraint pour créer un « espace à soi » et être soi.

III – « A room of one's own » (V. Woolf)

Comme Virginia Woolf l'a révélé, un espace où les femmes peuvent se retirer, s'isoler est une condition nécessaire à l'émergence de leur propre identité. Dans nos romans, la notion de lieu-refuge est très présente chez les héroïnes qui recherchent des endroits où elles peuvent être seules ou bien en compagnie de confidentes, à l'écart de la surveillance familiale.

A/ Lieux-refuges

Alors que les personnages féminins semblent essentiellement contraints à rester dans la maison, elles trouvent le moyen de se constituer des lieux de tranquillité et d'intimité, même si ce n'est pas chose aisée. Les milieux sociaux plutôt favorisés dans lesquels évoluent la plupart de nos héroïnes rendent les situations plus supportables, néanmoins.

Des refuges dans l'espace domestique

Sunaina évoque à plusieurs reprises la terrasse comme lieu de jeux et de secrets partagés avec son frère, loin des adultes :

« Les vieilles maisons, les espaces ouverts sont en soi lieu de liberté, où s'ébattre et batifoler. On pouvait être sur le toit à inventer des histoires en cachette, on pouvait être au puits à regarder les bœufs tourner en rond pour faire marcher la noria qui irriguait les champs »³⁸⁹ (13).

« Nous parlions énormément Soubodh et moi. Que de choses on se racontait ! On grimpaît sur la terrasse, et là, le plus sérieusement du monde, on débattait de 'sexe' » (116).

Trouver un lieu tranquille à l'écart des parents va de pair avec une complicité entre enfants ou adolescents. Soubodh, frère et confident contribuera d'ailleurs à l'émancipation de sa sœur. Wahida, quant à elle, trouve répit dans la cour, et s'allonge sur le lit de cordes pour y écouter la radio. Firdaus, qui se trouve recluse à la maison suite à son divorce doit se satisfaire de la vue depuis la terrasse et la cour. C'est son seul lien avec l'extérieur et si la maison de ses parents possède un jardin, elle n'a plus le cœur de s'en occuper depuis qu'elle n'est plus autorisée à se mettre des fleurs dans les cheveux (78). La terrasse, la véranda et la cour constituent parfois les seuls lieux de « sortie », constituant des lieux « ouverts » à l'intérieur de la maison. Les personnages féminins aiment y passer du temps. À l'inverse, la chambre, au cœur de la maison offre un autre espace de liberté en permettant l'intimité et la solitude³⁹⁰.

Mais certains lieux peuvent être détournés de leur usage telle la cuisine, lieu traditionnellement assigné au travail féminin comme dans le roman *The Song Seeker* où l'héroïne transforme l'espace de travail en un lieu dédié à la culture et aux débats.

³⁸⁹ Les toits, en Inde, plats, peuvent avoir la même utilisation que les terrasses. Souvent, les deux se confondent d'ailleurs.

³⁹⁰ D'autre part, il est mentionné une seule fois un endroit secret où Rabia et Madina se rendent pour s'échanger histoires et secrets : en-dessous d'un réservoir, loin de leur maison. La mention tardive de ce lieu (chapitre 39), qui n'est plus évoqué par la suite, ne donne cependant pas suffisamment d'indices sur l'importance d'un tel lieu pour les deux petites filles.

Pour d'autres personnages, les spatialités domestiques prennent une forme attendue. C'est la chambre qui permet de se retrouver pour les confidences, les rêveries ou la lecture. Wahida (*HPM*), Shivani et Pishi (*TSS*) ou Maï (*MAN*) en font leur espace propre et intime. Wahida y trouve refuge, dans sa solitude, en attente de son mariage. Elle y lit le Coran et les livres de la bibliothèque rapportés par sa cousine. Mais c'est là aussi qu'elle et s'y réfugie quand son futur mari rend visite à ses parents pour l'organisation du mariage :

« [Elle] s'était éclipsée à l'étage depuis l'après-midi et refusait de descendre » (107)³⁹¹.

Après son mariage, la chambre à coucher maritale jouera le même rôle :

« À l'étage, la chambre où elle était emmenée sentait la rose. Elle adorait cette odeur. Le nouveau lit, construit spécialement pour elle, était prêt dans la chambre ; l'armoire était encore dans ses emballages de paille et de papier. Elle se dit que désormais cette chambre seule serait son espace. Désormais, toutes ses joies et ses peines, les bonnes et les mauvaises choses de sa vie se dérouleraient entre ces quatre murs. Rien n'allait lui arriver que ces murs ne sachent. C'était ainsi que ce devait être, jusqu'à la fin de sa vie » (305)³⁹².

Elle revendique cette chambre comme « sa » pièce et entame le processus de familiarisation avec la nouvelle famille depuis ce lieu où se crée l'intimité avec son mari, source de légitimité.

Quand les jeunes épouses deviennent mères, la chambre abrite leur relation avec les enfants, ainsi pour Maï (*MAN*) qui y entretient une relation intense et authentique avec Sunaina et Soubodh :

« Alors dans cette chambre, notre chambre – car Maman ne restait guère dans la chambre de Père, elle n'y allait que la nuit, on le savait parce qu'on détestait ça, on avait peur pour elle, on l'appelait à grands cris, on la réclamait à nos côtés – elle retirait lentement son 'véritable *pardah*'. Aujourd'hui encore quand je me souviens de nos rires à tous les trois, il me semble qu'on était trois camarades de jeu du même âge dans cette chambre » (25).

On trouve dans plusieurs romans cette idée de pièce refuge, de lieu où les femmes s'extraient de la pression familiale, en particulier de la belle-famille, pour se retrouver seules ou en compagnie des êtres aimés. On est souvent bien loin de ce que préconise Virginia Woolf : la

³⁹¹ « [She] had vanished upstairs since the afternoon. She refused to come down ».

³⁹² « Upstairs, the room she was taken to was filled with the scent of roses. She loved the smell of it. The new bed that had been constructed specially for her stood ready in the room; the wardrobe was still in its straw and paper wrappings. She told herself that hereafter this room alone would be her space. Hereafter, all her joys and sorrows, the good things in her life and the bad would take place within these four walls. Nothing was going to happen to her that these walls didn't know. This was all that was to be, until the end of her life »

nécessité d'un espace à soi et d'une indépendance financière pour s'adonner à l'écriture et s'exprimer en tant qu'individu :

« Une femme doit avoir de l'argent et une pièce à soi si elle veut écrire »
(2004 : 4)³⁹³.

Cette nécessité de prendre du temps pour réfléchir, penser et écrire apparaît comme un luxe inatteignable pour la plupart de nos héroïnes.

Lieux secrets

Ce sont justement ces « espaces secrets », propres aux femmes, qui constituent le motif central du recueil *Secret Spaces* où l'auteure met en scène des femmes de différents âges et conditions. Toutes cherchent et parfois trouvent refuge dans ces espaces secrets, réels ou imaginés. L'enjeu est de s'y retrancher pour garder ou retrouver une part de leur propre identité.

Dans la nouvelle « Accident », Kavita, professeure d'université au département de philosophie, meurt percutée par un train. Ses collègues et amies, Shreya et Kusum, découvrent alors que Kavita n'était pas heureuse dans son mariage. Mariée depuis 25 ans, son mari et ses enfants la traitaient mal, sans lui témoigner la moindre affection. Son mari, frustré de n'avoir pu épouser une femme issue d'une autre caste qui était son amour de jeunesse, avait transformé cette frustration, au fil des ans, en agressivité envers Kavita. C'est à l'université, sur son lieu de travail, qu'elle trouvait un havre de paix... Le domicile est loin d'être le lieu de protection et de sécurité attendu, ce que rappelle S. Cavalcanti :

« [La maison] représente souvent la sphère privée de la hiérarchie patriarcale et de l'oppression. (...) le foyer peut être à la fois un lieu de sécurité et de terreur, un endroit conflictuel d'appartenance et de devenir, qui limite tout autant qu'il libère »
(2018 : 2)³⁹⁴.

Les hommes du cercle familial, souvent perçus à travers leur rôle protecteur, agissent plutôt de manière à censurer les femmes et à restreindre leurs libertés. L'hostilité peut atteindre des extrêmes si l'on pense aux violences et aux féminicides dont les auteurs appartiennent le plus souvent à l'entourage immédiat de la victime.

³⁹³ « A woman must have money and a room of her own if she is to write ».

³⁹⁴ « Home often connotes the private sphere of patriarchal hierarchy and oppression. (...) home can be simultaneously a place of safety and terror, a conflicting site of belonging and becoming, both limiting and liberating ».

« Crooked House » (*SSp-CH*), « la maison tordue », témoigne également de cette violence « domestique ». La narratrice décrit ses relations avec Chitri quand elles étaient enfants. Chitri est une jeune fille frêle qui vit et travaille dans la « maison tordue » pour une mère et ses trois filles (dont elle est la cousine). Alors que sa vie n'est faite que de coups et d'injures de ces femmes, Chitri se réfugie dans des histoires où elle se réinvente une famille aimante. Elle les relate à la narratrice pour mieux supporter son quotidien. Chitri, à l'image de la maison où elle vit, est frêle et sa vie est « tordue » (« crooked ») :

« Je ne me rappelle pas le visage de Chitri tel qu'il était à l'époque. Seulement son dos. Elle me l'avait montré une fois – une range d'os noueux et tendus sur une peau brun-jaune. Il y avait des marques de coups dessus » (74)³⁹⁵.

La narratrice garde surtout le souvenir d'une petite fille qui portait des traces de coups. Mais Chitri souffre en silence et ne livre aucun détail à la narratrice sur les mauvais traitements subis, gardant secrète sa vie dans la maison tordue. Pour survivre dans cette situation, la jeune fille se crée un lieu-refuge, celui du récit qu'elle invente. Ce n'est pas tout-à-fait un lieu de réconfort, il sert, au mieux, à contenir le mal-être. Sona (*EWTT6*) s'est approprié un tiroir, « espace secret » où elle conserve les preuves des infidélités de son mari, ce qui lui donne l'impression de garder « le contrôle de la situation » (73) pour ne pas sombrer dans le désespoir.

La nouvelle « Suralakshmi Villa » (*SSp-SV*) met en scène le personnage éponyme appelée « Suro » qui grandit au sein d'une famille qui compte cinq filles. Les parents sont progressistes et toutes font des études supérieures ; Suro devient médecin. Le père fait construire cinq grandes maisons, une pour chacun de ses filles. Notre héroïne, Suro, se marie tard, à 31 ans, à un homme déjà marié (il a donc deux épouses), de vingt ans son aîné. Tout en s'efforçant tant bien que mal de respecter les normes de la société, Suro a pu exprimer librement son caractère indépendant chez ses parents, puis pendant quelques temps dans sa maison, Suralakshmi Villa, avec son mari. Un jour, Suro décide de quitter cette maison, pour diverses raisons, mais surtout parce qu'il lui semblait urgent de vivre avec les autres êtres humains, conformément à ses principes :

« Elle souffrait d'un besoin incurable, on pourrait presque dire d'une maladie, de faire ce qui est juste pour ses semblables. La droiture était son principe. Le mot qui la

³⁹⁵ « I don't remember Chitri's face as it was at that time. Only her back. She had shown it to me once – a row of knobby bones straining tight against a yellow brown skin. There had been blue and black marks on it ».

faisait vivre et respirer. Jamais satisfaite de l'étendue de son engagement, elle s'efforçait continuellement de faire plus » (45)³⁹⁶.

Suro ressent le besoin d'élargir ses horizons et elle sait qu'elle ne peut s'accomplir qu'en s'éloignant de sa « villa ». Au moment où les six narrateurs se racontent l'histoire de Suro et s'échangent le souvenir qu'ils en ont conservé, elle est âgée de 72 ans et vit au Bengale où elle continue de soigner les gens dans un dispensaire. Son « espace à elle », c'est l'indépendance qu'elle a toujours revendiquée et qu'elle s'est efforcée de vivre tout au long de sa vie. « L'espace secret » de Suro, son « lieu à soi » ne peut tenir dans une maison, il est un style de vie où règnent la liberté et l'autonomie.

Pour d'autres personnages, il est davantage matérialisé mais peut s'avérer difficile à trouver : Shivani (*TSS*) le trouve d'abord dans la véranda puis dans la chambre de Pishi³⁹⁷, où elle aime se réfugier lorsque sa belle-mère « l'envahit » et qu'elle ne se sent plus en sécurité ; pareillement, Wahida (*HPM*), une fois mariée, cherchera en vain dans la maison de sa belle-famille un endroit où elle pourrait soulager le traumatisme lié à son départ de la maison paternelle.

Il y a un jeu d'émotions et de familiarité avec les lieux qui conduit les femmes à s'en approprier certains pour en faire des espaces-refuge. Propices au retranchement ou à la transgression, ils permettent d'instituer une distance vis-à-vis des autres membres de la famille. Il s'agit avant tout de trouver un espace pour *être* soi.

Sans le verbaliser, sans le réclamer ouvertement, tous les personnages féminins cherchent à s'approprier une portion d'espace. Uma le ressent, elle qui part à la recherche, dans Kailash, d'un endroit où lire le manuscrit de feu son grand-père :

« Elle aspirait à un espace à elle pour cela. Entièrement à elle. Pas mystérieux ni secret, mais juste à elle. Mais il n'y en avait aucun à Kailash. Pas même un tiroir » (259)³⁹⁸.

Cette recherche d'intégrité dans un espace approprié, Virginia Woolf, en a fait, de l'avis de sa traductrice Elise Argaud, une « litanie ». Cette recherche ne concerne pas seulement les femmes, mais elles ont davantage de difficulté à obtenir cette « pièce à elle » :

³⁹⁶ « She suffered from an incurable urge, one could almost call it a sickness, to do the right thing by her fellow human beings. Righteousness was her shibboleth. The word she lived and breathed by. Never satisfied with the extent of her commitment, she was continually straining to do more ».

³⁹⁷ Très vite après son arrivée à Kailash, Shivani crée des liens d'amitié forts avec Pishi. Toutes deux ont pour point commun la haine qu'Haimanti (belle-mère de Shivani) leur voue, les percevant comme des intruses dans sa maison.

³⁹⁸ « She longed for a space of her own for it. Entirely her own. Not mysterious or secretive but just her own. But there was none in Kailash. Not even a cupboard ».

« Le texte repose sur une litanie : il faut qu'une femme dispose d'une pièce à elle, c'est-à-dire d'un endroit d'intimité, et de cinq cents livres de rente, donc d'un revenu lui assurant la subsistance, pour pouvoir se consacrer à l'écriture. Le constat paraît banal... et pourtant il met en lumière une vérité peut-être humaine plus que simplement artistique : pour être libre, il faut avoir dépassé le stade de la survie et pouvoir disposer d'un endroit où notre intégrité est respectée » (2012 : 13-14).

Du tiroir aux horizons du monde, la quête est la même.

B/ Lieux-ruptures

Les lieux jouent un rôle important dans la constitution des identités, non en tant que supports qui les créent mais par le choix des individus et des groupes qui s'y fixent ou qui les rêvent. Parfois, le déplacement est subi et le lieu où l'on vit est placé en opposition avec celui d'où l'on vient et auquel on continue de se relier. Le lieu où l'on est contraint de vivre matérialise alors une rupture. Il en est ainsi des femmes de la diaspora qui suivent leur conjoint ou leur fils à l'étranger et qui trouvent refuge dans une reconstitution idéalisée de l'Inde, pour supporter une acclimatation douloureuse.

L'Inde depuis le pays d'expatriation

Sunaina est persuadée qu'elle a contribué au succès du départ de Soubodh en Angleterre, par ses vœux et ses prières. Ce départ représente à la fois un espoir et une peine pour la sœur. Elle se retrouve séparée de son frère mais cet éloignement crée un lien avec Londres, « un fil tendu » entre les deux lieux, un « fil » qui alimente le « désir d'évasion » de la jeune fille :

« Soubodh débarqua en Angleterre, un fil était à présent tendu entre la maison et Londres. Le désir d'évasion se mit à danser sur ce fil avec encore plus d'impatience » (95).

Soubodh, issu d'une famille élargie très présente dans son enfance, s'en détache physiquement et culturellement. Dans les romans, l'expatriation conduit à la rencontre avec l'ailleurs, avec l'altérité. Cette circulation invite les personnages à s'interroger leur identité collective indienne mais également sur leur propre identité. Ces questionnements résonnent aussi chez les proches restés au pays.

Dans le corpus, il s'agit essentiellement de départs d'hommes ou de femmes³⁹⁹ vers l'Angleterre ou les États-Unis, ces derniers représentant une destination plus prestigieuse.

³⁹⁹ Le cas des personnages masculins expatriés de *The Hour Past Midnight* est différent : rien n'est dit de la vie à l'étranger de ces hommes qui travaillent dans le Golfe Arabe ou au Sri Lanka. D'autant que, hormis Suleiman, leur comportement de retour au village ne laisse pas paraître de changement lié à leur expatriation.

Dans le recueil *Eating Women, Telling Tales*, le thème de l'expatriation est très présent, surtout à destination de Londres, de même dans le recueil *Secret Space* (nouvelles « Through a Looking Glass » et « Princess Poulomi »). Londres y apparaît comme un lieu symbolique, associée à la réussite, les expatriés jouissant d'un grand respect auprès de leurs familles et connaissances restées en Inde. Pourtant, la ville n'est pas véritablement décrite dans les textes, contrairement à Calcutta, par exemple, dans *The Song Seekers*⁴⁰⁰. Peut-être l'évocation de la capitale britannique suffit-elle à nourrir l'imaginaire. En effet, l'Angleterre et Londres héritent du prestige lié à l'histoire coloniale ; au temps du Raj britannique, l'anglomanie a amené de nombreux Indiens des classes élevées à partir étudier dans les meilleures universités britanniques, notamment anglaises (Markovits, 1994). L'ascension sociale dont ont bénéficié certaines familles après l'Indépendance a rendu accessibles à leurs enfants ces hauts lieux académiques qui ont conservé tout leur prestige.

Quant aux États-Unis, ils sont devenus synonymes d'emploi bien rémunéré et incarnent la réussite. La distance qui les sépare de l'Inde contribue à une certaine idéalisation. Les Indiens expatriés en Amérique sont perçus comme des gens courageux, capables de laisser derrière eux leur famille et leurs traditions pour vivre parmi des étrangers (Ahmed, 1999).

L'expatriation, dans les fictions du corpus, renvoie à deux types de situations : l'expatriation volontaire qui touche essentiellement des jeunes comme Soubodh (*MAN*) ou Ambika (*EIW*). Ils partent pour étudier ou débiter une carrière prometteuse. Mais il y a aussi l'expatriation forcée, principalement de femmes jeunes ou âgées, obligées de suivre leur mari ou leur fils devenu chef de famille. Tel est le cas de la majorité des femmes expatriées dont l'histoire est contée dans le recueil *Eating Women, Telling Tales*.

Bien souvent, l'expatriation ne signifie pas un départ définitif du pays natal et nombreux sont les personnages qui reviennent en Inde pour des vacances ou des séjours plus ou moins longs dans leur famille. Nous avons évoqué à plusieurs reprises l'absence des hommes de *The Hour Past Midnight* qui rentrent chez eux et retrouvent leur épouse après des séjours de plusieurs années dans les pays du Golfe. Ce passage dans un pays étranger n'est pas sans marquer de son empreinte les individus expatriés. Suleiman⁴⁰¹ (*HPM*) cherche ainsi à réformer sa communauté sur le modèle de l'islam pratiqué en Arabie Saoudite où il travaille. Il trouve les

⁴⁰⁰ Rudra et son père ont pourtant fait leurs études à Londres et ont apprécié leur vie là-bas.

⁴⁰¹ Suleiman est le frère aîné de Madina, la meilleure amie de Rabia. Il travaille en Arabie Saoudite et est marié à Mumtaz qui vit avec sa belle-famille en Inde.

pratiques religieuses de ses concitoyens bien trop légères⁴⁰² et c'est lui qui est à l'origine de l'interdiction imposée aux femmes de se rendre seules au cinéma.

Babu, le fils de Jamini (*EWTT2*) vit depuis 10 ans aux États-Unis où il travaille. Il revient voir ses parents après cinq années d'absence et apporte avec lui de nouveaux meubles, de nouveaux objets et produits d'entretien, tentant de « moderniser » ses parents et l'Inde qu'il considère comme archaïques.

Suleiman et Babu reviennent au pays avec une certaine idée de l'Inde en tête, mais ils sont déçus par la réalité et comptent bien réformer leur communauté ou leur foyer. Les deux hommes pensent « savoir » ce qui ne fonctionne pas dans leur société et s'inspirent de ce qu'ils ont vu et vécu à l'étranger, leur opinion est respectée du fait du prestige acquis. La culture étrangère dans laquelle ils vivent et dont ils sont désormais imprégnés a changé leur perception de l'Inde.

Rudra (*TSS*) est moins radical et tente d'adapter à Calcutta ce qu'il vécu en Angleterre. Il est parti étudier à Londres puis est revenu à Calcutta pour y faire carrière, comme son père l'avait fait avant lui. Ashutosh et Rudra importent ainsi des pratiques, des savoir-faire, notamment dans l'édition et dans la façon de diriger une entreprise. Ils importent également un mode de vie différent auquel le lecteur est sensibilisé à travers les réactions de Uma, la jeune épouse de Rudra. La nourriture qu'ils consomment est occidentalisée, tout comme la vaisselle ; le décor de leur maison est garni d'objets et de meubles occidentaux (chapitre 4). Les deux hommes fréquentent des *clubs* d'hommes d'affaires, un héritage colonial, et se montrent autonomes au quotidien : ils ne ressentent pas le besoin d'être maternés par Uma, comme c'est le cas pour la plupart de leurs congénères. Ils possèdent aussi une vaste bibliothèque contenant des grands classiques de la littérature anglaise, ce qui témoigne de leurs références culturelles.

L'expatriation peut libérer certaines femmes du carcan social et culturel indien. Ainsi, Poulomi (*SSp-PP*), qui suit son mari en Angleterre, entretient des relations extraconjugales avec un Anglais, sans se sentir jugée dans ce nouveau pays. Rakhi, son amie d'enfance et narratrice de l'histoire, mène une existence d'épouse « modèle ». Elle a du mal à approuver le comportement de Poulomi qui contredit l'image de perfection qu'elle s'est faite de son amie depuis leur enfance. Mais Rakhi lui trouve des excuses en imputant la « mauvaise vie » de Poulomi à son séjour en Occident. Poulomi est comme le miroir de Rakhi, produisant une

⁴⁰² « 'Nothing is done according to the law. Nothing. It's all unorthodox. We've lived among these Tamil people [Hindous] and turned into them'. His voice was full of anger and resentment because of the deterioration of his community (...). » (284). Suleiman fait ici une distinction entre les Tamouls hindous et les musulmans, qui ne sont pas tamouls mais sont venus, quelques siècles plus tôt, s'installer au Tamil Nadu.

image inversée : Poulomi ressemble à tout ce que Rakhi n'est pas. Le mode de vie et l'identité que Poulomi a développés pendant son séjour hors de l'Inde bouscule les principes de Rakhi qui a intériorisé des « valeurs indiennes » aux antipodes des choix de vie de son amie Poulomi.

Aloo ou Potatoes ?

Les romancières décrivent rarement en détail les expériences d'expatriations volontaires. De la vie de Rudra, Suleiman, Babu et Poulomi « dans ces ailleurs », nous ne disposons que d'informations indirectes. Sans doute parce que ces romans s'attachent principalement aux personnages féminins expatriés pour « suivre » un conjoint ou un fils. Les femmes évoquent alors leur nouvelle existence hors de l'Inde, patrie quittée à regret. L'Inde est alors perçue comme une partie d'elle-même et la distance à la patrie les déstabilise, les désoriente car elles sont confrontées à d'autres valeurs et modes de vie. Est alors posée la question de leur devenir loin du pays natif, en tant qu'Indiennes, en tant que femmes.

C'est par le prisme de l'alimentation ou plus précisément de la cuisine que des destins féminins sont contés dans *Eating Women, Telling Tales*. Les cuisinières rapportent de nombreuses histoires de femmes qui ont suivi leur mari en Angleterre et leur destin est souvent tragique, associé à un départ contraint.

Ainsi, Savitri a vécu à Londres pendant des années avant que son mari ne la quitte pour une Anglaise (*EWTT4*). Elle raconte à ses compagnes ce qu'elle a vécu en insistant sur le déracinement qu'elle a ressenti, opposant Londres, aux avec ses rues froides et dangereuses, à une Inde brillante et chaleureuse. La nouvelle met en scène deux autres femmes indiennes expatriées : Gita, veuve depuis six mois, dont le fils vit aux États-Unis mais qu'elle n'ose pas rejoindre ; Malti, veuve également, qui a dû quitter l'Inde pour habiter avec son fils et sa famille à Londres. Savitri est aussi veuve puisque son mari, adultère, est décédé. Ces trois femmes se retrouvent donc seules, plus ou moins isolées. Même Malti, qui vit avec son fils et sa belle-fille et garde leur fils pendant qu'ils sont au travail, ressent une grande solitude et ne sort que très rarement de la maison. Pour ces trois femmes, leur départ de l'Inde découlait d'une décision masculine.

Londres demeure une ville étrangère à ces femmes, comme l'exprime Gita :

« Il lui avait fallu des années pour se sentir chez elle ici, et aujourd'hui encore, il lui arrivait de se demander où elle était quand elle se réveillait le matin au son des sirènes de police » (74).

Malti éprouve un sentiment analogue : « Ce n'était pas son pays. Elle rêvait tout le temps de retourner chez elle, parmi ses pairs » (85). Et Savitri, elle aussi, attend de retourner vivre chez son frère, en Inde (83).

Chacune de ces narratrices rapporte le récit d'une femme auquel le bonheur est inaccessible en raison de l'éloignement et de la séparation de son pays natal. Une grande tristesse émane des récits imprégnés de cette distance vécue douloureusement. Gita, Malti et Savitri évoquent leur peur de l'extérieur, à l'image des femmes en Inde à qui l'on apprend à craindre le dehors. Les trois narratrices redoutent les rues de Londres, même si Gita entretient une certaine familiarité avec les commerçants de sa rue. Depuis la mort de son mari, elle ne sort pratiquement plus, influencée par ce qu'il disait :

« Il n'aurait pas aimé qu'elle sorte ainsi seule la nuit, même si le temple n'était qu'à quinze minutes de marche. 'Sans un homme pour la protéger, une femme seule est une cible facile pour les individus animés de mauvaises intentions – dans ce pays hautement civilisé tout autant que chez nous', lui aurait-il dit » (72).

« Plus qu'une rue à traverser. Gita marchait sur le trottoir, le long du mur, en prenant garde à ne pas trop s'approcher des entrées des maisons. Son mari lui avait dit que les Anglais n'aimaient pas voir des étrangers entrer dans leurs jardins ou regarder par-dessus leur barrière. (...) Elle ralentit le pas quand elle vit un homme recroquevillé sous un lampadaire, juste devant l'école. Elle avait peur, en marchant plus vite, de le réveiller et qu'il lui adresse la parole. Mais l'homme continua à dormir, le menton posé sur la poitrine » (75-76).

Les trois femmes ne se sont jamais familiarisées avec l'Angleterre, ce pays leur est demeuré culturellement étranger. Leurs descriptions de l'Inde et de l'Angleterre jouent sur les contrastes :

« Ce pavillon, dans une calme banlieue arborée à la lisière de Londres, était tellement différent de son énorme demeure délabrée et bruyante de Patna. Cette maison toute entière pourrait rentrer dans la cour de celle de Patna, et il resterait encore de la place pour accueillir les membres de sa famille dans le besoin et entasser des vieux coffres pleins d'édredons ! » (72-73).

Gita décrit de façon négative l'ordre et le calme qui règnent dans cette banlieue verte de Londres alors qu'elle évoque de manière attendrie le « désordre » de l'Inde. Ces trois femmes semblent regretter le chaos, les bruits assourdissants qui les entouraient et les faisaient sentir vivantes. Familières de l'environnement urbain indien, elles reprennent finalement les clichés occidentaux : bruit, encombrement, saleté, désordre. Le délabrement de la maison de Patna est contrebalancé par sa vaste étendue qui en fait un lieu accueillant pour les membres de la famille, suggérant ainsi une solidarité indienne inconditionnelle.

Gita emploie le terme de « chez elle » pour parler de l'Inde (76). C'est là qu'elle identifie sa maison, le lieu familial qui lui procure du bien-être, là où se trouve sa famille et ses ancêtres. Chez elle, ce n'est donc, ni le lieu où elle passe sa vie, l'Angleterre, ni la maison de son fils, à Los Angeles.

Malti souffre également de la distance imposée qui la sépare de « sa maison » :

« Comme ils lui manquaient, ces jours de fête dans sa ville natale, où elle était un personnage important ! Rien ne se passait tant qu'elle n'était pas là pour superviser l'organisation. (...) Tout était différent à la maison. Elle aussi était différente là-bas : grande, fière, le regard vif. Personne n'osait la défier, pas même son mari qui, de toute façon, était un homme doux. Que Mahadev le protège dans l'au-delà ! S'il n'avait pas attrapé la pneumonie et n'était pas mort brutalement, elle vivrait encore en Inde et régnerait fièrement sur ses quatre hectares de terre. Mais dans ce minuscule appartement, elle n'était plus qu'une vieille femme maladroite, elle se cognait partout comme une domestique un peu sénile qui ne se souviendrait plus de rien » (81-82).

En quittant l'Inde, elle a également quitté une partie d'elle-même. Sûre d'elle en Inde, fière, elle était un personnage important dans sa ville natale. Malti oppose la dimension de son domaine en Inde à l'appartement exigu où elle vit désormais. Cette opposition l'affecte dans sa propre personne puisque de femme fière, propriétaire de terres, elle se décrit à Londres comme une vieille femme, se comparant même à une domestique. Cette impression de dépossession est accentuée par le fait que le départ de ses terres natales lui a été imposé par la mort de son mari.

Quand ces femmes échangent sur l'Inde et sur ce qu'elles vivent en Angleterre, ce sont les contrastes, les oppositions qui dominent. Si la capitale britannique est vaste, elle est « vide » et manque de chaleur. A contrario, l'Inde est vue comme une grande maison grouillante de monde donc chaleureuse. Les souvenirs de l'Inde échangés par ces femmes ressemblent à ceux que les jeunes mariées s'échangent sur leur enfance. Or, pour ces expatriées, les deux se confondent : l'Inde renvoie à leur enfance et à leur jeunesse. Leur perception de l'espace alimente un jugement fondé sur l'attachement qu'elles vouent à leur pays natal.

Si l'Inde est familière et synonyme de bien-être, de proximité familiale, l'Angleterre leur semble étrangère, incompréhensible, culturellement hermétique, on y est à l'étroit dans ces familles éclatées. Ces sensations font que les trois personnages ne s'y sentent pas en sécurité. Pour survivre, il leur est nécessaire d'idéaliser leur pays natal et vivant loin de celui-ci, c'est son souvenir qui constitue leur véritable « maison ». À tel point que Malti, marchant à Londres, s'imagine dans sa rue à Calcutta et remplace lieu réel par celui imaginé :

« Tandis qu'elle marchait vers le temple – ce n'était pas la peine de dépenser de l'argent inutilement en prenant le bus –, Malti jouait à un jeu auquel elle s'adonnait très souvent. Elle était dans sa rue, devant chez elle, à Calcutta. C'était la rue qu'elle prenait tous les jours pour aller au marché aux poissons » (82).

S'ensuit une longue description de cette fameuse rue, jusqu'à ce que Malti croise une vieille dame :

« Malti lui sourit et ce n'est qu'après avoir traversé la rue qu'elle se souvint de l'endroit où elle était » (87).

Comme on le sait, la nourriture participe de l'identité et c'est particulièrement vrai ici quand les légumes et les fruits indiens sont très différents de ceux qui sont cultivés en Europe. Élaborer des plats indiens est une manière de retrouver l'Inde et les légumes qui servent de support à la nostalgie de Malti :

« Oui, moi aussi j'adorerais qu'on m'envoie des légumes de chez nous, mais aussi du *moori* et de l'huile de moutarde, des pois chiches frais, du *gur* et toutes et toutes ces choses qu'on peut manger dans la rue. Mon fils me tuerait s'il m'entendait. 'Dans ce pays, nous avons la nourriture la plus hygiénique qui soit, comment peux-tu avoir envie de ces trucs dégoûtants et pleins de bactéries ? Ça grouille de germes' » (84).

Et Gita d'ajouter : « Les pommes de terre sont vraiment très propres ici, et elles ont la peau si fine, quel dommage qu'elles n'aient aucun goût » (84). À cela, Malti lui répond : « Là tout de suite, je rêverais d'avoir une de ces pommes de terre à la peau rêche avec encore de la terre dessus. Elles sont meilleures, non, avec la peau grillée et croustillante ? » (85).

Parlant de pommes de terre et de nourriture plus généralement, les femmes comparent les deux sociétés. Les pommes de terre anglaises seraient ainsi comme les Anglais, propres mais insipides, car la nourriture occidentale est souvent considérée fade pour le palais indien ; les pommes de terre indiennes sont pleines de vie (pleines de terre et de craquelures) comme les Indiens. Pareilles aux pommes de terre, les deux cultures s'opposent : la morosité et la rationalité anglaises, la propreté et l'hygiène vs la vivacité indienne pleine de fantaisie et de chaleur, la saleté et les germes – alors que le système de castes en Inde accorde beaucoup d'importance à la pureté !

De l'Inde, il ne reste alors que les souvenirs. Ainsi, « Through a Looking Glass » (*SSp*) rapporte les souvenirs d'une vieille dame expatriée en Angleterre qui vit avec son fils et sa belle-fille. Très âgée (elle est presque centenaire), Mrs Das ou « Pomo » est très malade et n'est plus très lucide. Chaque rêve est un voyage vers ses souvenirs d'enfance, dans son village de Garh Bishnupur. Pour cette vieille dame qui vit en Angleterre, loin de sa terre natale, plonger dans ses souvenirs la reconnecte avec l'Inde. Quand la vieille Pomo s'endort,

la jeune Pomo se réveille, cherchant sa mère et des réponses. Car à la fin de sa vie, elle voudrait savoir qui est son père dont elle ignore l'identité, ce qui la prive en partie de la sienne. Le retour à l'Inde par les souvenirs est un retour symbolique à ses ancêtres. Son esprit lui fait traverser le temps pour rechercher des réponses dans ses souvenirs d'enfance. Elle y trouve un sentiment d'affection et d'amour qu'elle n'a connu ni dans son mariage arrangé, ni auprès de ses enfants. L'amour filial, rappelle son fils, est un devoir : « Of course I love you. It's my duty » (112). Les souvenirs de Pomo privilégient certains événements liés aux personnes qui ont marqué son existence. Elle n'idéalise pas l'Inde comme Savitri et ses amies mais se réapproprie son pays natal par le biais de ses souvenirs, afin de retrouver un sentiment de familiarité, un lieu où elle a ressenti de l'amour et où elle a ses racines.

Malgré la distance, les liens avec le pays natal restent essentiels pour ces personnages féminins. C'est ce qui donne un sens à leur existence à l'étranger ; elles savent qu'il y a un « ailleurs » familier qui « contient » leur famille, leurs souvenirs. L'Inde abrite ces souvenirs pour devenir le symbole de leur identité passée, idéale. Pour beaucoup de femmes expatriées, la nostalgie de l'Inde constitue l'« espace à soi ».

*

Loin d'être hermétique, la maison est en constant échange avec l'extérieur. En effet, l'espace domestique déborde sur la rue, ne serait-ce que pour les tâches et les visites de courtoisie. La rue et, plus largement, le quartier sont aussi révélateurs de l'importance de la vie communautaire. Chez Rabia (*HPM*), pas un jour ne se passe sans que les voisines ne se rendent visite entre elles, et la communauté a un pouvoir d'influence fort sur chaque famille. Les moyens de transport (bus, voiture) en dépassant les limites de la rue et du quartier, permettent de s'émanciper de l'espace domestique et de la famille. Mais la peur de l'extérieur n'est jamais bien loin et elle est, bien souvent, associée à la peur des hommes. Hommes et femmes fréquentent rarement au même moment les espaces communs de la maison, que dire alors de leur coprésence à l'extérieur !

Entretenue par les femmes elles-mêmes, la peur de l'extérieur entraîne la régulation des sorties des personnages féminins, le contrôle de leurs trajets et leur durée. Cette peur accentue un peu plus la domination que vivent les femmes au quotidien.

Toutefois, pour les jeunes générations, cette peur est nuancée : les jeunes filles vont à l'école, à la bibliothèque ou au cinéma. Elles sont ainsi plus à l'aise que leurs aînées dans les espaces du dehors. Si ces trois lieux – école, bibliothèque, cinéma – justifient tout-à-fait les sorties de

la maison, ils autorisent également les jeunes filles à découvrir un autre monde. Les romancières accordent beaucoup d'importance à ces espaces loin de la maison, précisément parce qu'ils instaurent une distance avec celle-ci. L'école est présentée comme un lieu d'émancipation où s'apprennent d'autres savoir-faire et savoir-être que ceux enseignés à la maison. Elle donne aussi les perspectives d'un avenir personnel : avoir un emploi et, par extension, pouvoir contrôler sa vie indépendamment des autres. La bibliothèque et le cinéma autorisent les distractions et font appel à l'imagination, des éléments mal perçus, voire complètement absents, du foyer familial.

Ainsi, les formes de distance sont déclinées à différentes échelles. Pour autant, la distance s'évalue par rapport à la maison, point de repère et référence des héroïnes. Et il demeure difficile pour les filles et les femmes d'accéder au lieu de culture ou autre lieu extérieur : il faut sans cesse justifier ses déplacements. Ces lieux restent cependant essentiels pour les héroïnes en tant qu'ils représentent des refuges (la bibliothèque, le cinéma) ou des lieux de rupture (l'école, l'expatriation, le métier) permettant de s'affranchir de la maison, sans toutefois l'oublier. Réels ou imaginaires, ces lieux constituent des îlots d'accalmie où se préserver, ne pas tomber dans la folie. Mais être soi peut conduire à la marge.

CHAPITRE 8

LES IDENTITÉS DE MARGE(S)

La position des éditions *Zubaan* est très claire : en ne publiant que des ouvrages et des œuvres de femmes, elles souhaitent mettre en avant leur écriture mais aussi leurs combats. Les fictions du corpus sont des œuvres militantes qui s'inscrivent dans les mouvements féministes indiens. Ainsi, sous couvert d'histoires de familles, de récits biographiques de petites filles faisant le portrait de la vie quotidienne de gens « ordinaires », les romancières interrogent la société dans laquelle elles vivent. Quand Rabia (*HPM*) demande à sa mère pourquoi les femmes ne peuvent entrer à la mosquée ou pourquoi ne sont-elles pas autorisées à avoir plusieurs époux (alors que les maris ont plus d'une épouse), Salma, l'auteure, remet en question des pratiques sociales, culturelles religieuses et patriarcales. Toutefois, ces critiques indirectes parfois ne suffisent pas. Les romancières font alors appel à une autre stratégie pour pouvoir dénoncer les méfaits du patriarcat sans risquer de se faire censurer : elles font appel aux marges. Les figures de la marge montrent la brutalité des normes, leur incongruité. Elles questionnent les normes, les dénoncent.

Divers portraits sont convoqués : la prostituée, l'indépendante, la folle, ce qui n'est pas sans rappeler d'autres personnages féminins transgressifs ou supposés tels comme la « sorcière », « l'hystérique ». Ces identités, perçues comme marginales par la société, répondent aux contraintes de comportements « normés » qui organisent l'espace. Non que les individus hors-normes soient exclusivement des femmes, mais le corpus choisi met en scène principalement des protagonistes féminines.

Ici, la marginalisation s'opère au prisme du corps des femmes, entraînant leur discrimination socio-spatiale et le rejet de leur sexualité propre. Cela conduit certains personnages féminins à entrer en résistance par le corps (corporéité), avec pour volonté d'affirmer son identité.

I – Discrimination par le genre

Les personnages de Salma (*HPM*) sont largement inspirés de ce qu'elle a elle-même vécu. L'écrivaine a passé au total près d'une vingtaine d'années, enfermée, d'abord dans la maison de ses parents à partir de treize ans, puis dans la maison de son mari⁴⁰³. Si ce cas n'est pas unique, il demeure assez extrême mais témoigne bien de la discrimination sociale et spatiale fondée sur le genre⁴⁰⁴.

⁴⁰³ Le documentaire *Salma*, de Kim Longinotto, Royaume-Uni, 2013 et l'ouvrage *Salma, Filming a Poet in her Village*, par R. Salma et K. Longinotto, Or Books, 2013, rapportent l'histoire de la romancière. Le film dramatise la situation sans nuancer véritablement les propos des protagonistes.

⁴⁰⁴ Salma a fait le tour du monde pour faire la promotion de ses poèmes et de son film. Elle est notamment intervenue en septembre 2014 dans le cadre du Festival des écrivains étrangers organisé par la BnF et

A/ De l'exclusion spatiale à la marginalisation

La position des femmes au sein de la société est plus fragile que celle des hommes. Les veuves jeunes, les divorcées et les adolescentes sont sujettes à une exclusion spatiale, contraintes de demeurer à la maison. Objets de surveillance et de contrôle, elles sont immédiatement sanctionnées si elles franchissent le « seuil » de la norme. Elles sont reléguées à la marge, cet espace honni et craint de toutes.

Les femmes : plus vulnérables à l'exclusion

Le mariage étant placé au centre des vies et destins féminins par la société et la famille, tous les romans soulignent le lien étroit entre les spatialités et le statut marital. La période de la puberté, considérée comme particulièrement sensible par les parents, les conduit à mettre la jeune fille à l'écart des dangers potentiels, dans l'attente du mariage. Wahida, puis à leur tour, Rabia et Madina (*HPM*), sont gardées à l'intérieur de la maison. Wahida connaît la première ce changement de position avec la puberté. Elle n'est plus autorisée à interagir qu'avec les femmes de la maison ou les invitées qui en franchissent le seuil. La jeune fille se trouve même confinée dans certaines parties de la maison, souffrant d'une double exclusion, sociale et spatiale.

Les auteures décrivent de façon détaillée le sort des jeunes filles qui, avec la puberté, connaissent de nouvelles contraintes liées aux tabous (menstruations, transformation du corps). Non seulement, elles doivent se tenir à distance à certaines périodes mais certaines se retrouvent isolées jusqu'au mariage pour conserver leur pureté dont dépend l'honneur de la famille et de la communauté.

Les femmes mariées jouissent de davantage de liberté (même si elle est toute relative) car leur position est comme clarifiée, elles sont réputées « non disponibles ». En revanche, le veuvage et le divorce, modifiant le statut marital, peuvent aboutir à une nouvelle mise sous tutelle, surtout si ces femmes sont jeunes. Dans la famille de Rabia, les enfants, les femmes mariées et les veuves âgées peuvent sortir de la maison et se déplacer. En revanche, Firdaus, la jeune divorcée, et Sherifa, la jeune veuve, ne sont plus autorisées à apparaître en public :

l'Université Columbia à Paris. L'Inde en était le pays invité. À cette occasion, j'ai pu la rencontrer et échanger avec elle. La romancière est aujourd'hui une personnalité publique au Tamil Nadu, elle est entrée en politique et continue d'intervenir dans différentes institutions. Elle est toujours mariée au même homme qui, selon ses dires, a d'abord exprimé des réticences face à la notoriété de son épouse puis l'a rapidement laissée mener ses activités culturelles et politiques.

« Désormais, [Firdaus] ne pouvait plus apparaître dans le monde extérieur. La ville entière la raillerait, dirait du mal d'elle, la traiterait avec mépris » (15)⁴⁰⁵.

Sherifa et Firdaus ont quitté leur belle-famille pour revenir à la maison paternelle. Sherifa a connu le veuvage au bout de quelques années de mariage, son mari est mort à l'étranger où il travaillait⁴⁰⁶. Un long passage relatant la correspondance romantique entretenue par Sherifa et son mari, Salaam (chapitre 37), laisse supposer qu'un amour persistant envers son défunt mari la retient de se remarier. Mère d'une petite fille, elle redoute de lui donner un beau-père (136) ; nous ne savons rien des visites des prétendants, si ce n'est qu'ils sont systématiquement éconduits par la jeune femme. L'attitude de Sherifa, vivant dans le souvenir de son défunt mari, rappelle le cinéma populaire indien, friand des drames où les jeunes héroïnes refusent toute nouvelle alliance afin de préserver la mémoire de leur amour perdu (D'Azevedo, 2018). La famille de Sherifa semble finalement accepter son choix mais sa mère et les voisines ont pourtant du mal à comprendre cette décision. La jeune femme n'est pas ostracisée par sa communauté comme Firdaus, divorcée, puisqu'elle n'a pas été source de déshonneur. Cependant, elle est tenue à l'écart de tout événement où sa présence serait « néfaste », les veuves étant réputées porter malheur. Sherifa accepte cette exclusion en tant que veuve mais ne se soumet pas totalement à la norme en refusant le remariage souhaité par sa mère.

Firdaus, quant à elle, a pris seule la décision de divorcer alors que son maria été choisi par son beau-frère Karim. Après le décès de son père, alors que Firdaus était une enfant, et en l'absence d'homme dans sa propre famille, c'est son beau-frère qui s'est occupé de son mariage. La raison du divorce est que la jeune femme ne supportait pas la laideur de Yusuf, son époux :

« Cette nuit-là, seuls dans leur chambre, à l'instant où Firdaus posa les yeux sur le visage de Yusuf éclairé par la lumière pâle, elle dit 'Je n'ai pas l'intention de vivre avec toi. Ne me touche pas.' Quand elle y repensait, elle était stupéfaite, même maintenant. Comment avait-elle osé ? Comment une villageoise comme elle avait trouvé le courage ? » (17)⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ « Hereafter [Firdaus] could not appear in the outside world. The whole town would jeer at her, speak ill of her, treat her with contempt ».

⁴⁰⁶ Une veuve âgée ne bénéficie pas du même traitement : il est considéré comme « naturel » qu'une femme, passé un certain âge, perde son mari. La vieille veuve fait donc encore partie de la société.

⁴⁰⁷ « That night when they were alone in their room, the instant Firdaus saw Yusuf's face in the pale light, she said 'I'm not going to live with you. Don't touch me.' When she thought about it, she herself was shocked, even now. How could she have been so daring. How could a village girl like her have had the courage? ». Le mariage a déjà eu lieu ; lors de la cérémonie, il est impossible à la jeune mariée de voir le visage de celui qu'elle épouse. La découverte physique se fait donc tardivement. On en apprend plus sur Yusuf dans la description faite par Firdaus à sa soeur : « Akka, just to look at his face repulses me. I can't bear his wolf-like features and sickly

Ses mots sont directs et sans appel. Car Firdaus est, d'après ses dires et ceux de sa mère, d'une grande beauté :

« Même en y réfléchissant intensément, Firdaus en arrivait à la conclusion que sa beauté était la cause principale de sa situation. Elle se demandait souvent : 'Pourquoi suis-je donc née si jolie ? Pourquoi devrais-je être complètement détruite ?' Le jour de son mariage, tout le village s'était demandé la même chose. Les femmes avaient chuchoté à son oreille : 'Quelle chose monstrueuse ! Est-ce le mieux qu'ils aient pu faire pour elle, avec sa beauté ?' » (15)⁴⁰⁸.

Mais Amina, la mère de Firdaus, voit plutôt la beauté de sa fille comme une source d'inquiétude : tant qu'elle n'est pas mariée, elle attire l'attention des hommes⁴⁰⁹ (chapitres 3, 6, 20, 49), comme si la jeune femme en était fautive.

Sur un autre plan, la rupture du mariage voulue par Firdaus est perçue comme une provocation vis-à-vis de son beau-frère. Il a choisi pour elle un homme riche et ses motivations s'imposent :

« [Karim] insistait sur le fait que sa parole faisait loi. Rien n'était autorisé à se produire sans sa permission. Tout ce qui arrivait était dû sa faveur. Peu importe ce qu'il faisait, c'était bien. Personne ne devait le remettre en question » (17)⁴¹⁰.

À travers ce mariage, se joue l'autorité du « chef de famille » qui ne tolère aucune contradiction. Dans un tel contexte, Firdaus est « audacieuse » (*daring*) et courageuse (17). Sa décision de rompre le mariage est une contestation de l'autorité patriarcale, donc de la norme sociale, qui la met à l'écart, la marginalise, d'autant qu'une fille divorcée devient un fardeau pour sa famille. Elle a peu de poids face aux règles de sa communauté mais en refusant le mariage donc le mari imposé, elle se libère, au moins temporairement, de l'autorité de son beau-frère Karim, et lui montre combien son pouvoir sur elle est illusoire. Elle n'exprime

body. I can never, ever live with him, Akka. I'd rather kill myself » (17). Mêmes les invitées ont été horrifiées par une telle union et dans le roman, seules les femmes semblent donner de l'importance à la compatibilité physique.

⁴⁰⁸ « However hard she thought about it, Firdaus could only conclude that her beauty was the chief reason for her situation. She often said to herself, 'Why was I born with this beauty? Why should I be destroyed so completely?' On the day of her wedding, the entire town had said the same thing. All the women had whispered in her hearing. 'What a monstrous thing this is! Is this the best they can do for her, with her looks?' ».

⁴⁰⁹ On trouve également trace de « problèmes » en lien avec la beauté des femmes dans la nouvelle « Dhauri » de Mahasweta Devi : « Dhauri savait que son regard effarouché, la finesse de sa taille et sa poitrine pareille à un lotus en fleur feraient son malheur », *Indiennes*, 2004 : 67-68, ou encore *Kumudini* de Tagore (2013). Pour autant, la laideur, souvent évoquée comme allant de pair avec une peau trop foncée, pose aussi problème. En effet, les enfants du couple, s'ils héritent de cette laideur, pourraient rencontrer des difficultés pour se marier, argument surtout invoqué pour la descendance mâle.

⁴¹⁰ « [Karim] insisted his word was law. Nothing was allowed to happen without his permission. Everything that happened was by his favour. Whatever he did was right. No one should question it ».

aucune revendication mais se singularise par son caractère, différent de celui des autres jeunes filles.

De façon significative et symbolique, le personnage de Firdaus se remémore les photos projetées (*bioscope pictures*) par un homme de passage dans leur communauté (171-172) : celles qui l'ont particulièrement marquée sont celles de Gandhi, de Nehru et de la *Rani* de Jhansi, la reine Lakshmi Bai (1828-1858), héroïne légendaire de la lutte contre les Britanniques pour sauvegarder son territoire. Tous ces personnages sont de véritables icônes qui ont combattu pour la liberté et l'indépendance de leur peuple. La référence à ces modèles révèle les aspirations de la jeune fille.

Cependant, il est difficile pour la jeune femme d'assumer son refus et ses revendications. Sa mère souhaiterait la remarier mais les seuls prétendants acceptant une épouse qui a déjà été mariée et qui, de surcroît, a osé demander le divorce, sont des hommes plus âgés. Ils ne conviennent pas à Firdaus :

« De toute cette ville, tu es la seule qui ait insisté pour avoir un *talaq* ! Qui aurait le courage de t'épouser ? Quel homme décent de bonne famille demanderait ta main volontairement ? Ne vont-ils pas se demander quelle sorte de fille impudente tu dois être pour rejeter ton propre mari et le quitter ? » (143).⁴¹¹

Comme le rappelle sa mère, Firdaus ne peut faire la difficile :

« Tu es peut-être belle, tu es peut-être jeune, mais tu restes un pot usé. Qui en voudrait ? » (ibid.)⁴¹².

Dans une société où les hommes exigent la virginité de leur future épouse, Firdaus se retrouve en marge et en a conscience. Elle doit à la fois supporter la responsabilité d'infliger cette douleur à sa mère et supporter d'être exposée à la vindicte des femmes de son entourage. La honte suscitée au sein de sa communauté par Firdaus la met au ban de la société. Elle a tenté de se libérer : de l'autorité de Karim ; de Yusuf, le mari imposé, avec qui elle ne se voit pas d'avenir. Par son attitude, Firdaus se trouve rejetée par les autres femmes et éprouve de la culpabilité vis-à-vis de sa mère. Elle se punit elle-même en s'enfermant dans la maison, se coupant du monde extérieur ; le sentiment de solitude qu'elle ressent est longuement évoqué (chapitre 23). Par son isolement, elle tente d'alléger sa culpabilité, se rendant invisible afin de réduire la honte qui rejaillit sur sa famille.

⁴¹¹ « In this entire town you are the only woman who actually insisted on getting a *talaq*! Who would have the courage to marry you? Will any decent man from a good family ask for you voluntarily? Won't they wonder what sort of impudent girl you must be to reject your own husband and leave him? ».

⁴¹² « You may be beautiful, you may be young; but you're still a used pot. Who would want to buy it? ».

Sherifa et Firdaus connaissent donc une discrimination sociale : elles ne sont plus autorisées à se mêler au groupe des femmes de leur communauté. Elles ne sont pas totalement exclues mais leurs interactions sont limitées. Dans les deux cas, seul un remariage pourrait les rendre à une existence « normale ». Les mères de Firdaus et de Sherifa souhaitent leur trouver rapidement un bon parti mais ni l'une ni l'autre ne voit les choses de cette façon. Elles refusent de se (re)marier, faisant primer leur choix personnel sur les normes sociales. D'une certaine manière, elles préfèrent la réclusion imposée à un mariage non désiré, l'accès au monde extérieur étant conditionné par un comportement conforme aux normes familiales et sociétales.

Ces deux femmes ne sont pas des personnages marginaux à proprement parler, mais leur situation témoigne de la facilité avec laquelle une femme peut être exclue de la société conventionnelle. Pour certaines, l'exclusion n'est que l'avant-poste de la marginalisation.

Franchir le seuil

La maison où Firdaus s'enferme revêt une double signification. Elle est un lieu-refuge protégeant Firdaus du regard malveillant des autres, notamment de celui des femmes qui la jugent. Le seuil de la maison constitue une limite qui sépare la jeune femme de sa communauté. En restant en-deçà du seuil, dans la maison, elle se positionne comme la jeune femme qui a défié les normes en rejetant son mari mais sa seule présence marque la maison familiale comme étant « hors norme » ; ses occupantes sont ostracisées. En acceptant le châtement qui est l'enfermement, Firdaus semble ne pas contester le bien-fondé de la norme sociale et sa culpabilité l'empêche de tenir tête à sa mère et aux autres alors qu'elle ne regrette absolument pas son geste. En dépit de son exclusion sociale (elle ne doit pas donner le mauvais exemple aux autres jeunes filles), elle conserve une place dans la société. La preuve en est que sa mère cherche à la marier. Être enfermée revêt pour elle un double objectif : expier la honte de son divorce et prévenir un second épisode de honte. En effet, Firdaus n'est pas indifférente à son voisin hindou, Shiva ; en restant dans la maison, elle évite de succomber à son désir pour lui.

Dans la communauté musulmane de Rabia, le rapport des femmes à la maison est de facto caractérisé par l'enfermement. Les murs, les seuils, les portes représentent les limites de la « norme territoriale » (Prost, 2004) pour ces femmes. Ils marquent et définissent les pratiques spatiales conformes aux règles édictées par la communauté. Pour Firdaus, franchir la porte et le seuil représenterait le passage dans une marginalité radicale. Elle tente bien de contenir sa

passion pour Shiva mais la transgression se fait progressivement ; d'abord, ce sont des regards échangés depuis l'intérieur de la cuisine⁴¹³ puis ce sont les doigts de Firdaus et Shiva qui se touchent à travers la fenêtre, autre ouverture sur l'extérieur⁴¹⁴. Enfin, les limites se trouvent franchies : alors que Amina dort, assommée par des médicaments et que la femme de Shiva est partie chez ses parents, Firdaus franchit le seuil de la cuisine puis la porte du jardin clôturé donnant directement sur la maison de Shiva. Ils tombent dans les bras l'un de l'autre, protégés des yeux indiscrets par le jardin qui relie leurs maisons respectives⁴¹⁵. Ce franchissement consacre la transgression. D'une part, la jeune femme se conduit à l'encontre de son statut de divorcée, et d'autre part, elle commence une liaison avec un homme hindou, et qui plus est, marié.

En divorçant, Firdaus avait placé la maison maternelle à l'écart des autres, socialement et spatialement, et par le franchissement des seuils et des portes vers cette liaison hors norme, le lecteur assiste à l'entrée inéluctable de Firdaus dans la marge.

C'est la communauté qui crée l'écart

Le choix effectué par Firdaus est éclairé par un personnage antagoniste dans ce roman, Wahida. En effet, Wahida ne se résout pas à aller contre la volonté de ses parents alors que son mariage avec Sikander la rend malheureuse. Sa vie dans la maison de ses beaux-parents sera un enfer. Firdaus et Wahida, proches voisines, adoptent donc une attitude différente face à ce qui leur est imposé et c'est d'ailleurs Wahida qui surprendra Firdaus en pleine étreinte avec Shiva. Alors même qu'elle souhaite revenir chez ses parents, donc abandonner son mari (tout comme Firdaus), Wahida demeurera dans la norme, rejetant Firdaus vers la marge, hors

⁴¹³ « [Firdaus] would leave the front door slightly ajar, and stand by it, her body half-hidden, but her face in full view, gazing into the distance, as if totally unaware of his arrival. Only when he was very near, she would look as if she had woken up with a start, suddenly aware of his presence. Then she would draw her head in with a delicate shyness, and disappear rapidly. This happened everyday. The realization that he noticed and admired her excited her to the point of intoxication » (79).

⁴¹⁴ « [Shiva] held out the key to [Firdaus], through the window. Firdaus's heart beat fast. Trembling all over, she held out her hand towards him. He caught her slender fingers gently and pressed the key into the palm of her hand (...). She had never known a man's touch all this while, and had given up the hope of ever experiencing such a thing. The pity and love which she felt in the touch of those cool fingers brought out new and strange emotions in her. She could feel that love fall upon her frozen life, and put out roots which lengthened, branched and spread out all over her body » (144-145).

⁴¹⁵ Nafiza, voisine de Rabia, présente la même aspiration au bonheur individuel que Firdaus : mère de famille, elle entretient une relation adultère avec un homme musulman plus jeune (chapitres 12, 13, 29, 45, 59). Elle tombe amoureuse d'Aziz et commence à le fréquenter en cachette. Nafiza est d'ailleurs tombée enceinte de lui mais elle a choisi d'avorter. À la fin du roman, elle rompt avec Aziz et la communauté n'en saura jamais rien. Chez Salma, Firdaus et Nafiza éprouvent le besoin d'assouvir leurs désirs mais elles rencontrent de grandes difficultés pour les assumer.

de la communauté, et lui adresse cette invective : « 'Thuu ! How can you call yourself a woman!' » (382).

Wahida se présente en juge de ce que doit être une femme ou plutôt de ce qu'elle ne doit pas être. Sa définition de « la femme » est inspirée par l'environnement dans lequel elle a grandi et vit. À ses yeux, le comportement de Firdaus est si inapproprié qu'elle ne « mérite » plus sa qualité de femme. Wahida ne peut concevoir qu'une femme se comporte ainsi. D'ailleurs, Elle se résignera à sa condition d'épouse car quitter son mari pour revenir chez ses parents, c'est prendre le risque, comme Firdaus, de perdre son identité de femme.

Le rôle de la mère de Firdaus, Amina, est de garantir le respect des normes. En effet, assistant en cachette à la discussion entre les deux jeunes femmes, elle se résout à agir au nom de la communauté. Et Firdaus se trouve définitivement et totalement exclue lorsque sa mère décide que, pour le bien de la communauté et de la famille, elle doit mourir (chapitre 49). La liaison hors mariage condamne ainsi les femmes à quitter le monde des vivants car elles n'y ont plus leur place. Pour Firdaus, qui n'est plus mariée, ce n'est pas un adultère. En revanche, Shiva commet bien un adultère. On ne lui reprochera rien.

Dans ces romans, les personnages masculins ne connaissent ni châtement ni déshonneur. Ainsi, Karim entretient une relation extraconjugale avec une hindoue et personne, homme ou femme, ne le condamne. On perçoit bien la discrimination mais sa perpétuation est aussi le fait des femmes qui maintiennent « la loi de la norme ». Cette attitude est justifiée par leur statut de « gardiennes » d'une norme patriarcale (Loomba, 2005).

Dans le même roman (*HPM*), Fatima, la domestique, connaît le même phénomène d'exclusion pour avoir transgressé, elle aussi, la règle sociale. Elle s'enfuit avec son amant hindou (chapitre 30) et sort totalement de sa communauté. Le narrateur parle de « disparition » (« disappeared », 246) pour souligner le caractère improbable de sa fuite. Son procès se déroulera, en son absence, mené par les hommes de la communauté qui ne peuvent que la bannir. Nul doute que si Fatima avait été présente, elle aurait été tuée.

Ce bannissement s'étend à d'autres membres de sa famille, ici sa mère Nuramma, jugée responsable du comportement de sa fille. Car les femmes sont responsables de l'éducation et de la discipline des enfants, notamment des filles, le rôle du père en matière d'éducation n'est jamais mentionné. Suleiman lui déclare :

« Tu n'as pas eu l'intelligence d'élever une fille avec la discipline nécessaire. Voilà pourquoi tu es punie » (253)⁴¹⁶.

Les anciens veulent faire du cas de Fatima et Nuramma un exemple, pour dissuader les autres femmes d'agir pareillement. Nuramma semble se soumettre à la décision des hommes, voyant qu'elle ne parviendrait pas à les faire changer d'avis, car il s'agit de l'honneur de la communauté. Elle cesse ses supplications mais en leur renvoyant l'accusation, elle établit à ce moment un rapport de genre :

« Soudain, une sensation de liberté s'empara d'elle. Il était certain désormais qu'elle était bannie de la communauté. Elle savait qu'elle ne pouvait rien faire pour l'empêcher ; elle était pourtant prise d'une terrible frénésie de dire quelque chose. Libérée de tous les contrôles qu'elle avait connus, comme si ses chaînes avaient explosé, elle parla, écartant les bras, 'Ayya ! Vous tous les aînés et grands hommes ! Alors vous comptez me bannir de la communauté ! Très bien, qu'il en soit ainsi. Vous dites que ma fille a commis un péché en s'enfuyant avec un *kafir*. N'y a-t-il aucun homme qui n'ait couché avec l'une de nos ouvrières hindoues ? Parlez, j'écoute. Que seulement l'un de vous se lève, j'accepterai que ma fille s'est mal conduite.' Son doigt pointait tout autour de la foule rassemblée, ne laissant personne de côté.

Pendant un moment, tout le monde resta stupéfait et sans voix. 'C'est parce que je suis impuissante que vous me faites subir ça. Allah vous rendra la pareille pour m'avoir fait souffrir. Vous n'allez pas vous en tirer avec cette injustice. Oh Rahman ! Rabbé ! Mon estomac est en feu !' Elle se baissa, ramassa la poussière du sol de ses deux mains et la jeta en l'air, vers le ciel » (253-254).⁴¹⁷

Enfin, cette exclusion lui apporte une liberté de parole qu'elle n'avait jamais prise auparavant. Son attitude de révolte est symbolisée par cette poignée de terre jetée en l'air, la terre de la communauté dont elle se débarrasse. Alors que les femmes de la communauté doivent en principe garder un profil bas, sans contredire leurs hommes, Nuramma n'hésite pas à dénoncer une hypocrisie : celle de ces hommes musulmans qui, comme Karim, ont des maîtresses hindoues mais qui ne sont jugés par personne parce qu'ils sont des hommes⁴¹⁸.

⁴¹⁶ « You didn't have the wit to bring up a female child with the necessary discipline. Your punishment is because of that ».

⁴¹⁷ « Suddenly a feeling of freedom overcame her. It was now certain that she was to be banned from the community. She knew she could do nothing to prevent it; yet she was in a sudden frenzy to say something after all. Liberated from all the controls she had known, as if she were bursting out of her chains, she spoke, stretching her arm out, 'Ayya, all you, elders and big men, so you are going to ban me from the community! Very well, let it be so. You say it was a sin for my daughter to elope with a Kafir. Is there a single man who hasn't slept with one of our Hindu worker women? Speak out, let me hear. Let just one of you stand up; I'll agree my daughter did wrong.' Her finger pointed all the way round the assembled crowd, leaving out no one. For a moment everyone there was stunned and speechless. 'It's because I am helpless that you do this to me. Allah will pay you back for making me suffer. You are not going to get away with this wrong-doing. Ye Rahman! Rabbé! My stomach is on fire!' She stooped down and gathered the dust off the ground with both hands and threw it upwards, towards the sky ».

⁴¹⁸ Auparavant, la narration évoque rapidement le cas d'une femme hindoue qui a deux maris (chapitre 17). Cet épisode permet de comprendre différemment les propos de Nuramma : Rabia a un camarade de classe hindou,

Les hommes musulmans se sont sentis déstabilisés, ressentant que leur autorité face à leurs voisins hindous était fragilisée par la fuite de Fatima avec un hindou. Ils redoutent aussi que la fugueuse n'inspire d'autres femmes. Cela pourrait nuire à la cohésion du groupe et avoir pour conséquence l'implosion de l'ordre établi et de la communauté. F. Paul-Lévy et M. Segaud développent l'idée qu'en Grèce ancienne, « à partir des pratiques sacrificielles et de l'analyse du vocabulaire, le corps apparaît comme le modèle de l'unité territoriale » (1983 : 51). D'une certaine manière ici, le corps de Fatima, parce qu'il s'unit au membre d'un autre groupe (ici les hindous), ce qui est prohibé, déstabilise la cohésion communautaire.

Mais pour la vieille Nuramma, son expulsion de la communauté lui confère une forme de liberté. N'ayant où aller et vu son âge, elle demeure dans sa maison. Plus personne ne s'occupe d'elle, hormis son petit-fils qui lui apporte de temps à temps à manger. Celui-ci n'a pas été exclu mais a arrêté l'école pour travailler dans la boutique de Karim et Kader. Par pitié, la tante de Rabia aide aussi la vieille dame dont elle n'accepte pas l'exclusion. À terme, solitude et vieillesse conduiront lentement Nuramma vers la folie, autre forme de marginalité.

Tourner le dos à sa propre communauté

D'une autre manière, le personnage de Mariyayi illustre la discrimination dont les femmes sont victimes. Domestique hindoue travaillant dans la boutique des frères Kader et Karim, elle est la maîtresse de ce dernier. Pour lui, elle a accepté de tourner le dos à sa propre communauté, adoptant même certaines pratiques musulmanes et notamment la manière de se vêtir :

« Depuis qu'elle avait commencé à vivre avec Karim, elle avait abandonné la tradition des nouveaux vêtements pour *Deepavali*. Elle ne mettait plus le *pottu* sur son front. Elle portait autour du cou le collier de perles noires qu'elle s'était acheté au marché. Dans son imagination, elle vivait comme une musulmane décente » (99-100)⁴¹⁹.

Ramesh, dont la famille est mal considérée par leur communauté. En effet, la mère de Ramesh a deux maris : un homme âgé, le père biologique de Ramesh, aux cheveux blancs et au sourire édenté et un second, beaucoup plus jeune. Rabia et Madina ne comprennent pas comment il est possible, pour une femme bonne et aimante comme la mère de Ramesh, d'avoir deux maris (« But Ramesh's mother looks as if she is a very, very good person (...) » (126). Pourtant, aux dires de Nuramma, une telle pratique est courante chez les hommes : ils peuvent avoir plusieurs épouses et des maîtresses. Mais lorsqu'il s'agit des femmes, ce n'est pas admis. Ce court passage souligne l'injustice et la discrimination qui touchent les femmes. Le cas évoqué ici diffère de la polyandrie imposée quand il n'y a pas suffisamment de femmes pour la population masculine. Des frères peuvent alors se partager la même épouse. Mais le roman ne suggère pas ce manque de femmes dans la communauté hindoue du village ou aux alentours.

⁴¹⁹ « Since she began living with Karim, she had given up new clothes for *Deepavali*. She didn't wear a *pottu* on her forehead any longer. She wore the black beads she had brought for herself in the market, around her neck. In her imagination, she lives like a decent Muslim woman ». La fête de *Deepavali* (appelé *Diwali* dans le nord) ou

Elle en vient même à regarder les autres hindous avec une certaine distance mêlée à de la désapprobation. Elle regrette que les hommes hindous se conduisent aussi mal envers leurs femmes :

« [Mariyayi] se sentait profondément mal à l'aise lorsqu'elle considérait la façon dont les femmes de sa communauté étaient traitées par les hommes de [cette ville]. Ces hommes ne se contentaient jamais de manger et de rester tranquilles à la maison. Ils avaient de l'argent, d'ailleurs. Alors, un homme veut cette femme aujourd'hui, l'autre demain. Et elle, peut-elle refuser ? Et combien de femmes sont tombées enceintes et ont dû se rendre chez la nurse Rosie pour se débarrasser de l'enfant ! » (100)⁴²⁰.

Mariyayi émet un jugement critique sur sa communauté d'origine, une façon de s'en dissocier pour « rejoindre » celle de son amant musulman. Pourtant, la jeune femme exprime ses espoirs déçus (chapitre 14) même si, dès le départ, elle savait qu'elle ne devait rien attendre de cette relation. Karim est un homme marié, il ne vient la voir que lorsqu'il a envie d'elle et ne cesse de lui faire comprendre qu'il ne lui offrira rien de plus. Pourtant, elle tente de se persuader elle-même de l'importance de leur couple :

« Pour elle, Karim était son mari. Elle croyait fermement que [l]es joies et [l]es peines [de Karim] étaient les siennes aussi » (100)⁴²¹.

Elle a même des gestes maternels pour Rabia, la fille de son amant, et se considère comme sa « seconde mère » (chapitre 12). Pourtant, Karim ne se prive pas pour l'humilier, ne manquant de lui rappeler qu'elle n'est qu'une domestique. Il l'assimile même parfois à une prostituée (p. 103) et exige de Mariyayi qu'elle reste à sa place, celle de maîtresse :

« Il savait quelle était sa place mieux qu'elle. Pourquoi ne pouvait-elle pas le comprendre ? Elle pressa son sari fermement contre son visage et essuya ses larmes » (98)⁴²².

C'est avec amertume que Mariyayi constate à haute voix qu'elle n'est que la « kept woman », la femme entretenue, de Karim, alors que celui-ci lui annonce nonchalamment le mariage prochain de sa nièce :

fête des Lumières, commémore le retour du dieu Rama à Ayodhya. Il est de coutume pour les hindous de s'offrir de nouveaux vêtements à cette occasion. Le *pottu* (en hindi *bindi*) est une marque (un point plus ou moins gros) au milieu du front que portent les hindous.

⁴²⁰ « She felt deeply uncomfortable when she considered how the women of her community were treated by the men of this village. These men were never content to eat and stay quietly at home. They had any amount of money, besides. So one man wants this woman today; the other tomorrow. And can she refuse him? And how many women became pregnant and had to go to Rosie Nurse to get rid of the child! ».

⁴²¹ « As far as she was concerned, Karim was her husband. She held single-mindedly to the belief that his joys and sorrows were her own ».

⁴²² « He knew her place well; better than she did. Why could she not understand that? She pressed her sari firmly against her face and wiped her tears ».

« ‘Eh bien, penses-tu qu’il ne serait pas correct de me le dire formellement, en suivant les rites ? Mais quel droit ai-je ? Je ne suis que la femme que tu entretiens’ dit-elle en se mettant à pleurer » (100)⁴²³.

Quant aux autres hindous, ils ne la considèrent pas comme une prostituée. Ils savent qu’elle « appartient » à Karim et personne ne s’approche d’elle. Elle en parle avec une certaine fierté : Karim est riche et influent tandis qu’elle décrit les hindous comme des êtres rustres, sans morale⁴²⁴. Étant la maîtresse d’un homme influent, elle pense jouir d’une certaine immunité⁴²⁵, ne se situant ni chez les hindous (qu’elle rejette), ni chez les musulmans (qui la considèrent comme une hindoue et une domestique). Elle lui a aussi beaucoup donné car plus jeune, elle est tombée enceinte de lui et il lui a imposé de se faire avorter. Il a lourdement insisté ensuite pour qu’elle se fasse stériliser. Follement amoureuse, Mariyayi a accepté. En se rendant stérile, c’est-à-dire en se privant de la possibilité d’enfanter, elle s’est coupée de beaucoup de pratiques sociales féminines, voire d’une appartenance pleine et entière au groupe des femmes. La vie de femme mariée « traditionnelle » lui est interdite, aucun homme n’épousant une femme stérile.

Les histoires de Firdaus et de Mariyayi illustrent ce passage de la norme à la marge par une forme de libération du corps. Lorsque Firdaus satisfait ses désirs sexuels, elle est contrainte de sortir de sa communauté. Ce n’est pas le divorce qui a exclu Firdaus car la communauté conserve alors le contrôle sur son corps, la condition étant qu’elle dissimule ce corps jeune, désirable et désirant, qu’elle le tienne éloigné des hommes, par « décence ». Mais à partir du moment où la jeune femme entretient des relations intimes avec Shiva, elle reprend le contrôle de son propre corps, au moins un temps, et à l’insu de tous.

Le corps féminin, parce qu’il est lié à la sexualité, joue un rôle central dans le processus de marginalisation des héroïnes. À tous les personnages des romans, hommes et femmes, la sexualité féminine pose problème.

⁴²³ « ‘Why, do you think it wouldn’t be correct to tell me formally, in the auspicious way? But what right have I? I’m only you’re kept woman’ she said, beginning to weep ».

⁴²⁴ Du reste, au procès de Fatima, la communauté musulmane semble ne pas porter en très haute estime les membres de la communauté hindoue, employant le mot *kafir*, infidèle, pour désigner l’homme qui a fui avec Fatima. Les hindous travaillent pour eux (chapitres 4, 31) et les musulmans se comportent comme des supérieurs hiérarchiques. Suleiman et d’autres hommes soulèvent le problème de l’honneur et de la crédibilité de leur communauté qu’ils doivent défendre pour ne pas avoir honte devant ces *kafirs* (252).

⁴²⁵ Les personnages hindous sont pratiquement absents du roman et le lecteur ne peut donc pas savoir ce que cette communauté pourrait penser de ses rapports avec la communauté musulmane ou de la situation de Mariyayi. Celle-ci laisse entendre (chapitre 14) que les femmes hindoues la pointent du doigt. On pourrait émettre l’hypothèse, non vérifiable, que sa propre communauté l’a mise à l’écart pour s’être rendue impure par cette relation avec un musulman, d’autant plus qu’il est marié.

B/ Corps hors normes, la prostitution

La sexualité féminine est une question regardant l'ensemble de la société et puisqu'elle est associée presque exclusivement au cadre du mariage, les prostituées constituent un groupe perçu comme marginal. Un « mal nécessaire », sans doute, puisque le recours des hommes à la prostitution est admis. La position de ces femmes qui « vendent leur corps » est traitée comme telle dans la littérature. Par comparaison, en France, le 19^e siècle avait marqué un tournant avec des auteurs comme Hugo, Flaubert, Baudelaire ou Zola qui nous faisaient entrer dans l'intimité et la misère de ces personnages. On retrouve ce procédé dans les romans indiens contemporains : la femme prostituée est présentée en position marginale mais son activité est acceptée comme un service rendu aux hommes.

Une « tradition » familiale

Comme partout dans le monde, la fonction des prostituées est à la fois admise et honnie en Inde. Certaines castes sont désignées comme spécialisées dans cette profession. Les prostituées de « The Crooked House » (*SSp-CH*) ont longtemps vécu près de Bombay. Pour des raisons sociales et économiques. Chitri a été contrainte de partir à New Delhi⁴²⁶, sans qu'elle ne puisse sortir de sa condition. En effet, Chitri, devenue cheffe de famille, avait un temps chercher à sortir de la prostitution en se lançant dans un petit commerce, mais en vain. Pour survivre, elle et sa famille ont dû revenir à la « tradition familiale », la prostitution. Elle ne vit pas dans un quartier spécialisé dans cette activité mais dans un quartier populaire :

« Chitri vivait au premier étage d'un immeuble rose et vert, coincé entre deux autres, au milieu d'une rue étroite. Il y avait quelques boutiques d'un côté et une école de danse encore après » (85)⁴²⁷.

L'adresse correspond bien à un quartier de la capitale indienne : D-44 Old Rajinder Nagar. Il est occupé par des immeubles collectifs populaires, dans la partie ouest de Delhi où se sont établis les réfugiés punjabis après la Partition de 1947⁴²⁸.

Le quartier « traditionnel » des prostituées de Delhi est, quant à lui, situé sur G.B. Road, juste à côté de Old Delhi. Il date de l'époque moghole où les maisons closes ont été officialisées et

⁴²⁶ Un promoteur immobilier avait racheté le terrain où Chitri et sa famille vivaient.

⁴²⁷ « Chitri lived on the first floor of a pink and green building squashed between two others in the middle of a narrow lane. There were some shops on one side and a dance school next to it ».

⁴²⁸ Chitri utilise un moyen mnémotechnique pour que Mala se souvienne de son adresse : « D for Delhi. 44 for the year you left Wadala » (90). Wadala est le nom d'une des nombreuses localités de Mumbai. On peut estimer que l'histoire se passe vers l'année 1974. Mala devait avoir 7 ans quand elle a déménagé ; elle nous raconte sa rencontre avec Chitri survenue 30 ans plus tard.

se sont vu attribuer un territoire défini : l'idée était de contenir et contrôler ce type d'activité (Soofi, 2012). À l'époque du Raj britannique, l'objectif était de prévenir tout mélange sexuel des colons et des femmes indiennes, ce qui était vu comme une détérioration des mœurs et des valeurs traditionnelles. Aussi, les prostituées, tant indiennes qu'européennes (toutes de basse extraction), servaient-elles de tampon pour protéger la vertu féminine en Inde. La prostitution est donc organisée officiellement dans les villes, notamment dans les grandes métropoles. Mais partout en Inde, des lieux dédiés à cette activité s'inscrivent dans l'espace urbain, et le quartier réservé est communément appelé « Quartier Rouge ». Le quartier où Chitri et sa famille résident leur assure anonymat et discrétion car il ne fait pas partie du quartier rouge traditionnel de Delhi.

Le lecteur ne connaît pas les circonstances de l'échec du petit commerce de Chitri mais l'on devine aisément ses difficultés à sortir de sa condition. D'autant que c'est ce qu'elle a toujours connu dans sa famille.

Mise à l'écart spatiale

Dans nos romans, les prostituées sont issues, comme attendu, de familles situées au bas de l'échelle sociale. Souvent, il s'agit de femmes seules, abandonnées par leur mari ou veuves. On notera cependant que dans « The Offspring » (*BM-Of*), la prostituée femme est brahmane alors que dans la nouvelle de Mahasweta Devi (*Indiennes : Rudali et autres nouvelles*, 2012), « Dhauli », la prostituée est issue de la communauté des intouchables. Sa maison se tient un peu à l'écart du reste du village, comme le veut la tradition hindoue⁴²⁹, ce qui confère une relative discrétion à son activité et garantit la tranquillité et la clandestinité des clients. Mais l'on comprend aussi que l'éloignement de la maison de Dhauli du hameau principal a contribué à la faire entrer dans la prostitution : éloignée des autres habitations, donc sans aucun secours possible, sa maison est devenue la proie d'assaillants voulant coucher avec elle (p. 89). Cette situation rejoint aussi le fait que les femmes intouchables sont couramment victimes de violences sexuelles de la part des hommes des autres castes, en toute impunité. Pour survivre et nourrir sa mère et son fils illégitime (conçu lors d'une brève liaison avec un brahmane), Dhauli comprend « alors qu'elle n'échapperait pas à son destin » (91) et finit par se prostituer :

« Dhauli et sa mère portaient à nouveau des vêtements non déchirés. Mangeaient à leur faim deux fois par jour. (...) Comme il est facile de vendre son corps sans

⁴²⁹ Les intouchables vivent le plus souvent dans des hameaux périphériques, traditionnellement tenus à l'écart du village principal.

amour, en échange de millet, de maïs, de sel. Si elle avait su, elle se serait épargné bien des souffrances » (92).

Finalement, Dhauli tire des avantages de cette profession dans une société où la plupart des intouchables n'ont pas de quoi vivre et sont victimes de violences de la part des membres des autres castes (Herrenschmidt, 1989 ; Bouez, 1992). Outre la régularité des revenus, une forme de reconnaissance et de paix permet à Dhauli de dédramatiser la situation sur le plan de la morale.

Cet écart spatial est aussi souligné par Aruna Chakravarti (« Crooked House ») et Indira Goswami (« The Offspring »). L'ancienne maison de Chitri (qui donne son titre à la nouvelle) lorsqu'elle était enfant, était située à Bombay au bord de la mer, au sommet d'une colline. Elle était relativement isolée même si elle est visible de tous de par sa position élevée. On retrouve le même éloignement dans la nouvelle « The Offspring » (*BM-Of*). La jeune brahmane veuve, qui se prostitue pour nourrir ses enfants, habite elle aussi à l'écart : « Sa maison était située au-delà de la forêt, à la lisière du village. L'endroit était idéal pour les activités répréhensibles de Damayanti » (11)⁴³⁰. Pitambar, l'homme qui voudrait séduire Damayanti pour l'épouser doit traverser une forêt de santal pour la rejoindre.

Personne n'ignore l'activité de ces femmes et la mise à l'écart des prostituées est toute relative. Elle a pour usage de mettre en garde les autres femmes : « les femmes de mauvaise vie » sont isolées des autres. Ce qui n'est pas sans rappeler les léproseries médiévales en Europe ou encore les lieux d'internement psychiatrique au 19^e siècle : les prostituées, comme les malades, doivent être tenues à distance pour ne pas infecter la communauté.

Au ban de la société

Habituellement, les journées des femmes sont réglées par les différentes tâches domestiques et la nuit correspond à une période de repos ou, pour certaines, au devoir conjugal. Les prostituées vivent à un tout autre rythme puisque leur travail s'accomplit plutôt la nuit. Ainsi, elles se retrouvent doublement en marge de la société, par la nature de leur activité, et par leur rythme de vie inversé. Ainsi, la jeune Chitri et la mère de Dhauli s'occupent de leur maison respective durant la journée mais leur vie nocturne, « dans l'obscurité », les place à l'opposé de la norme.

Ce rapport des femmes à la nuit est d'ailleurs récurrent dans les romans. Au village de Lieno (*ATM*), on a peur de la nuit et il est déconseillé aux filles et aux femmes de sortir tard. Il a

⁴³⁰ « Her house lay beyond the forest on the outer edge of the village. It was an ideal place for Damayanti to carry out her nefarious activities ».

déjà été question des superstitions et croyances locales qu'on mobilise pour prévenir les femmes et les jeunes filles, pour les garder à l'intérieur aux heures où certains hommes pourraient rôder (chapitre 7). La nuit est associée à ce qui est dangereux, mauvais, à des esprits pouvant prendre possession de la pauvre âme qui s'aventure dehors à une heure tardive.

Le travail de nuit des prostituées est par conséquent associé à ces dangers. Ainsi, le premier client de Dhauli se manifeste dans la nuit en jetant des cailloux sur la porte de sa maison, tel un esprit qui essaierait d'attirer sa proie ; par la suite, tous ses clients font de même. Et Pitambar (*BM-Of*) traverse la forêt pour rejoindre Damayanti, alors que la nuit est peuplée de nuages blancs aux formes fantomatiques et que la lueur de la lune est loin d'être rassurante :

« Il avait l'impression que la lune ressemblait à quelqu'un ayant écorché et écartelé un cerf puis placé dans le ciel » (11)⁴³¹.

Quant à la maison close de Chitri, sur une colline et exposée aux quatre vents, sa forme tordue est inquiétante. Toutes ces descriptions contribuent à diaboliser la figure de la prostituée et à justifier sa mise à l'écart.

Mala, la narratrice, prend conscience, au fur et à mesure de sa visite à son ancienne amie, du genre de vie que celle-ci et sa famille mènent et ont toujours mené. À la fin du roman, revenue à sa voiture, elle prend la décision de ne plus donner de nouvelles à Chitri et de couper les ponts, mettant une distance infranchissable avec elle. Mala, issue d'une famille bourgeoise, est mariée à un médecin et a deux enfants : sa vie-modèle, « organisée », est aux antipodes de celle de Chitri. En dépit de leur amitié de jeunesse, et de l'attrait de Mala pour les histoires fantastiques inventées par Chitri pour édulcorer sa vie, celles-ci se sont évaporées pour laisser place à une dure réalité que les valeurs de Mala ne lui permettent pas de tolérer. En mettant fin à cette amitié, Mala, représentante de la société « convenable » aux yeux de Chitri, ne lui laisse plus aucune perspective de réussir à quitter la marge un jour. Par la distance qu'elle institue, Mala se préserve aussi de toute « contamination » avec la prostitution. Concernant ce même risque de contagion en Europe aux 19^e et 20^e siècles, l'analyse de l'historienne M. Luddy aide à comprendre la réaction de Mala :

« Les prostituées étaient très présentes dans les villes européennes des 19^e et 20^e siècles. C'était le plus souvent leur visibilité qui suscitait des inquiétudes, non seulement dans l'utilisation de l'espace public, mais aussi sur la contamination de cet espace. Bon nombre des discussions qui se sont développées autour de la prostitution

⁴³¹ « He felt that the moon looked like somebody had skinned and quartered a deer and placed it in the sky ».

ont porté sur l'idée de contagion, que ce soit en termes de maladie ou d'immoralité ; la prostitution elle-même était perçue comme contagieuse » (2013 : 409)⁴³².

Mala ne craint pas véritablement de « tomber » dans la prostitution mais elle préfère ne pas être associée à cette femme à la réputation scandaleuse. C'est ce qui la fait fuir.

Dans le registre des tâches accomplies par les femmes « comme il faut », on ne trouve pas, bien sûr, la prostitution. Les emplois féminins évoqués dans les romans sont le professorat pour Lieno (*ATM*) et Amrita (*EIW*) ; la pratique d'une activité artistique pour Sunaina (*MAN*) ; l'exercice de la médecine pour Suralakshmi (*SSp-SV*) ; l'emploi de bureau suggéré pour Ayman (*HAH*) ; le commerce ; la domesticité pour Khema et Bamundi (*TSS*), Qassim Bee (*HAH*). Ces emplois sont acceptables et acceptés, ils sont simplement un gagne-pain ou témoignent d'une émancipation. Souvent aussi, les femmes ne travaillent pas à l'extérieur, pour les femmes de la famille de Rabia (*HPM*) et Uma (*TSS*).

Dans une société où le fait de rester à la maison est souvent valorisé et où la position des femmes est majoritairement définie par rapport aux hommes de leur entourage, la prostitution va à l'encontre de la morale enseignée dès l'enfance. Les personnages féminins qui se livrent à la prostitution fondent autrement la construction de leur identité : les hommes sont présents dans leur existence mais leur rôle est bien différent de celui du père, du frère ou du fils. Les clients paient leurs services et contribuent à définir leur statut. Dans les romans, ces femmes ne dépendent des hommes qu'au moment où ils sont leurs clients mais aucun ne joue un rôle dans leur foyer. C'est aussi pourquoi les nièces de Chitri ne sont pas mariées, la recherche d'un parti pour une jeune fille incombant aux hommes de la famille. D'autre part, il est évident que leur réputation ne correspond pas à l'attente des prétendants...

Ces fictions dépeignent la fragilité des femmes seules dans la société patriarcale et le peu de moyens dont elles disposent pour s'en sortir.

II – La marginalité assumée

L'histoire de Firdaus témoigne bien de la place du corps dans l'identification : elle a voulu reprendre possession de sa vie à travers son corps. C'est cette recherche d'une identité individuelle, hors du foyer donc du cercle familial, qui est commune aux femmes considérées

⁴³² « Prostitutes had a very public presence in nineteenth- and twentieth-century European towns and cities. It was most often their visibility that caused anxiety, not only about the use of public space, but also the contamination of that space. Many of the discussions that developed around prostitution focused on the idea of contagion, either in the spread of disease or immorality; prostitution was itself believed to be contagious ».

par les autres comme des « marginales ». Du désir d'indépendance (Pishi, *TSS* ; Suralakshmi, *SSp-SV* ; Madhulika et Amrita, *EIW*) à la transgression (Madhulika encore), ces femmes sont considérées comme des « êtres à part ».

A/ Affirmer sa différence

Comment l'affirmation d'une identité individuelle mène-t-elle à la marge ? Probablement en raison d'actes de résistance que d'autres sont incapables de mettre en œuvre.

Vivre à sa guise

Dans « Princess Poulomi » (*SSp-PP*), Rakhi conte l'histoire de Poulomi, son ancienne amie d'enfance. La narratrice dépeint une enfant qui grandit dans une maison extraordinaire, remplie d'animaux et de domestiques. Elle ne cache pas sa fascination pour ce mode de vie si singulier. Poulomi était traitée comme une princesse par sa mère, son père n'était pratiquement jamais là et l'autorité paternelle, pour elle, était exercée par Gopi Kaka, personnage masculin dont le statut au sein de la famille n'est pas clairement identifié. Poulomi menait son monde par le bout du nez. Elle épouse un homme issu d'une riche famille, diplômé de Berkeley et professeur d'économie à l'université de Warwick, en Angleterre. Elle y déménage et son mode de vie change du tout au tout. En effet, la jeune femme y mène une existence aisée et libre, entretenant des relations avec plusieurs hommes. Ce mode de vie n'aurait sans doute pas été possible si elle était restée en Inde.

Le cours de sa vie a été marqué par la personnalité de son époux. En effet, homosexuel et indifférent à sa personne, il a été comme absent. Poulomi a donc pu donner libre cours à son caractère indépendant, elle a pu exprimer librement ses désirs et les réaliser. Cet esprit d'indépendance est suggéré par le titre de « princesse » attribué à l'héroïne (« Princess Poulomi »), qui a un caractère affirmé, voire rebelle, dès l'enfance. Rakhi n'approuve pas le mode de vie de son ancienne camarade de jeux, une fois adulte⁴³³. Elle rapporte les agissements de son amie et les condamne car elle-même mène une vie rangée et « écoute »

⁴³³ Rakhi revient à de nombreuses reprises sur les adultères de Poulomi en Angleterre (150-151). Dans la nouvelle précédente, « Satwant Chachi », il est également question d'une femme qui vit en Angleterre et abandonne son mari pour son amant, sans plus de détails sur le personnage féminin principal. Ce type d'attitude ne semble pouvoir être dévoilé que s'il prend place dans un autre pays, comme si l'expatriation permettait la recherche de plaisir, gardée secrète ou impossible dans son pays natal. L'anonymat acquis ailleurs permettrait l'individualisation, c'est ce qui était dit aussi quand en France, au 19^e siècle, les femmes partaient de leur campagne pour la ville. Cette prise de liberté était redoutée et on agissait le danger, pour les jeunes femmes, de partir seules.

son mari. Lors de leurs retrouvailles, Rakhi conseille fortement à Poulomi de retourner auprès de son époux pour s'occuper de lui (154). Qualifiant Rakhi de « conservatrice » et « rooted » (160) lors d'une discussion, Poulomi s'en démarque. La métaphore de l'enracinement, « rooted », pointe sa fixité, son immobilisme. Le mot racine, « root », évoque l'attachement de Rakhi aux traditions, elle est « conservatrice ». Poulomi se perçoit, au contraire, ouverte aux expériences⁴³⁴. Elle a bien conscience de sa différence mais ne cherche en rien à se justifier. Durant tout le récit, jamais elle ne cherchera à expliquer le fait qu'elle se comporte différemment de la majorité des femmes indiennes.

À son retour en Inde, Poulomi hérite de la fortune de Gopi Kaka (en réalité son père biologique) mais aussi de ses dettes. C'est alors qu'elle renoue avec Rakhi dont le mari, Ranjan, n'apprécie pas du tout cette femme différente qui, très désargentée désormais, continue de vivre comme elle l'entend. Poulomi ne semble éprouver aucune honte pour sa situation, sans emploi et dépendante des autres, en particulier de Rakhi. Elle continue d'agir comme l'enfant gâtée qu'elle a toujours été. Mais elle a perdu l'assurance qu'elle avait quand, grâce à son aisance financière, elle voyageait couramment entre l'Angleterre et l'Inde car du fait de sa façon singulière de vivre, elle ne trouve pas de soutien en Inde. Elle ne peut plus compter que sur Rakhi qui l'aide, par pitié, mais qui espère lui inculquer, à terme, un peu de « bon sens » ou bien s'en débarrasser si elle n'y parvient pas.

Poulomi, hindoue à l'origine, finit par se convertir à l'islam pour intégrer une famille musulmane de musiciens *qawwali* : le *qawwali* est un genre inspiré du soufisme. Rakhi avait espéré que cette famille soit *maulvi*, c'est-à-dire exerçant le droit, métier honorable à ses yeux. Le fait que la belle-famille de Poulomi soit musicienne, et qui plus est soufie, un courant pratiquant la dévotion sous forme de chant et de danse, conduit d'autant plus Rakhi à s'éloigner de son amie. Danse et chant sont souvent pratiqués par des basses castes ou des individus peu considérés par le reste de la société, en raison d'un mode de vie en décalage avec les normes en usage (Deliège, 2004)⁴³⁵.

Pour Rakhi, Poulomi est progressivement descendue de plus en plus bas dans l'échelle sociale jusqu'à en « sortir ». Elle finit par errer dans les rues de Kolkata comme une vagabonde et finalement, le dernier lien avec son milieu social d'origine se dissout lorsque Rakhi la rejette complètement, la priant de ne plus jamais revenir la voir.

⁴³⁴ « I revel in new experiences. I can't tell you how much I'm enjoying myself » (160).

⁴³⁵ Je mets de côté le chant et la danse dits « classiques », comme le chant karnatique ou le *bharatanatyam* (danse du sud de l'Inde), « arts nobles » pratiqués par les classes sociales aisées (voir O. Louiset, « Danse et lieux de la nation en Inde. La campagne *anti-nauch*, vers l'invention d'une tradition », 2016). L'histoire de Poulomi se déroule en grande partie à Kolkata où le pendant hindou de la musique soufie est la musique *baul*. Ceux qui la pratiquent sont des musiciens mendiants itinérants.

Tant qu'elles étaient enfants, l'originalité et la personnalité « décalée » de Poulomi fascinaient Rakhi. Mais ce qui lui est apparu comme un « échec social » a grandement endommagé l'image héroïque de son amie qu'elle s'était construite. Rakhi, élevée dans le respect des traditions et des normes, craint que son amitié avec une telle personnalité ne risque de l'ostraciser. La mise à l'écart de Poulomi n'est pas imposée à Rakhi par la société mais elle anticipe le danger potentiel d'une telle relation.

Tout au long du récit, Poulomi donne l'impression de ne pas être consciente de sa marginalité. Sans doute n'en a-t-elle pas conscience, considérant tout simplement qu'elle vit en fonction de ses propres envies. Cet état d'esprit la conduit à rester au centre de la société, visible. Poulomi a continué de vivre avec les autres. Elle paraît regarder le monde avec une certaine liberté, non parce qu'elle s'en trouve à la périphérie mais parce qu'elle se trouve au centre : elle attire l'attention sur elle. Cependant, elle reçoit surtout des regards désapprobateurs, ceux des passants, par exemple, qui s'étonnent de son accoutrement. Ce sont les autres qui se tiennent à plus ou moins grande distance d'elle.

Durant tout le récit, Poulomi garde le sourire, notamment chaque fois qu'elle rencontre Rakhi. Elle le perd quand celle-ci la rejette :

« Le minuscule éclat de ses dents entre ses lèvres avait disparu ! Bouche fermée. Complètement scellée » (168)⁴³⁶.

Poulomi prend soudain conscience du décalage qui s'est installé entre elle et le reste de la société. Tant que Rakhi l'acceptait, elle trouvait sa place dans la société. Le lecteur réalise, à la fin du récit, qu'une dépendance s'était créée entre les deux femmes. Pour exister et continuer à agir comme quand elle était enfant, Poulomi avait besoin du regard de Rakhi, d'où les visites constantes à son amie d'enfance pour raviver ses souvenirs. Rakhi est le dernier lieu de son enfance, enfance qui autorisait sa différence, laquelle s'est muée en marginalité.

Le personnage de Poulomi exprime les difficultés à vivre pleinement et sereinement son identité individuelle, ses choix personnels. On y voit le rôle essentiel de l'autre dans la définition de cette identité mais aussi la limite posée, à un moment ou un autre, par la société. Celle-ci finit par réagir, sans indulgence. La marginalisation résulte rarement du choix de celui qui est mis à distance mais de la décision de ceux qui président à la définition ou au respect des normes.

⁴³⁶ « The tiny sliver of teeth between her lips gone! Mouth closed. Completely closed ».

Être en accord avec soi-même

Suralakshmi (*SSp-SV*) possède sa propre maison, construite par son père où elle s'installe à 31 ans, après son mariage. Jusqu'alors, elle vivait avec ses parents dont elle prenait soin (45), s'occupant de la maison et des finances. Nayantara⁴³⁷, l'épouse de son cousin, la décrit comme une femme déterminée, n'ayant pas peur de prendre des décisions mais aussi très sensible au malheur des autres :

« Pour la plupart des gens, elle apparaissait comme une créature aux multiples humeurs. Radieusement vivante et heureuse un moment, sombrant dans les profondeurs de l'obscurité et du désespoir le lendemain. Fantaisiste, saugrenue, impulsive, capricieuse, instable, étaient quelques-uns des nombreux adjectifs employés par ses amis et sa famille pour la décrire. Même par son fils. Les deux seules personnes dans sa vie qui ne la jugeaient pas étaient ses parents. Elle était certainement une personne étrange à bien des égards. Pleine de contradictions. Imaginative et sensible, elle souffrait des affres de l'agonie non seulement pour elle, mais aussi au nom des autres. Et pas de temps en temps. Continuellement. Elle se tournait vers toute personne en peine, aussi instinctivement qu'une fleur vers le soleil. Peu importe si le chagrin était réel ou imaginaire. Pourtant, mélangée à cette empathie rare, il y avait une touche de sens pratique et fort. Tout ce qu'elle voulait faire, elle était capable de l'accomplir » (44)⁴³⁸.

La façon de voir les choses et de vivre au quotidien de Suralakshmi influence Nayantara qui est, selon son mari, Pratul (quatrième narrateur), comme une épouse docile et sage au début de leur mariage. Mais quand peu à peu, Nayantara s'oppose davantage à Pratul, il en impute la faute à sa cousine qu'il décrit comme influente sur son entourage.

La personnalité de Suralakshmi est très affirmée puisque contre l'avis de tous, elle décide d'épouser un homme de 20 ans son aîné, déjà père de quatre enfants, mais surtout, toujours marié et à la réputation douteuse. Suralakshmi fait ce qu'elle veut, a toujours fait ce qu'elle voulait. L'idée de la famille traditionnelle lui étant tout-à-fait égale, elle ne considère pas les lois comme « sacro-saintes » (54) et a choisi ce mari déjà marié qui a sa propre famille. Elle

⁴³⁷ La nouvelle se découpe en six récits contés par six narrateurs, membres de la famille de Suralakshmi. Nayantara est la troisième narratrice. Elle et son mari ont vécu avec Suralakshmi et ses parents pendant de nombreuses années, les deux femmes étaient proches.

⁴³⁸ « To most people she appeared to be a creature of many moods. Radiantly alive and happy one moment; sunk in the depths of gloom and despair the next. Fanciful, whimsical, impulsive, capricious, unstable were some of the many adjectives used to describe her by her friends and family. Even her son. The only two people in her life who didn't sit in judgement on her were her parents. She was certainly a strange person in many ways. Full of contradictions. Imaginative and sensitive, she suffered throes of agony not only for herself but on behalf of others. And not from time to time. Continually. She turned, as instinctively as a flower to the sun, to anyone in sorrow. Not caring if the sorrow was real or imagined. Yet, mixed with this rare empathy, was a strain of strong, practical sense. Whatever she wanted to do she was able to do ».

assume aussi la charge d'une jeune musulmane adoptée, Eidun⁴³⁹, et donne plus tard naissance à un fils dont elle s'occupe à peine. C'est d'ailleurs la première épouse de son mari qui s'occupe de la maison car Suralakshmi est « always away all day, sometimes, all night » (58). Son fils, Kingshuk (cinquième narrateur), ressent particulièrement l'absence de sa mère et le manque d'amour maternel.

Suralakshmi quitte cette famille au bout de six ans, emmenant Eidun avec elle. Son mari avait tenté de violer la jeune musulmane et surtout, plus passionnée par son travail de médecin que par son rôle de mère de famille, elle ne se sent pas en accord avec elle-même. Elle laisse sa maison à son mari, signifiant ainsi le peu d'importance que ce lieu revêt à ses yeux. Elle en aurait le droit mais elle ne chasse pas son époux et sa famille ; c'est elle qui partira. Sur sa nouvelle vie « ailleurs », le lecteur ne sait pratiquement rien, tout comme sa famille : à partir du moment où elle quitte la maison, elle « sort » de la famille. Tout au plus sait-on qu'elle continue la médecine dans la campagne bengalaise, accompagnée de Eidun. Il ne reste d'elle que des souvenirs, évoqués alors que la maison Suralakshmi Villa est sur le point d'être détruite. Son histoire est racontée par celles et ceux qui l'ont connue ou ont vécu avec elle, dans sa ville natale ou dans sa maison, là où Suro a laissé une empreinte. Les différents narrateurs ont été marqués par sa personnalité et leurs témoignages en proposent les multiples facettes.

Ce qui constitue le centre du roman est ce personnage de Suralakshmi qui remet en question le besoin d'appartenir à une famille pour construire son identité. Déçue par la conduite de son mari et sans doute par elle-même qui tentait de vivre une vie « normale » de femme mariée, elle abandonne tout pour être fidèle à ce qu'elle est. Elle comprend qu'elle n'a pas besoin d'un époux pour se définir et s'accomplir dans la vie. En laissant derrière elle Suralakshmi Villa, elle exprime son refus du patriarcat. Elle réalise qu'elle peut aider les autres, ce qu'elle a toujours souhaité, en étant médecin. Nayantara témoigne du fait que dès l'enfance, Suralakshmi voulait aider ses semblables. Lorsqu'adulte, elle décide de partir pour réaliser son rêve, elle va jusqu'à abandonner son fils Kingshuk. Ce n'est pas par manque d'amour qu'elle agit ainsi, mais parce que sa place de fils, lui explique-t-elle, est d'être auprès de son père, à la maison (59-60). Suro renverse un peu la norme qui veut que ce soit la femme qui reste à la maison. Elle ne veut pas faire de son fils un marginal, comme elle. Son exil est une façon d'expier les erreurs qu'elle pense avoir commises : avoir laissé son mari s'approcher de

⁴³⁹ Eidun a été sauvée par Suralakshmi après un avortement dangereusement raté, la jeune fille avait été violée et répudiée par sa famille.

Eidun. Mais ce départ témoigne également de son impossibilité d'être comprise dans ses aspirations et son mode de vie par son entourage.

Son statut d'épouse et de mère semble revêtir un caractère éphémère et elle le rejette pour retrouver son identité profonde qui la conduit à choisir un mode de vie en accord avec ses principes. Ce mode de vie est proche de celui qu'elle avait avant son mariage, quand elle s'occupait de ses parents. L'abandon de la maison exprime sa rupture radicale avec son identité d'épouse et de mère.

Chaque étape de la vie de ces femmes est marquée par leur statut familial, comme si leur propre personne était dissoute dans l'ordre biologique, familial et social. Elles semblent s'identifier exclusivement pour et par les autres (Fischer, 2020). A contrario, les personnages qui s'émancipent construisent leur propre avenir, en tant qu'individu, au gré des expériences vécues, des émotions et des rencontres. Certaines femmes ont été des épouses, des mères, puis, d'une façon ou d'une autre, elles rompent. Ainsi, Suralakshmi qui disparaît après des années de vie conventionnelle. Les narrateurs sont marqués par son comportement singulier, perçu comme excentrique et on a l'impression que Suro n'a pas plus pu supporter le statut imposé et a tout abandonné.

La marginalité est présentée par les romancières comme une quête d'indépendance. Mais les protagonistes en paient le prix fort car le comportement des « rebelles » remet en cause les principes d'ordre et d'autorité. Le recueil *Secret Spaces* donne la parole à des narratrices et narrateurs au mode de vie et à la mentalité, conventionnels, qui insistent sur l'aspiration à la liberté de Suralakshmi, de Poulomi. Ce sont des êtres « décalés ».

En présentant ces comportements décalés comme aberrants, les narratrices et narrateurs se protègent ; ils justifient ainsi le dénouement tragique de ces femmes par leur côté hors-norme. Il faut se rassurer lorsque les valeurs que l'on croit inébranlables sont transgressées.

Mais certains personnages se mettant en accord avec elles-mêmes en ont péri comme Firdaus, ou en ont bcp pâti comme Madhulika... bien revoir l'économie de cette sous-partie et des différentes sous-parties sur la marginalité/marginalisation...

La marge au centre ?

La place occupée par Pishi dans la maison Kailash questionne la dialectique centre/marge. En effet, n'appartenant pas vraiment à la famille Chattopadhyay⁴⁴⁰ mais sans famille, Pishi (*TSS*) possède un statut inclassable. Sa position de fille, tout comme celle d'épouse, ont été niées : ses parents n'ont pas voulu la garder⁴⁴¹ et elle n'a jamais connu son époux bien que mariée pendant son enfance⁴⁴². Il n'est pas anodin de préciser que Pishi a les yeux verts, ce qui est inhabituel dans sa famille. Ce serait l'héritage d'un ancêtre portugais venu entacher la pureté de la caste brahmane kulin à laquelle elle appartient⁴⁴³. Tout cela la rend « différente » et Pishi en a d'ailleurs bien conscience. Peut-être est-ce pour cette raison qu'elle assume un comportement singulier. Cependant, son départ pour Kailash a davantage à voir avec l'histoire de sa famille qu'avec sa propre personnalité. Elle a été envoyée à Kailash pour réparer une dette de sang : l'ancêtre de la famille Chattopadhyay, Neelkantha, a tué sa grand-tante. Mais cette présence est comme une menace pesant sur Kailash car elle est au fait du terrible secret de la famille. De ce fait, elle est logée dans la maison sans pour autant y trouver sa place. D'ailleurs, la pièce qui lui est octroyée est située entre deux étages. Cette localisation reflète la position de « l'entre-deux » de Pishi : ni tout-à-fait un membre de la famille, ni tout-à-fait domestique. Uma s'étonne de cette « indétermination » :

« Pourquoi vivait-elle dans cet espace indéterminé, la chambre sur un étage et demi » (205)⁴⁴⁴.

Au quotidien, Pishi participe aux tâches ménagères mais ne dort pas dans les quartiers des domestiques. Sa chambre n'est pas non plus contigüe à celles de la famille Chattopadhyay. Elle se trouve à la marge, spatialement, et statutairement :

« Uma découvrit que Pishi logeait, de manière assez appropriée, à mi-chemin entre le rez-de-chaussée et le premier étage. La pièce était nichée dans un coin formé par le large tournant du généreux escalier. Personne ne parlait de Pishi à Kailash. Même la chambre était à peine mentionnée ; et si par hasard, on en avait besoin, ce n'était jamais par rapport à sa fonction ou à son occupant comme 'la salle à manger' ou 'la chambre de Babu'. C'était toujours et seulement 'la chambre sur un étage et demi'.

⁴⁴⁰ Pishi est la petite-nièce de la petite fille épousée et assassinée par Neelkantha Chattopadhyay au début du roman.

⁴⁴¹ À la demande de sa mère, Pishi est envoyée à Calcutta dans la maison Kailash, en « dédommagement » des fautes de la famille Chattopadhyay.

⁴⁴² Pishi raconte comment son père l'a mariée à un brahman itinérant déjà marié à de nombreuses petites filles afin de ne pas finir en enfer après sa mort (chapitre 3).

⁴⁴³ La caste des brahmanes kulins, dont la pureté est très précieuse, est l'une des castes les plus hautes du Bengale : *kulina* signifie en bengali « supérieur, noble » (Inden, 1976, 2020). L'« anomalie » physique de Pishi, qui s'est retrouvée aussi chez sa grand-tante, est ce qui a entraîné la mort prématurée de celle-ci.

⁴⁴⁴ « Why does she live in that indeterminate place, the room on the one and a half storey? ».

Si approprié, songea Uma plus tard, à la propre existence de Pishi à Kailash, sans droit évident d'occupation. Elle était au-dessus des domestiques mais certainement pas un membre de la famille. En fait, même la pièce qu'occupait Pishi ne se remarquait qu'en faisant une pause dans la montée des escaliers » (32)⁴⁴⁵.

Cette indétermination est aussi illustrée par la façon dont on la désigne à Kailash, dès son arrivée : « she » ou « the girl » (219). Haimanti ne prend pas la peine de lui poser des questions lorsqu'elle s'installe dans la maison, lui signifiant la distance qu'elle souhaite instituer avec elle. Pishi est dépersonnalisée par Shashishekar et Haimanti. Chacun a ses propres raisons de la considérer comme une intruse : Shashishekar, par déni du crime de son père ; Haimanti qui soupçonne Pishi d'être la maîtresse de son époux.

Pishi, quant à elle, accepte cette condition et reste nimbée d'une identité mystérieuse, comme si elle était arrivée d'on ne sait où. Cette situation lui a donné la possibilité de se construire une nouvelle identité. Issue d'une famille pauvre et métisse, avec un père alcoolique et une grand-mère folle, elle s'est « libérée » de ses origines et de son passé. Pishi a même accédé à une certaine reconnaissance car elle impose sa personnalité et ses pratiques aux domestiques de la maison. Elle ne baisse, ni la tête ni les yeux en croisant Haimanti, la maîtresse de maison. Finalement, Pishi a tiré avantage de cette présence menaçante mais elle reste isolée car elle ne peut, depuis cet « entre-deux », créer de véritable lien « either upstairs or downstairs in Kailash » (222).

Le surnom de « Pishi » lui a été attribué justement par une belle-fille nouvellement arrivée dans la famille (donc « étrangère » à celle-ci), Shivani. Or cette désignation bengalie signifie « tante », une façon d'intégrer cette femme à la famille. À ce surnom affectueux, premier geste de tendresse qui lui est adressé, s'ajoute un autre geste symbolique : Shivani prend l'initiative d'inviter la mère de Pishi à Kailash (chapitre 12). Cet acte n'est pas anodin car il relie Pishi à ses origines, comme s'il lui rendait son identité. Pishi, désignée par de mystérieuses périphrases comme « la femme occupant la pièce entre deux étages » ou encore « celle aux yeux verts » (222, 242), peut alors (re)devenir « la fille de ». La venue de la mère

⁴⁴⁵ « Uma found out that Pishi stayed, appropriately enough, midway between the ground and the first floor. The room was tucked into a corner formed by the wide turn of the generous staircase. No one spoke of Pishi in Kailash. Even the room was hardly ever mentioned and if perchance one needed to, it was never on terms of its function or the occupant like 'the dining room' or 'Babu's room'. This was always and only 'the room on one and a half storey'. So apt, Uma thought later, of Pishi's own existence in Kailash with no clear right of occupancy. She was above the servants in status but certainly not a member of the family. In fact, even the room that Pishi occupied would be noticed only if one had to pause in the process of climbing up ».

de Pishi rappelle aussi aux occupants de Kailash que cette femme a eu une existence avant eux⁴⁴⁶.

Par la venue de sa mère, Shivani offre à Pishi de renouer avec son passé, lequel ne subsiste qu'à travers quelques souvenirs partagés avec la mère de Rudra puis, plus tard, avec Uma. De tous les habitants de la maison, ces femmes sont les seules que Pishi autorise à entrer dans son intimité et dans son passé. Il se trouve que Shivani et Uma sont arrivées de l'extérieur de Kailash, à l'occasion de leur mariage. Une forme de solidarité s'est développée entre Pishi et ces « étrangères » qui semblent être les seules à pouvoir rapprocher la marge du centre.

Indépendante de mère en fille

L'esprit d'indépendance des femmes est souvent présenté dans les romans à travers des personnages qui se singularisent. Cependant, au fil des récits, on perçoit que ces femmes audacieuses ont bénéficié d'un guide, souvent de leur mère, qui leur a préparé la voie. Madhulika (*EIW*), dès son plus jeune âge, sait ce qu'elle veut et elle s'est mariée à 14 ans à un homme qu'elle connaissait à peine parce qu'elle voyait en lui la perspective d'une aisance future et la fondation d'une famille dans de bonnes conditions (74). Elle manifeste un réel esprit d'entreprise et n'attend pas tout de son mari puisqu'elle entreprend de cultiver des légumes et de les vendre pour être en mesure d'acheter un terrain afin d'y édifier la maison familiale. C'est ainsi qu'elle met Govind au pied du mur, lui déclarant un jour qu'il peut désormais faire construire une maison pour leur famille :

« Au moment où Govind a été mis face aux faits, le terrain était déjà à moi. Cela m'avait pris trois de travail, et ça en valait chaque minute. 'Tu ne peux pas continuer à te comporter comme ça', m'avait grondé Govind. 'Je ne gagne donc pas assez d'argent pour nous deux ? Ne t'ai-je pas dit que je te construirais une maison en temps voulu ?' 'Tu peux la construire sur ma terre maintenant', lui répondis-je. Je ne pouvais pas cacher mon triomphe » (195)⁴⁴⁷.

Madhulika se retrouve marginalisée car elle refuse d'entrer dans le cadre de l'épouse et mère de famille et ses réactions finissent par être assimilées à de la folie par son entourage. Cela lui vaudra d'être internée en psychiatrie par décision de son mari.

La fille cadette du couple, Amrita, incarne aussi un personnage de « marge », d'un autre type. En effet, on apprend au début du roman que cette petite fille possède une mémoire

⁴⁴⁶ De la même manière, la venue du père de Maï (*MAN*) fait prendre conscience à ses enfants que leur mère a eu une vie avant eux.

⁴⁴⁷ « By the time Govind confronted me, the land was already mine. It had taken me three years of work, and it was worth every minute. 'You can't go on behaving like this', Govind scolded. 'Don't I make enough money for both of us? Didn't I tell that I would make you a house all in good time?' 'Now you can build it on my land.' I answered. I could not conceal my triumph ».

extraordinaire : elle se rappelle le jour de sa naissance dans les moindres détails, en précisant que sa mère aurait préféré un garçon (6)⁴⁴⁸. Elle mémorise les visages, mots et gestes de chaque visiteur et les moments d'absence de son père (chapitre 3). Une autre particularité la singularise. Elle est née fille avec un handicap au pied et elle est perçue par les autres comme une « pauvre misérable » (11). En grandissant, elle remarque que Madhulika agit et se comporte d'une façon différente de celle des autres femmes et elle relève le regard désapprobateur que les autres portent sur sa mère⁴⁴⁹. Elle fait preuve d'une clairvoyance précoce.

Amrita est rapidement mise à l'écart, placée à la marge, par les autres filles de sa classe, non seulement parce qu'elle ne peut pas jouer comme elles du fait de son handicap physique, mais aussi parce qu'elle est en avance par rapport à ses camarades⁴⁵⁰. Elles pensent qu'elle fait preuve de vantardise et est qualifiée d'effrontée (« cheeky ») à quatre reprises lors de son premier jour d'école (52, 53). Amrita n'a pas d'amies et au lieu de jouer pendant les récréations, elle fait la lecture à sœur Béatrice dans le parloir. Elle développe alors des aptitudes à l'oral et découvre d'autres mondes dans les lectures proposées par la vieille religieuse (cf. chapitre 7 infra). Amrita est solitaire, intelligente et consciente du monde qui l'entoure.

Cette différence, qui lui vaut l'isolement, ne génère pas de tristesse chez elle et elle ne cherche pas à transformer sa personnalité pour plaire aux autres, comme le fait sa sœur, car elle se complaît dans cette solitude. Si les significations du comportement de Madhulika lui échappent parfois, elle comprend fondamentalement sa mère pour qui elle ressent beaucoup d'affection. Ce sentiment est réciproque, Madhulika se « retrouvant » davantage dans sa cadette : ce que Madhulika n'a pu accomplir, Amrita le fera « à sa place ». La jeune fille le comprend :

« (...) c'était la vie de [Madhulika], et celle d'autres comme elles, qui nous avait donné un degré de liberté qui ne leur avait pas été accordé » (274)⁴⁵¹.

Observant ses interactions, elle constate que sa mère, contrairement aux autres adultes et aux conventions sociales, reste la même, quel que soit le rang de son interlocuteur :

⁴⁴⁸ Madhulika affirme que la naissance d'une seconde fille ne fut, pour elle, en aucun cas une source de déception (197). Mais après la naissance d'Ambika, la première, Govind avait affirmé avec assurance que le prochain bébé serait un garçon, ce qui montre qu'avoir un descendant mâle était important pour lui.

⁴⁴⁹ « [The other women] were afraid of this woman [Madhulika] who did not care for their rules. They could not understand her shamelessly independent manner. (...) They did not hide their disapproval, but ma ignored them and carried on doing what she wanted » (12-13).

⁴⁵⁰ Lino (*ATM*) a, elle aussi, peu d'amies et est bonne élève.

⁴⁵¹ « It was [Madhulika's] life, and that of others like her, that had given us a degree of freedom that had not been allowed to them ».

« Je la surveillais alors qu'elle s'adressait au cireur de chaussures assis sur le trottoir à l'entrée de la librairie et plus tard au vendeur à l'intérieur. J'écoutais chaque nuance de sa voix lorsqu'elle parlait aux femmes censées être ses amies et prêtais l'oreille à son ton quand elle s'adressait aux domestiques. Sa façon de parler ne changeait pas. Son intonation, son langage, son attitude, s'altéraient à peine au fur et à mesure qu'elle passait d'une situation à une autre. Je m'aperçus que c'était cela qui m'avait d'abord mise mal à l'aise quand je l'accompagnais, m'attendant comme je le faisais toujours à ce qu'elle adapte son comportement aux circonstances. Au fil du temps, sa constance cessa de m'angoisser, et je fus capable d'observer comment elle changeait son environnement plutôt qu'elle n'était changée par lui » (279-280)⁴⁵².

Amrita, devenant adulte, assume ses choix jusqu'à affirmer à sa sœur : « J'aime qui je suis, Ambika » (« I like who I am Ambika », 276). C'est elle qui, à la fin du roman, prend sa mère en charge, à la mort de son père et elle est révoltée de voir sa mère accepter les rituels de veuvage dont elle n'aurait jamais voulu auparavant, telle une marionnette aux mains de femmes inconnues⁴⁵³. Amrita ne dit pas qui sont ces femmes qui dépouillent sa mère de ses attributs d'épouse (bracelets, vêtements) pour en faire une veuve. Elle les prive de leur identité, elles qui ôtent la sienne à sa mère. Par sa réaction, Amrita montre qu'elle prend la relève de Madhulika.

Dans les fictions, les personnages féminins qui assument leur marginalité présentent des traits de caractère et comportement similaires. Elles sont assez solitaires et fières : Uma (*TSS*) évoque « l'allure fière de vieille dame » (« old lady's proud demeanour », 46) à propos de Pishi ; Amrita (*EIW*) est qualifiée de « fille effrontée » (« cheeky girl », 52-53) par ses camarades de classe ; Nayantara (« Suralakshmi Villa », *SS*) décèle chez Suralakshmi « une volonté forte et inflexible et un tempérament quelque peu inhabituel » (44)⁴⁵⁴. Mais ces personnages sont perçus comme « anormaux », parfois comme fous : Suro « vit dans son monde. Complètement coupée de la réalité » (35)⁴⁵⁵, ou encore : « Ma cousine Suralakshmi est la femme la plus exaspérante que je connaisse » (50)⁴⁵⁶. Nombre de ces personnages ne prêtent aucune attention à ce que pensent les autres, d'où cette image de personne hors de la

⁴⁵² « I watched her as she spoke to the shoe-shine boy who sat on the pavement by the entrance of the book store, and later to the shop clerk inside. I listened to every nuance of her voice when she spoke to the women who were supposed to be her friends, and I listened for her tone when she spoke to the servants. Her way of speaking did not change. The tone of her voice, her language, her attitude, barely altered as she moved from one situation to another. I realized that it was this that had first made me uncomfortable as I accompanied her, expectant as I always was that her demeanor would adjust for circumstance. As time passed, her constancy ceased to make me tense, and I was able to observe how she changed her environment rather than be changed by it ».

⁴⁵³ « 'Don't let them do this to you', I protested, as women crowded around her to break the bangles she wore on her wrists, to mark her forever, a widow » (287). Il est cependant difficile de dire si ces actes témoignent d'une Madhulika encore perdue dans ses tentatives de répondre aux normes ou bien s'il s'agit d'une forme de respect envers son mari.

⁴⁵⁴ « (...) a strong and inflexible will and a somewhat unusual temperament ».

⁴⁵⁵ « She lives in a world of her own. Totally cut off from the real one ».

⁴⁵⁶ « My cousin Suralakshmi is the most maddening woman I know ».

réalité. Ainsi, tout ne se termine pas forcément bien pour les personnages féminins qui vivent en accord avec elles-mêmes : Firdaus meurt (*HPM*) ; d'autres femmes connaissent la solitude, comme Pishi (*TSS*) ou Madhulika (*EIW*) qui souffrira à tel point qu'elle devra être internée. À travers ces évocations de la mise à l'écart, de la marginalisation voire de l'exclusion, les romancières proposent une approche « intimiste » de l'identité de ces femmes. Cela ressemble souvent à un plaidoyer en faveur de la liberté de l'individu et ici, celle des femmes. Elles choisissent, le plus souvent au prix de leur vie, de s'affirmer en marge du « centre », revendiquant leur accomplissement personnel, sans dépendre des attentes de l'extérieur.

B/ Shakti : énergie féminine et transgression

Chez les hindous, l'énergie féminine, appelée *shakti*, désigne la puissance féminine ; aussi créatrice que destructrice, elle est aussi une déesse. Cette énergie primordiale cosmique participe au fonctionnement de l'univers (Bouez, 1992). Elle constitue le principe actif et extériorisé d'une divinité masculine, Shiva, qui incarne l'énergie masculine. Les deux énergies sont nécessaires à la marche du monde mais *Shakti* est la part active du duo.

Dans nos romans, l'idée de cette force féminine est très présente. Elle est même un personnage dans *The Song Seekers* et dans plusieurs nouvelles du recueil *Bodymaps*. Ailleurs, cette énergie féminine cosmique habite les héroïnes, au moins en filigrane, leur donnant la force de résister. *Shakti* devient alors leur lieu de résistance.

Devi ou les multiples visages d'une femme

L'originalité du roman *The Song Seekers* tient dans le jeu de plusieurs voix féminines, de différentes générations qui s'entremêlent, au gré de la narration. Ce premier texte s'accompagne d'un « sous-texte » constitué par un long poème composé par l'arrière-grand-père de Rudrashekar (mari de Uma). Vers 1857, Neelkantha, ce prêtre et poète, commence à rédiger le *Chandimangal*, littéralement « Les bontés de la déesse Chandi ». Ce poème religieux fait l'éloge de Devi et de sa force en tant que déesse mère du panthéon hindou. *Devi* est aussi un terme générique désignant les déesses hindoues. Ce sous-texte est fictionnel mais la romancière Saswati Sengupta s'est inspirée du style des épopées et des mythes existants. *Devi* désigne toutes les déesses liées à Shiva : Parvati, Gauri, Sarbamangala, Uma ou encore

Chandi (qui inspire le poème de Neelkantha)⁴⁵⁷. Dans la construction narrative, la Devi du récit divin et les quatre femmes de Kailash sont placées en miroir. Uma, Pishi et les domestiques Bamundi et Khema lisent et débattent de la vie de Chandi telle qu'elle est restituée dans le *Chandimangal*. Mais Shivani et Haimanti, dont l'histoire est contée à travers les flashbacks, incarnent aussi cette divinité.

Le *Chandimangal* commence par une courte biographie, laquelle souligne la docilité de Devi née pour consoler Shiva de la perte de son épouse Sati (l'un de ses avatars)⁴⁵⁸. Le poète Neelkantha décrit Devi comme « juste, timide et docile », « douce et belle » (124). La jeune fille a le devoir de répondre aux attentes de ses parents qui se soucient de son avenir. Cette situation, si banale, surprend les quatre lectrices. Elles s'étonnent de ce que de Devi ait été soumise aux mêmes contraintes que les « mortelles », ce qui renforcerait le bien-fondé de la condition féminine « ordinaire » :

« Donc à la fin, la déesse est comme la plupart des autres femmes. Elle doit épouser un vieil homme. Un vieil homme très marié. Quel espoir y a-t-il pour les femmes ordinaires, alors ? » (127)⁴⁵⁹.

Cependant, ce « club » de lecture atypique connaît d'autres versions, plus populaires, où Devi, parfois accompagnée de sa mère, s'oppose au mariage avec un Shiva âgé, veuf et déjà père. Ces versions offrent des perspectives d'émancipation ! Les discussions vont alors bon train et les femmes s'interrogent sur la valeur des chants et poèmes transmis oralement de génération en génération. Sont-ils plus ou moins fiables que les textes écrits qui fixent et figent un mythe ? Au fil des discussions, les quatre femmes s'aperçoivent de l'importance accordée aux textes écrits et de leur impact sur les pratiques religieuses et sociales, notamment les leurs (chapitre 13). Ces échanges mettent également en lumière les multiples identités de Devi : épouse dévouée, célibataire refusant le mariage, issue d'une basse caste, mère au foyer, guerrière, arme vivante contre le démon, divinité. Gauri, Chandi, Parvati, Uma, ... Cela relativise la norme véhiculée par ceux qui détiennent le pouvoir religieux.

Dans l'espace de cette cuisine où la vie de Devi est passée au peigne fin, cette divinité habite véritablement les lectrices. Elles sont amenées à plonger dans leurs souvenirs et leur vécu pour comprendre qui est cette déesse, lui donnant vie hors des mythes habituels et hors des

⁴⁵⁷ Les prénoms des personnages masculins : Shashishekar, Neelkantha, Ashutosh, Rudrashekar sont tous des avatars de Shiva. Le nom de la mère de Rudra, Shivani, vient aussi du dieu hindou. Alors que le prénom de Uma fait référence à l'épouse de Shiva, le couple Ashutosh-Shivani fait référence au même dieu.

⁴⁵⁸ « Chandi, Sarbamangala, Gauri. Or Uma. Call her what you will. But know that she is born to rejuvenate Shiva, ascetic, immersed in the grief of his dear departed wife Sati » (124).

⁴⁵⁹ « So, at the end the goddess is like most other women. She has to marry an old man. A much-married old man. What hope is there for ordinary women then? ».

pratiques religieuses conventionnelles. Ces femmes apportent à Devi une humanité qui réduit la distance entre le divin et leur vie ordinaire : Devi se trouve avec elles, dans leur cuisine et leur montre qu'elles n'ont pas à rester enfermées⁴⁶⁰.

Les discussions portant sur le *Chandimangal* sont l'occasion, pour Uma et ses compagnes, de questionner l'image de femme docile et soumise de la déesse. Elles constatent cependant que le texte, présenté comme un éloge à Devi, montre toute son ambivalence : elle y apparaît comme une femme exemplaire, vertueuse, dévouée à son mari et sa famille mais elle est aussi décrite comme une guerrière, exerçant la violence contre le démon qui a capturé tous les dieux⁴⁶¹. Le *Chandimangal* insiste longuement et avec moult détails, sur la force et le contrôle manifestés par la déesse dans cette opération. Après avoir libéré les dieux, elle reçoit de chacun d'eux une arme, telle une offrande, pour lui permettre de combattre le démon car elle seule peut le vaincre. Sa force est alors à son apogée, elle les surpasse tous :

« Je suis la Devi, je suis *shakti*. Je suis la force divine du monde...
J'ai créé le monde... Je suis le savoir... Je suis vénérée par les dieux...
Le ciel que l'on appelle père
Je suis sa mère...
Je me déplace à travers le monde tel le vent. Aussi libre
Je me manifeste en tant que monde. C'est ma propre gloire... » (149)⁴⁶².

Shakti est l'énergie féminine qui se manifeste sous diverses formes chez les déesses : Kali pour la destruction ; Uma pour la bienveillance et la douceur. Dans le *Chandimangal*, Devi montre l'étendue de son pouvoir, elle est à la fois Uma et Kali, la jeune fille docile, obéissant à ses parents et la déesse puissante, terrassant le démon. Dans un autre passage, Devi a les yeux injectés de sang et rit à gorge déployée, ce que les quatre lectrices interprètent comme de l'ivresse : la déesse consommerait-elle de l'alcool ? (155) ou bien ce rire est une marque de liberté :

« 'Peut-être que la déesse est en train de célébrer et de rire parce que c'est merveilleux d'être par soi-même, de se battre pour la liberté?' continua Pishi » (156)⁴⁶³.

⁴⁶⁰ « And why should she want to marry an old man with children from his first wife? Why would she want to enter a poor household? And her? So used to freedom? Roaming the mountains on her own, riding a lion? » (139) ; et plus loin « 'Look, just between us, a lady who rides the lion and fights a battle, would she just marry an old man with a ready-made family. Or marry at all? Just between us, mind. And him so poor too.' 'But he is a god. Shiva no less.' 'Maybe that is made up' » (159).

⁴⁶¹ « Blood. Red and warm. Splattering the earth. Rendering the earth moist and soft. As though ready for ploughing. She twisted the trident around. Ripped it out of the body, male and muscular. Trailing torn nerves. It was plunged in again. Deeper into the flesh. Troughing through to where the heart was beating. The proud heart that had once challenged the ordained order of the universe » (149).

⁴⁶² « I am the Devi, I am *shakti*. I am the divine force of the world... / I have created the world... I am knowledge... I am worshipped by the gods... / The sky who is called the father / I am mother to him... / I move through the world as wind. As freely. / I manifest myself as the world. It's my own glory... »

Au fur et à mesure de cette lecture, Uma et ses trois compagnes prennent conscience de la force de Devi et de l'énergie féminine qui les habite aussi. La déesse devient un miroir. La variété des personnalités et des situations des quatre femmes fait que chacune d'elles connaît une version de l'histoire de la divinité. C'est en tissant tous ces récits et en s'inspirant des ouvrages trouvés par Uma à la bibliothèque (chapitres 7, 8, 10, 13, 14, 15, 16) que Uma, Pishi, Bamundi et Khema « reconstruisent » l'existence de la déesse, entre les quatre murs de leur cuisine. Elle sera une femme indépendante, ne se réclamant d'aucune caste et ne s'adressant à aucune d'entre elles en particulier. Par son universalité, elle peut être tout et son contraire, dans la norme et en marge. Ce qui fait que chacune des lectrices peut s'identifier à Devi tout en étant une femme « ordinaire ». Khema la domestique, *shudra*⁴⁶⁴, découvre qu'à l'origine, Devi s'adressait plutôt aux gens issus de basse caste et que par la suite, les brahmanes se sont approprié ce culte en effaçant ce passé (chapitres 10 et 14). Que Devi soit associée aux castes basses reconforte Khema qui ne craint plus désormais le regard méprisant des autres castes. Pour Bamundi, la seconde domestique, de caste brahmane, elle voit en Devi une femme dont la force est instrumentalisée par et pour les « autres », c'est-à-dire par les hommes⁴⁶⁵. Or, il se trouve que Bamundi n'a eu d'autre choix que de se mettre à travailler pour survivre, abandonnée par son mari. Elle nourrit de la rancœur envers la gente masculine car elle a été déçue par son époux et son fils, en âge d'occuper un emploi, demeure à la charge de sa mère. Pishi, quant à elle, voit en Devi une femme libre et indépendante⁴⁶⁶. Uma ne s'identifie pas explicitement à Devi, elle se cherche mais évoluera peu à peu au sein de Kailash. Elle s'y affirmera en assumant sa propre personnalité.

À Kailash, les séances de lecture se déroulant dans la cuisine, la force qui émane de Devi se tient au cœur de la maison, là où se regroupent les femmes. La personnalité singulière de Devi pourrait en faire en marginale mais elle n'est pas une femme ordinaire, elle est une déesse. À travers Devi, ce sont les multiples facettes des femmes qui apparaissent. Censée être faible, douce et soumise, une femme peut être combative voire violente. Cette force divine qui émane des débats sur les textes rayonne dans la maison et est susceptible d'y bouleverser

⁴⁶³ « 'Maybe the goddess is celebrating and laughing because it is wonderful to be on one's own, to fight for freedom?' Pishi continued ».

⁴⁶⁴ *Shudra* désigne l'un des quatre *varnas* dans le système de castes en Inde. Les *shudra* sont des serviteurs, des travailleurs manuels ou encore des journaliers. De ce fait, ils se situent après les trois autres *varnas* que sont les *brahmins* (les prêtres et les professeurs et érudits), les *kshatryas* (les guerriers, les administrateurs) et les *vaishyas* (les commerçants, les agriculteurs) (Dumont, 1967).

⁴⁶⁵ « Was it her freedom that [Devi] is fighting for? Or was it once again a clever plan to use her, to make her do the work for them? » (156).

⁴⁶⁶ « Maybe the goddess is celebrating and laughing because it is wonderful to be on one's own, to fight for freedom? » (156).

l'ordre établi. Par ailleurs, le nom de Devi tranche avec les autres références de la maison qui renvoient plutôt au dieu Shiva : « Kailash » rend hommage au couple divin Shiva et Sati où l'épouse est un modèle de vertu et de sacrifice. Haimanti recherchait cette perfection comme si le nom « Kailash » imposait aux femmes la soumission aux hommes de la maison. Shivani et Uma bousculent cette référence en faisant entrer Devi dans la maison, Shivani en étant instruite à une époque où les femmes indiennes étaient encore peu présentes à l'université, Uma avec le club de lecture. C'est par la parole de ces femmes, leurs échanges, que la force de Devi se révèle à elles et les inspire. Celle (écrite) de Neelkantha, auteur du *Chandimangal*, n'a pas la même portée et surtout, elle ne porte pas la même signification ; on ne sait d'ailleurs rien des modalités d'écriture de l'ancêtre. La famille Chattopadhyay vénère Neelkantha à qui elle doit sa fortune car le *Chandimangal* fut le premier gros succès éditorial et commercial de Shashishekar à ses débuts. Mais à la fin du roman, c'est Devi qui est victorieuse, sous les traits de Uma et de Pishi qui dénoncent le crime commis par le poète. Ces femmes ont dévoilé la vérité et confronté Kailash à son terrible secret. Justice a été rendue pour les femmes, l'impunité des hommes n'est plus possible.

Devi semble avoir donné de la force à Uma qui luttera afin de se faire une place à Kailash et ne pas oublier son désir d'indépendance. Pishi est délivrée du silence auquel elle était contrainte, vivant dans la famille du meurtrier de sa grand-tante. Sans doute cette force de Devi est-elle exemplaire lorsque, lors de son combat avec le démon, elle est la seule qui puisse, physiquement, donc avec son corps de femme, le terrasser. Les autres dieux sont impuissants face à ce démon et le *Chandimangal* se conclut par une scène où les dieux tombent aux pieds de Devi.

Ce personnage en abîme de Devi rappelle aussi en filigrane toutes ces femmes indiennes guerrières ou combattantes, passées et présentes : la Rani de Jhansi (1828-1858) qui combattit les Britanniques en 1858 pour se débarrasser de leur autorité ; Sarojini Naïdu (1879-1949), co-fondatrice de la *Women's Indian Association* en 1917 qui œuvra pour les droits des femmes dans le cadre des mouvements nationalistes, présidente du Parti du Congrès en 1925, leader dans les mouvements de désobéissance civile organisée par Gandhi et poétesse de renom ; Indira Gandhi (1917-1984), Première Ministre de l'Inde de 1966 à 1977, puis de 1980 à 1984. Parmi les personnalités politiques actuelles, citons Aruna Roy (née en 1946), présidente de la *National Federation of Indian Women* (section féminine du parti communiste), qui a milité pour les droits des femmes, des tribus et des paysans dans depuis les années 1980 ; Swati Maliwal (née en 1984), à la tête de la *Delhi Commission for Women*,

organe du gouvernement de New Delhi en charge de la sécurité des femmes dans l'état du même nom, la plus jeune femme à avoir obtenu ce poste.

Le corps, force féminine ultime

La force du corps féminin, sa résistance, sont évoquées dans plusieurs romans. Lieno (*ATM*) et sa tante assument toutes les tâches et même celles que les hommes effectuent habituellement. Madhulika (*EIW*) travaille dur pour créer son potager, en vendre les légumes au marché et acheter un terrain grâce à ce labeur. Mai (*MAN*) est partout dans la maison, s'occupe de tout le monde sans jamais montrer de signe de fatigue. Mais, parce que ces activités et ce don de soi sont considérés comme allant de soi, cette force féminine n'est pas reconnue⁴⁶⁷.

Les romans ont alors recours aux actes héroïques pour mettre en avant la force des femmes. La force féminine est aussi évoquée à travers des actes héroïques. Dans la nouvelle « Double War » (*BM-DW*), le corps est tout ce qui reste à Nurjaan. Elle participe à la lutte aux côtés des *Muktijoddhas*, combattants pour la Libération du Bangladesh⁴⁶⁸. Nurjaan est décrite comme un garçon manqué, *tomboy*, par ses camarades de guerre. Dans son enfance, elle « grimp[ait] aux arbres, fais[ait] du bateau, nag[eait] pour aller récupérer des *shapla*. Elle savait faire du feu, mais aussi cuire le riz » (116)⁴⁶⁹. Elle ne recule devant rien, nourrie dès l'enfance par les histoires de la mythique Sonabhan, guerrière légendaire partie combattre l'ennemi à cheval, à laquelle elle s'identifie. Nurjaan aussi décide d'entrer dans la lutte, coupant totalement les ponts avec sa famille.

L'histoire de Nurjaan se situe à la fin des années 1960 - début des années 1970, au moment de la lutte du Bangladesh pour son indépendance. Des camps d'entraînements paramilitaires organisent les combats contre les forces pakistanaises et c'est dans l'un de ces camps que Nurjaan s'engage. Elle y apprend à se battre et demande à être traitée de la même manière que les hommes⁴⁷⁰. Quand elle est faite prisonnière avec un autre de ses camarades et emmenée

⁴⁶⁷ Voir les travaux de la géographe Saraswati Raju sur le travail informel des femmes indiennes, notamment son ouvrage de 1993, *Women and Work in South Asia: Regional Patterns and Perspectives*, Routledge, Londres.

⁴⁶⁸ Le Bangladesh accède à l'indépendance en 1971 après une lutte armée violente contre le Pakistan Occidental. *Muktijoddhas* signifie en bengali les « guerriers de la liberté », appelés le plus souvent *Mukti Bahinis*, « combattants de la liberté ».

⁴⁶⁹ « (...) climbing trees, rowing boats, swimming out to gather *shapla*. She could split firewood, but also cooked rice ». *Shapla* est le mot bengali désignant la fleur de lotus.

⁴⁷⁰ Il n'est malheureusement pas encore possible de connaître la proportion de femmes retenues dans ce type de camps, faute de sources et/ou d'études sur le sujet.

dans un camp dirigé par des Pakistanais, les ennemis, elle ne sera pas traitée comme un homme :

« L'enfer, c'était l'enfer. Mais même dans cet enfer, elle se préparait à jouer son rôle » (117)⁴⁷¹.

Elle dit à son camarade qu'elle « se bat sur deux fronts » (118) : le premier pour libérer le Bangladesh, le second parce qu'elle est une femme et que son corps sert à satisfaire les besoins des hommes du camp. La nouvelle commence par la description de sa course, extraordinaire, alors qu'elle s'enfuit du camp ennemi où elle est retenue :

« Nurjaan est en train de courir. De courir aussi vite qu'elle peut. De courir avec toute la force de son corps. Toute sa force est concentrée dans le mouvement de ses jambes, comme si ses poumons ni aucune autre partie de son corps n'avaient pas besoin d'énergie. Ses jambes la rendaient puissante. Elle a la sensation de voler, pas de courir. Voler est la plus rapide forme de mouvement. On peut voler sur ses pieds ; à cet instant, personne ne comprenait cela mieux qu'elle » (114)⁴⁷².

On notera au passage la succession d'actions qui ne laisse pas le temps de respirer, tout comme les tâches ménagères effectuées par Maï (cf. chapitre 6 infra). Cette énergie hors du commun donne l'impression que le corps de Nurjaan encaisse tout ; elle est presque surhumaine. Quand elle s'échappe du camp ennemi pour porter des informations et des armes à ses compagnons, c'est au péril de sa vie. Elle sacrifie son propre corps :

« De quelle utilité est mon corps si je ne peux pas libérer mon pays ? » (120)⁴⁷³.

Elle refuse l'eau et la nourriture offerts par le chef du camp, ne voulant pas perdre de temps et poser des mines avant l'arrivée de l'ennemi. Elle rentre au camp pakistanais sans encombre, se repose. Quand la nouvelle arrive qu'aucun Pakistanais n'est revenu vivant de l'assaut, des gardes viennent la chercher. Elle est torturée pendant des heures, sans jamais prononcer un mot. Nurjaan est allée jusqu'à se nier elle-même, pour sa cause. Elle est perçue par le camp adverse, non seulement comme un ennemi à détruire, mais aussi comme une femme qu'ils violent à plusieurs reprises. Les femmes au combat ne sont pas monnaie courante (suffisamment d'exceptions confirment la règle) ; elles sont donc a priori exclues du champ de bataille. Or, Nurjaan utilise son corps, avant tout comme une arme. Cependant, elle finit

⁴⁷¹ « Hell, it was hell. Even in that hell, she prepared herself for her role ».

⁴⁷² « Nurjaan is running. Running as fast as she can. Running with all the strength in her body. All her strength driven into the motion of her legs, as if even her lungs require no power, nor any other part of her body. Her legs make her powerful. She feels she is flying, not running. Flying is the swiftest form of motion. You can fly on your feet: at this moment, nobody understands this better than she ».

⁴⁷³ « What use is my body, if I can't set my country free? ».

par oublier qu'elle a un corps de femme. En effet, c'est en faisant « abstraction » de ce corps, qu'elle peut supporter les tortures et les viols à répétition.

Les femmes engagées dans les luttes armées et dans des mouvements nationalistes ne sont pas rares en littérature. L'ouvrage de Raja Rao, *Kanthapura*⁴⁷⁴, publié en 1938, conte l'entrée d'un petit groupe de villageoises dans la lutte nationaliste. Bimala, héroïne de *La maison et le monde* de Tagore, devient une patriote passionnée au contact de Sandip, l'ami de son mari. Dans la plupart des récits « nationalistes » cependant, le corps des femmes engagées symbolise *Bharat Mata*, la Mère Inde, nourricière, qui incite ses enfants au combat pour la protéger. Il n'est pas fait état, dans les deux romans cités, de violences physiques.

D'autres luttes donnent lieu à des descriptions plus crues des violences subies par les combattantes. Comme Nurjaan chez Selina Hossein (*BM-DW*), Draupadi chez Mahasweta Devi⁴⁷⁵, qui lutte pour les droits des Santals (tribaux ou Adivasis), est capturée lors des combats et est torturée pendant plusieurs jours sans révéler à ses tortionnaires les lieux où se trouvent ses camarades. Son identité est étroitement liée à sa tribu et à ce besoin vital de la libérer. Son corps devient un bastion que les ennemis détruisent, elle finit en charpie :

« Ses cuisses et ses poils pubiens sont couverts de sang séché. Ses seins ne sont plus que deux plaies » (147).

Pourtant, elle se tient debout, fière, devant le chef de ses bourreaux. Devant cette « cible désarmée » (148), celui-ci prend peur. La romancière Mahasweta Devi (1926-2016) a œuvré toute sa vie pour dénoncer les injustices subies par les femmes et les tribus, particulièrement dans l'État du Bengale Occidental. Ses nouvelles, romans et activités militantes en témoignent et les textes sont empreints d'une très grande violence, qu'il s'agisse de celle que subissent les femmes ou de celle que parfois, elles commettent.

Pourquoi parler de « marge » à propos de ces personnages féminins ? Sans doute parce que leur position est loin d'être banale. Elles vont jusqu'à se nier elles-mêmes pour défendre la cause qui est juste à leurs yeux. Leur corps, dernier espace avec lequel elles ont exprimé leur force, est arrivé au point où la douleur n'est plus ressentie. C'est pourtant d'abord en tant que femmes qu'elles sont perçues par leurs ennemis. Il leur faut passer par tout le processus de la torture et du viol, donc par la souffrance de ce corps féminin, pour que leurs bourreaux puissent les voir au-delà de leur sexe. Elles leur font peur, par leur témérité et leur désir de destruction, rejoignant ainsi le principe de *shakti* et l'image de la terrible déesse Kali.

⁴⁷⁴ Rao R., *Kanthapura*, Oxford University Press, New Delhi, 2011. Ce livre ne fait pas partie de mon corpus principal.

⁴⁷⁵ « Draupadi », *Indiennes, Rudali et autres nouvelles*, 2012, Actes Sud, Arles.

Draupadi et Nurjaan sont toutes deux des meneuses d'hommes sans aucune autre femme autour d'elles. La première est la cheffe de sa tribu tandis que la seconde guide les autres, par son courage et son exemple. Elles ont quitté la voie « traditionnellement » réservée aux femmes, celle d'une vie dédiée au foyer et à la famille. Leur corps est devenu une arme, un outil, qu'elles utilisent pour concrétiser leur idéal de liberté (tribale ou nationale). Elles ont mis de côté leur identité de femme pour privilégier leur combat.

D'une manière moins tragique, certains personnages féminins présentent une force qui contrarie leur entourage qui les voudrait plus modestes... Aira (« Dim Light », *BM*) est, ainsi, une femme vive et enjouée, trop d'ailleurs, au goût de son mari, Robin :

« Robin aimait ces lumières scintillantes, mais craignait leur effet aveuglant et l'insécurité qu'elles généraient. Il pensait que leur relation serait plus harmonieuse si, à la place de ce rayon lumineux, Aira pouvait de temps en temps baisser sa lumière... (...) Il était toujours inquiet de ce que Aira disait car, si ce qu'elle disait pouvait inciter les gens à regarder Aira avec admiration, cela pouvait également être source d'embarras et amener les gens à éviter de la regarder » (21-22).⁴⁷⁶

Robin souhaiterait pouvoir contrôler davantage son épouse et trouve que Aira « rayonne » un peu trop. Un soir, il insiste auprès de son épouse pour qu'elle tempère son caractère, qu'elle passe plus inaperçue. Aira lui raconte alors le traumatisme qu'elle a vécu enfant, son viol par le principal de son école. Plutôt que sombrer et prendre le risque de se couper définitivement de la société, Aira a choisi de faire de cette épreuve, une force :

« J'ai essayé de m'éteindre complètement, mais ça m'a tellement effrayé que j'ai pris l'habitude de briller tout le temps. (...) J'ai maintenu un rayon de lumière allumé uniquement pour empêcher quiconque de voir clairement tout mon être. Mais cela n'a pas seulement fait peur aux autres, ça m'a aussi permis d'éviter de me voir moi-même... » (23-24)⁴⁷⁷.

On peut voir chez Aira une manifestation de l'énergie féminine, la *shakti*, comme d'une autre manière chez Fatima (*HPM*), la domestique qui ose s'enfuir de sa communauté.

Malgré les dénouements souvent tragiques, les femmes montrent leur pouvoir alors qu'elles sont exposées aux accusations d'immoralité, à leur insu : Rabia indécente à cause de son

⁴⁷⁶ « Robin liked these scintillating lights but was afraid of their blinding effect and the insecurity they generated. He thought that the relationship would be more harmonious if instead of this full beam, Aira could occasionally dip her lights... (...) He was forever apprehensive about what Aira would say, because if what she said could lead the people around them to gaze at Aira in admiration, it could also create embarrassment and cause people to avoid looking at her ».

⁴⁷⁷ « I tried to extinguish myself completely, but then it frightened me so much that I develop the habit of keeping myself brightly lit all the time. (...) I have maintained a full beam only to prevent anyone from viewing my entire being clearly. But this has not only made others afraid to see me too plainly, it has also led me to avoid looking at myself... ».

corsage mouillé, Firdaus « trop » belle⁴⁷⁸. Mais elles réagissent et leur vigueur fait parfois baisser la tête aux hommes, ainsi le plaidoyer de la mère de Fatima qui pointe leur lâcheté et leur hypocrisie et les combats de Nurjaan et Draupadi pour l'indépendance de leur communauté respective.

Le corps, lieu de résistance

Si le corps féminin peut conduire une femme de la norme à la marge il est aussi un lieu de résistance, souvent le seul possible. Dhammika (*BM-Fi*) a sacrifié sa jeunesse pour s'occuper de ses frères et sœurs et n'est plus « en âge de se marier » ; de manière symétrique, Manisha (*BM-MC*) a privilégié sa carrière à une vie de famille. La société attend de ces deux femmes qui ont dépassé l'âge du mariage, qu'elles mènent une vie dans la norme pour les femmes célibataires (76).

Chacune d'elles est pourtant consumée par la passion : Manisha continue d'espérer de la vie qu'elle lui offre des expériences nouvelles et en sus, elle entretient une relation avec un homme marié, sans rien attendre de lui. Dhammika éprouve de l'amour pour un homme, sentiment qu'elle pense réciproque. Ces passions amoureuses et charnelles, ces aspirations à une vie passionnante, demeurent tues car leur entourage les voit comme des femmes plus âgées, donc retirées du monde des passions, quelles qu'elles soient. Ces femmes sont bien intégrées, ne pâtissent d'aucune exclusion sociale mais le rôle qui leur est assigné par la société est celui de femmes exemplaires, ce qu'elles sont. Cependant, elles gardent secrètement leurs désirs intacts. Deux nouvelles du recueil *Bodymaps*⁴⁷⁹ abordent de façon centrale ce thème du désir des femmes célibataires, divorcées ou veuves :

« Il vint alors à l'esprit [de Manisha] qu'elle ne se souvenait plus la dernière fois qu'elle avait senti le contact de mains humaines sur son corps » (78)⁴⁸⁰.

Personne, dans l'entourage de Dhammika et Manisha, n'est au courant de leur relation avec un homme marié. Ces hommes leur demandent de garder le secret afin de ne pas les compromettre (*BM-MC* : 79). Les personnages féminins concernés sont capables, quant à elles, de prendre des risques pour assouvir leur désir, peu importent les conséquences.

⁴⁷⁸ Tout comme Dhauri, dans la nouvelle, éponyme de M. Devi (citée plus haut). Dhauri vit seule avec sa mère et son enfant, dans une hutte. La présence de deux femmes seules et démunies attire des hommes qui jettent des cailloux sur leur porte, signifiant ainsi qu'ils veulent avoir des relations sexuelles avec la jeune femme. Ces deux femmes n'ont personne pour les défendre.

⁴⁷⁹ Quand la narration se consacre au personnage de Firdaus (*HPM*), c'est pour évoquer l'exclusion sociale des divorcées et le désir de ces jeunes femmes. Nous ne savons rien d'autre de ce personnage.

⁴⁸⁰ « It then occurred to [Manisha] that she did not remember when last she had felt the touch of human hands on her body ».

À lire ces nouvelles, on pense à *Ladies Coupé* de Anita Nair (2001)⁴⁸¹ où le lecteur suit Akhila, une Indienne d'âge moyen, dont la vie a été dédiée à sa famille. Un jour, elle prend le train pour sortir de son environnement familial afin de reprendre sa vie en main, repartir de zéro⁴⁸². Dans un compartiment réservé aux femmes, elle fait la rencontre de cinq autres femmes, d'âges et d'expériences différents, avec qui elle tente de répondre à cette question : une femme peut-elle être heureuse dans le célibat, ou bien a-t-elle besoin d'un homme pour se sentir accomplie ?

Arrivée à destination, elle rencontre un jeune homme et redécouvre avec lui les plaisirs du corps. Le jeune homme n'est pas là pour la définir (ils ne veulent pas se marier, ils ne sont que de passage dans la vie de chacun) mais lui permet de prendre conscience de ce qu'elle est. Dhammika, Manisha et Akhila ont en commun d'être à un moment de leur vie où elles ont envie de prendre du temps pour elles. Akhila entreprend un voyage sans sa famille ; Dhammika se rend dans un salon de beauté pour retrouver une seconde jeunesse ; Manisha cède aux avances de son collègue pour compenser son manque de contact humain.

Le côté marginal (excentrique au sens propre) de ces trois personnages féminins n'est pas énoncé par la société. Leur liaison n'est connue de personne. Mais c'est le rapport décomplexé à leur sexualité qui les place hors norme, en décalage par rapport à la société conventionnelle dans laquelle elles évoluent. Les romancières amènent le lecteur à considérer ces femmes comme en marge par rapport à la majorité des autres femmes qui les entourent, qui ne peuvent assumer leurs désirs et aspirations.

Que les femmes se réclament « en marge » comme Suralakshmi (*SSp-SV*) et Poulomi (*SSp-PP*), ou bien qu'elles y aient été reléguées par les autres, comme Amrita, Madhulika (*EIW*), Pishi (*TSS*), leur façon d'assumer cette posture leur confère une place à part des autres femmes. Elles ont finalement choisi cet espace de liberté, la marge, en rejetant les normes et les traditions, malgré les risques encourus.

III – La figure de la folle

Parmi les femmes marginalisées, la folle constitue une figure classique. La folie apparaît de manière significative dans deux de nos romans : *The Song Seekers* ; *Echoes in the Well* et

⁴⁸¹ Paru la première fois chez Penguin Books, New Delhi, 2001. Ce roman ne fait pas partie de mon corpus principal.

⁴⁸² Pour maîtriser sa vie, il faut d'abord qu'elle en sorte, qu'elle quitte ses espaces familiaux. En se confrontant à l'inconnu, Akhila apprend à se connaître elle-même, à observer ses désirs.

dans le recueil *Eating Women, Telling Tales*. Les folles, sous les stéréotypes habituels de la maladie, apportent, par leur singularité, de la force au récit.

A/ La folie due au traumatisme

La folie des personnages féminins semble d'abord résulter de dérangements d'origine externe avant de déranger la maison. Leurs occupation et usage de l'espace constituent un indice de marginalité.

Folie et violences

Dans *The Song Seekers*, la grand-mère de Pishi est démente, elle erre dans le village, recevant des cailloux des autres habitants qui veulent la tenir à distance. L'origine de cette folie est révélée dès le préambule du roman. Ce passage relate le mariage puis le meurtre d'une petite fille par un adulte qui n'est autre que son époux. Mais le lecteur n'est pas seul car avec lui, tapie dans la chambre à coucher où se déroule cette scène horrible, se trouve une petite fille. Cette introduction, écrite en italique, se détache du reste du récit. Très peu de noms y sont cités, on ne sait pas où ces événements se déroulent, le contexte apparaissant comme confus. C'est précisément l'effet recherché : le lecteur est placé au même niveau que la petite fille de cinq ans qui se cache et ne comprend pas le terrible spectacle qui se déroule sous ses yeux. Les nombreux allers-retours dans le temps, tout au long du récit, permettent progressivement, de relier ce préambule à l'histoire de la maison Kailash et de ses occupants.⁴⁸³ C'est ainsi que l'on assiste au départ de Pishi de son village ; elle suit Shashishekar, comme sa mère lui demande. Alors que le bateau de Pishi s'éloigne, sa grand-mère, Bokul, la mère de son père, court sur le ponton, criant des mots que seul, le lecteur peut comprendre : « Di, di... sauve... sauve... encore... aide... encore...aide... reviens... rends-la... » (211)⁴⁸⁴. Ces mots prononcés par « la folle » conduisent au dénouement de l'intrigue. Dans ce roman, le lecteur occupe une place singulière. Il est témoin du crime (préambule) et il est longtemps le seul avec Pishi, à connaître et à comprendre l'origine de la folie de la grand-mère et les effets de ce meurtre caché sur la maisonnée. En effet, il faudra aux divers personnages de Kailash, attendre les révélations de Pishi, à la fin du récit, pour avoir l'entière version de l'histoire. La

⁴⁸³ Ces flashbacks éclairent le lecteur mais le personnage nouvellement arrivé, Uma, ne connaît rien sur les deux générations qui l'ont précédée à Kailash.

⁴⁸⁴ « Di, di... save... save... again... help... again... help... come back... give her back... ».

grand-mère, on l'aura saisi, était cette petite-fille évoquée dans le préambule, qui assistait à l'assassinat de sa sœur aînée par Neelkantha, illustre ancêtre de la maison Kailash.

Bokul ne peut accepter que personne ne croie son témoignage et surtout, elle ne peut admettre que le meurtrier de sa sœur soit célébré en tant que prêtre d'un temple édifié par le père de Bokul et de la jeune victime. À partir de ce moment, Bokul sombre dans la folie⁴⁸⁵. Niant ce qu'elle a vécu et lui intimant de se taire, sa communauté la nie en tant que personne :

« Comment pouvait-elle se lier à un monde qui niait ce qu'elle avait vu, qui l'avait frappé pour avoir dit ce qu'elle avait vu et lui avait rétorqué que ça lui arriverait à elle aussi si elle n'oubliait pas ce qu'elle avait vu ? » (302)⁴⁸⁶.

Le roman *Pinjar, le squelette*⁴⁸⁷, de la romancière Amrita Pritam (1919-2005), évoque aussi le traumatisme d'une femme, dénommée « la Folle ». Elle rejoint celles qui, dans les violences commises lors de la Partition, ont subi des enlèvements violents et meurtres, qu'elles soient hindoues, musulmanes ou sikhes. La folie de cette femme, « statut de chair sans conscience » (77), résulte de ces déchaînements de violence. Elle est arrivée un jour au village, ne parlant plus, errant dans les rues, dans les champs, s'abritant et dormant dans un abri à bestiaux (75-76).

Pour N. Piégay-Gros, critique et professeur de littérature, « l'idiot » n'a pas de lieu et « ce défaut de lieu [le] réduit au passage, à l'errance ou à la réclusion » (2015 : 130). Cette absence d'ancrage participe de la singularité de ces êtres à la marge. L'errance, la déambulation fait figure de dérèglement. Cette Folle, décrite dans *Pinjar, le squelette*, vient de nulle part et personne ne sait pourquoi elle est venue errer dans ce village. Elle n'a plus ni identité, ni origine, n'existant plus que sous ce surnom péjoratif, « la Folle », et à travers ce dérèglement. Elle reste cependant attachée au village et y revient, après en avoir été chassée, suite à la découverte de sa grossesse survenue, semble-t-il, après un viol. Elle meurt seule, lors de son accouchement, en n'ayant sans doute pas compris ce qui lui arrivait (81). Le bébé qu'elle laisse est recueilli par Pouro, victime, elle aussi de la Partition⁴⁸⁸.

Si l'errance semble être un trait de folie, cette errance n'est pas totale et désordonnée, elle obéit à une certaine territorialité. Ainsi, les deux personnages (la grand-mère de Pishi et la Folle) se limitent au territoire d'un village et sont sensibles au contact humain. Dans leur « délire », ces femmes gardent une relation aux autres et au monde mais leurs déplacements

⁴⁸⁵ Sa mère, ne pouvant surmonter le meurtre de sa fille aînée, se suicide quelques temps plus tard en se noyant.

⁴⁸⁶ « How could she relate to a world that denied what she had seen, that slapped her for saying that she has seen it and that that told her that it would happen to her too if she did not forget it? »

⁴⁸⁷ Éditions Kailash, Paris, 2003, traduit du punjabi par Denis Matringe. Ce roman ne fait pas partie du corpus.

⁴⁸⁸ Pouro est une femme hindoue, enlevée et mariée de force à un musulman, au moment de la Partition. Pouro et le bébé partagent ainsi tous les deux un traumatisme violent qui les suivra toute leur vie.

semblent n'avoir aucun but, tout comme leurs interactions. Elles sont aussi dépendantes de l'accueil des autres. Dans la mesure où la famille de Bokul prend relativement soin d'elle (nous n'avons pas beaucoup de détails), la vieille femme est capable de créer des liens avec l'entourage. D'ailleurs, elle identifie Pishi à sa sœur assassinée, sans doute à cause des yeux verts qu'elles ont en commun. De plus, elle garde une mémoire du passé mais l'évoque de façon désordonnée. La Folle de *Pinjar*, quant à elle, reçoit de la nourriture et des vêtements des femmes du village, ce qui lui permet également de créer du lien. Enfin, à la différence de la Folle de *Pinjar* dont on ne sait rien, la grand-mère de Pishi est issue d'une famille prestigieuse (brahmanes kulin). On imagine que sa famille fait le nécessaire pour la préserver d'éventuelles agressions même si, indésirable, elle reçoit des cailloux des villageois. Elle demeure un membre de sa famille et a même été mariée. Son fils a fondé une famille dont est issue Pishi.

Les folles dans les fictions sont souvent victimes de traumatismes et elles incarnent les conséquences des violences et injustices de la société. Leurs situations soulignent aussi la vulnérabilité de ces femmes qui continuent d'être menacées, même quand elles ont sombré dans la folie⁴⁸⁹.

Folie : la forme d'une maison

La folie de la grand-mère a « défini » Pishi comme elle l'a fait pour Kailash qui a enfoui ce crime dans le secret. Pourtant, Shashishekar était au courant du crime de son père, Neelkantha. Mais la maison Kailash a, au moins en apparence, été épargnée de l'opprobre :

« Rien de l'intérieur n'était visible, et les fondations de Kailash étaient bien camouflées »
(6)⁴⁹⁰.

Kailash est, finalement, à l'image de la folie de Bokul : une demeure éloignée de la route, maintenue cachée pour garder ses secrets, tout comme la distance est maintenue avec celle qui est devenue folle. Cette analogie est renforcée par le fait que la maison la plus proche, à l'arrière, est abandonnée (chapitre 4), ce qui isole davantage Kailash du voisinage. De plus, les visiteurs se font rares. La maison devient la synecdoque de la famille et de ses secrets. On n'apercevait rien de l'intérieur (« inside ») et sa fondation (« foundation ») même était

⁴⁸⁹ L'exclusion sociale de Nuramma (*HPM*) est une autre forme de violence. Plus personne n'était autorisé à entrer en contact avec la vieille dame et privée de la solidarité communautaire, elle est condamnée à la réclusion dans sa maison et perd peu à peu la raison. Rahima lui apporte de la nourriture en cachette mais l'état de Nuramma laisse supposer qu'elle ne pourra l'aider bien longtemps. Elle est alitée et pour finir, déshumanisée, laissée dans la saleté de ses excréments. Perdant conscience de la réalité, elle retombe en enfance et revit des épisodes de sa jeunesse (chapitre 40).

⁴⁹⁰ « Nothing of the inside was visible and the foundation of Kailash was well camouflaged ».

camouflée. Le principal secret, et le plus lourd, le meurtre d'une petite fille par l'ancêtre illustre, se trouvait ainsi à l'origine de la fondation de la famille Chattopadhyay et de la fortune de Shashishekar.

Cette folie a imprégné la maison Kailash car la présence de Pishi rappelle constamment à Shashishekar la faute de son père et la nécessité de maîtriser ce secret et celle qui en est la dépositaire. En gardant Pishi auprès de lui, sans fournir d'explication sur sa présence aux autres occupants de Kailash, il s'assure qu'aucune rumeur ne sort de la maison. Pour autant, le personnage de Pishi incarne le secret, le rend visible et le déplace dans l'ensemble de la maison, depuis sa chambre, « une chambre où le terrible passé de Kailash était dévoilé par Pishi » (301)⁴⁹¹.

Shashishekar, depuis l'arrivée de Pishi, se montre distant avec son épouse Haimanti, lui adressant à peine la parole. Par la suite, Haimanti accentue sa sévérité, sa rigueur vis-à-vis du respect des traditions et de la famille depuis l'arrivée de Pishi, qu'elle déteste. Haimanti menace sa belle-fille Shivani de lui confisquer son fils après l'avoir trouvée dans la chambre de Pishi, cet être qu'elle honnit (chapitre 14). Pour défendre sa seule amie, Pishi révèle alors à Haimanti que la famille qu'elle s'évertue à protéger et à vénérer a du sang sur les mains. Kailash explose dans la « chambre entre deux étages ». Ce lourd secret, tout comme il a rendu folle la petite fille, se propage dans Kailash, trouvant son cœur dans « la pièce de l'entre-deux », la chambre de Pishi.

Les révélations de Pishi ont rendu l'ambiance très lourde dans la maison. Pour la première fois, les femmes de la maison sont informées du drame et chacune s'identifie à la petite fille assassinée⁴⁹², réagit chacune à sa manière. Haimanti souhaiterait enterrer ce secret pour préserver la réputation de la famille tandis que Shivani écrit à son mari pour lui demander de l'aide. Elle souhaite faire « sortir » cette histoire de Kailash quand sa belle-mère cherche à la contenir dans la maison. La mort prématurée de Shivani permettra de garder secrète l'histoire de Neelkantha ; toutefois, la cause de sa mort (elle est tombée dans les escaliers) est dissimulée (il est dit qu'elle est morte d'une forte fièvre), ce qui alourdit le poids des secrets de famille. Le silence de la maison perçu par Uma à son arrivée à Kailash : Ashutosh peu bavard ; Rudra souhaitant quitter cet endroit, témoigne de l'empreinte que la folie a déposée partout dans la maison.

⁴⁹¹ « (...) a room where Kailash's horrific past was unfolded by Pishi ».

⁴⁹² Haimanti : « Seven. The girl who was killed was only seven. Somehow Haimanti could not get that out of her mind. Six. Seven. Eight. She herself was a bride at ten » (292). Shivani imagine la scène du meurtre et la visualise (chapitre 15).

À la fin du roman, le secret explose à nouveau et depuis la même chambre, libérant Pishi, cette fois-ci, du poids de l'histoire de la folie de sa grand-mère. En effet, elle est désormais entourée de femmes d'une autre génération, Rudra et Uma, dont le rapport avec le monde est plus ouvert, moins contraint que celui des générations précédentes. La force de Pishi, c'est la folie qu'elle a ramenée depuis son village, qui est restée abritée dans cette pièce entre deux étages et s'est accrochée à Kailash, telle une sangsue.

Comme l'affirmait M. Foucault, les fous sont une construction de la société et pour le sociologue Marcelo Otero (2010 : 2), la société « 'réagit' tantôt de manière viscérale, tantôt de manière réfléchie en les désignant, les interpellant, les traitant, les aidant, les gérant, sans se laisser distraire par des problèmes de définition, on peut alors en toute logique s'attendre à retrouver empiriquement, à côté des 'vrais fous' qui ont perdu la raison, sont en proie à des délires structurés, entendent des voix que personne n'entend et voient ce qui n'existe pas, les figures les plus hétéroclites de la déviance morale, de la marginalité sociale et de la souffrance psychique regroupées par des logiques économiques, sécuritaires, médicales, culturelles et sociales également hétéroclites ». Foucault a montré qu'en Europe, les fous qui faisaient partie intégrante de la société, se retrouvent, au 17^e siècle, marginalisés, mis de côtés, exclus de la société conventionnelle (Foucault, 1992). Ils dérangent l'ordre établi par leurs discours en apparence incohérents et déments, leurs actions déraisonnables dues à des troubles mentaux, voire à des comportements déviants jugés dangereux. La passion est également assimilée à de la folie lorsqu'elle est jugée excessive. Le fou ne se contrôle pas, il s'exprime « trop » franchement, il semble perdu ou déphasé, hors des normes conventionnelles dictées par la société. C'est d'ailleurs pour cela que les critères de la démence varient en fonction des époques et des sociétés, pareillement aux normes et aux conventions.

Plusieurs personnages féminins de nos romans confirment cette observation. Considérées comme excentriques, décalées ou déraisonnables, elles se retrouvent enfermées par leur entourage dans cette figure de la « folle », ce qui n'est pas sans rappeler les femmes « hystériques » du 19^e et du début du 20^e siècle. Sans doute cela témoigne-t-il du refus de ceux qui détiennent le pouvoir dans les sociétés d'accepter les tentatives d'émancipation et de libération des femmes.

On pourrait établir un parallèle avec ce que P.-H. Castel, philosophe et psychanalyste (2012), remarque dans la littérature contemporaine européenne : la figure du fou trouve une nouvelle dynamique après la seconde guerre mondiale pour décrire un rapport au monde différent de celui établi par la raison. Les atrocités perpétrées lors de ce conflit, et notamment les

massacres de masse ont bouleversé les schémas d'interprétation du monde. Les artistes ont voulu exprimer la folie, l'horreur et le pessimisme qui ont résulté de cette période aux retentissements inédits.

Dans le corpus choisi, les femmes occupent une place centrale, y compris dans les manifestations de la folie car celle-ci témoigne des maltraitances infligées aux femmes.

B/ Madhulika : l'excentricité traitée comme folie

La répression de la marginalité conduit au diagnostic de la folie après que, progressivement, l'enfermement forcé semble seul possible, après l'échec du jeu des normes. Le personnage de Madhulika témoigne de ce processus et c'est depuis son lieu d'internement qu'elle re-crée un véritable lien avec son environnement, le seul à tolérer son refus ou son impossibilité de se conformer au mode de vie qu'on lui impose.

Solitude et mal-être

Madhulika se sent de plus en plus isolée dans sa famille et dans sa propre maison, ce qui l'incite à se conduire d'une façon de plus en plus excentrique : la veille de son internement, elle se querelle avec son mari car elle lui raconte, par provocation, qu'elle s'est rendue seule au cinéma et qu'elle s'y est liée d'amitié avec des étrangers, des gens « d'une autre classe » (235). Le ton monte entre les époux et Madhulika en vient à jeter un couteau en direction de Govind, sous le regard terrifié de leurs filles. C'est cet acte, en apparence insensé, qui conduit son mari à décider de son internement.

Madhulika est allée seule au cinéma à l'insu de son mari en guise de provocation, pour tester les limites de Govind et exprimer son sentiment de solitude dans cette maison vide. Elle lui signifie qu'elle en est réduite à trouver du réconfort auprès d'inconnus. Jusqu'alors, Govind l'avait laissée se comporter à sa guise, la sermonnant parfois. Il ne pouvait guère agir autrement puisqu'il était constamment absent de chez eux (ibid.).

Il espérait qu'elle changerait petit à petit. Madhulika ne comprend pas vraiment, elle-même, les raisons qui la poussent à défier son mari :

« Peut-être que ce que tout le monde disait était vrai, pensais-je à ce moment-là. Peut-être que je n'étais qu'une villageoise grossière, sans raffinement, et que je le

serai toujours, condamnée à rester une étrangère, même au sein de ma propre famille » (236)⁴⁹³.

Le consensus qui se crée autour d'elle la conduit à penser que la situation est de son fait et qu'elle est inadaptée, issue d'un autre milieu que celui, urbain et « petit-bourgeois », dans lequel elle évolue depuis son mariage avec Govind.

L'internement de Madhulika la sépare de ses filles, renforçant la coupure qu'elle ressentait vis-à-vis de ses proches et la sensation de ne pas avoir trouvé sa place. Alors qu'elle était en conflit quasi permanent avec sa fille aînée, Ambika, ce départ soudain l'en éloigne un peu plus. Elle avait pourtant contribué à fonder cette famille, en faisant preuve de force et d'indépendance. Madhulika l'avait prouvé, d'abord en suivant son mari militaire dans tous ses déplacements, puis en achetant le terrain de leur maison avec le produit de la vente de ses légumes. Elle avait aussi pris soin de sélectionner la meilleure école privée de la région pour ses filles pour leur assurer un avenir. Ambika allait partir aux États-Unis poursuivre des études et Amrita devenir professeure de sciences dans un lycée.

En dépit de ces réussites, la jeune femme ressent une certaine instabilité, elle craint de ne pas être à la hauteur, elle semble manquer de confiance en soi. Mais en même temps, elle a besoin de s'exprimer librement, sans préjuger du regard des autres. Elle se trouve face à un dilemme entre être fidèle à elle-même ou satisfaire aux attentes des autres. À plusieurs reprises, le personnage exprime ce sentiment d'être à la fois perdue et de se sentir isolée dans son environnement familial :

« Les jours passaient, et une agitation nerveuse demeurait en moi. J'errais à travers la maison, exécutant mes tâches mécaniquement, l'esprit chargé de pensées que je parvenais à peine à démêler. J'ai essayé de prendre un fil et de le découdre, mais je me suis retrouvée à avoir une idée contraire qui m'a conduit à une autre et encore une autre, jusqu'à ce que je devienne confuse quant à ce que je voulais résoudre en premier lieu. Mes joues étaient toujours en feu, et je passais les mains sans cesse sur mon visage pour calmer le rampement. Lorsque j'avais fini mes tâches, je me tenais à la fenêtre, contemplant la vallée afin de calmer mon esprit. J'observais les ombres violettes se précipiter çà et là, apparaissant et disparaissant, tandis que les nuages blancs couraient dans le ciel. Mon cœur sautait à chaque mouvement et commençait à résonner dans ma tête. Je m'éloignais de la fenêtre et passait d'une chambre à l'autre, cherchant une chose qui ne se trouverait pas à sa place, en redressant une autre. Je ne parvenais pas à rester tranquille. Quand les marmottements se transformèrent crescendo en hurlements dans ma tête, je courus vers le jardin et commençai à creuser frénétiquement pour y faire de nouvelles plantations. Le sol

⁴⁹³ « Perhaps what everybody said was true, I thought at that moment. Perhaps I was just a crude villager with no refinement, and that is what I would always be, leaving me forever an outsider even in my own family ».

était froid et dur ; la sueur coulait de mon corps tandis que je travaillais des heures et des heures, essayant d'émietter, d'ameublir la terre » (229)⁴⁹⁴.

« Quand je me réveillais le matin, je voulais quelque chose mais sans pouvoir l'identifier, je me sentais frustrée » (233).⁴⁹⁵

« J'essayais de calmer mon esprit, mais les bavardages précipitaient mes pensées de-ci de-là, me poussant d'abord à retourner à ma querelle avec Govind, puis me pressant de me dépêcher d'aller pour prendre l'air. Des images du passé défilaient dans ma tête à la vitesse de l'éclair, laissant des stries hurlantes de douleur dans leur sillage. Je sautai sur mes pieds et vidais les tiroirs de la cuisine de leur contenu. Je récurai les étagères, essuyant chaque recoin avec une concentration soignée, m'assurant de ne manquer aucun endroit ; mais mon esprit poursuivait sa course folle vers nulle part » (236)⁴⁹⁶.

Son mal-être se traduit par un nettoyage frénétique de la maison, quand bien même celle-ci est impeccable. Née dans un village perdu dans les montagnes, Madhulika souffre d'être regardée comme une villageoise sale, le monde rural étant assimilé, en ville, à la saleté. Elle en accentue sa maniaquerie. Comme si la mère de famille rejetait cette saleté projetée sur elle, tentant de s'en débarrasser en lavant frénétiquement son environnement. La maison s'apparente à une extension de sa personne qu'elle doit sans cesse nettoyer. D'ailleurs, cette obsession l'accompagne à l'asile où elle exige que la femme qui s'occupe d'elle prenne un bain et lave sa chambre (244-245).

Quant à son internement, elle n'en comprend pas le motif. À ses questions, le médecin n'apporte pas d'autre réponse que : « vous êtes malade » (« you are definitely sick », *ibid.*). Emmenée contre son gré à l'asile, « droguée » par les médicaments, Madhulika se sent à la merci de cet institut psychiatrique, dépossédée de ses capacités à décider, à exister pleinement :

⁴⁹⁴ « The days passed and a nervous restlessness stayed with me. I drifted about the house performing my tasks mechanically, my mind crowded with thoughts that I could barely unravel. I tried to pick on one thread and work it out through, but found myself holding a contrary idea that led to another and another, until I became confused as to what I wanted to work out in the first place. My cheeks were always hot, and I kept brushing my hands over my face to still the crawling. When I finished my housework, I stood at the window staring out over the valley, in an attempt to calm my mind. I watched the purple shadows rush here and there, appearing and disappearing as the white clouds raced across the sky. My heart leaped with each movement and began to pound in my head. I moved away from the window and went from room to room in the house, looking for anything that was out of place, and straightening what was. I could not find a position of rest. When the mumbling sounds grew into a shrieking crescendo in my brain, I ran out to the garden and began frantically to dig up a new bed of planting. The ground was cold and hard, and the sweat streamed from my body as I worked hour after hour attempting to break it into a crumbling consistency ».

⁴⁹⁵ « When I woke up in the morning I wanted something, but always it remained unidentifiable and I felt frustrated ».

⁴⁹⁶ « I tried to calm my mind, but the chattering rushed my thoughts from here to there, first goading me to return to my quarrel with Govind, and then urging me to rush outside for fresh air. Images from the past flashed at lightning speed through my head leaving shrieking streaks of pain in their wake. I jumped to my feet and emptied the kitchen cupboard of its contents. I scrubbed out the shelves, wiping each corner with careful concentration, making sure not to miss a single spot, but still mind raced on in its crazed journey to nowhere ».

« Je savais que je n'étais pas indispensable et que je n'existais en tant qu'être humain avec un semblant de dignité que parce que Govind l'avait demandé » (257)⁴⁹⁷.

Le lieu d'internement est éloigné de son domicile, le trajet nécessitant plusieurs heures de route ; par conséquent, son mari ne vient la voir que très rarement. Elle est désormais considérée par les autres comme une malade, une cinglée (« lunatic »), c'est ainsi qu'elle désigne les résidents de l'institut (263). Cette situation lui ôte tout droit de prendre des décisions.

Madhulika menaçait l'équilibre et la sécurité de son foyer en raison de comportements excentriques et incontrôlables. Son mari a donc pris la décision de l'éloigner et parce qu'il est aisé, elle a pu être hébergée et traitée dans de « bonnes conditions ». Toutefois, Madhulika est bien privée de liberté par Govind au nom de la légitimité d'un système de normes et de valeurs. Le mari est persuadé que Madhulika doit assumer les conséquences de ses écarts et que ce traitement lui permettra de rentrer dans le rang. La séance d'électrochocs à laquelle assiste le lecteur est l'ultime démonstration de ce point de vue partagé par la société (chapitre 19).

La marginalité prend deux aspects ici : celle de Madhulika qui se comporte différemment en manifestant son esprit d'indépendance et son désir de liberté ; celle de l'internement qui la met à l'écart des siens et de la société.

L'institut psychiatrique comme lieu de vie

Le lieu de la mise à l'écart, de la marginalisation de Madhulika devient son lieu de vie. Elle y bénéficie, nous l'avons vu, d'un certain confort matériel. Elle y reconstitue un environnement familier : une chambre particulière, avec la radio, des magazines féminins et même, une domestique, Saroj. Pour autant, cela n'efface ni la séparation d'avec sa famille ni l'étrangeté du lieu (chapitre 16).

Lors de ses entretiens avec le médecin, elle comprend qu'il ne lui sert à rien de protester et elle espère qu'en collaborant, elle quittera cet endroit au plus vite. Les premiers jours, elle sort peu de sa chambre et dort beaucoup. Quand elle se décide à sortir, c'est pour observer de quelle manière Govind contraint son existence :

« Je redoutais presque ce que je pourrais rencontrer, mais je voulais plus que tout savoir, voir, dans quoi Govind avait consigné ma vie » (252)⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ « I knew that I was dispensable, and that I existed as a human being with some semblance of dignity only because Govind demanded it ».

Madhulika décrit les conditions de son internement mais peu d'informations lui sont accessibles. Elle mentionne des bruits incongrus et les propos du médecin et de Saroj, sa domestique, témoignent de patients abandonnés par leur famille. Saroj évoque ainsi la situation :

« Même leurs propres familles ne s'encombrent pas avec eux, alors pourquoi le devriez-vous ? Si vous les voyiez, vous comprendriez. Ils sont pires que des animaux. Certains se mordent eux-mêmes jusqu'au sang. D'autres sont des idiots qui tombent par terre et font des crises. D'autres sont silencieux toute la journée, se tapant la tête contre les murs. Il y a une malheureuse qui n'aurait jamais dû naître, complètement folle, elle passe son temps à s'arracher les vêtements. Il n'y a rien d'autre dans leur vie que ces murs qui les confinent » (253).⁴⁹⁹

Ce tableau d'une humanité déshumanisée, en quelque sorte est effroyable et cela semble justifier l'abandon des malades par leur famille, voire les traitements qu'ils subissent dans l'asile. Pour Saroj, ces fous n'ont rien d'autre dans leur vie que les murs qui les confinent et toute identité leur est ôtée. Le semblant de vie privée accordé à Madhulika pourrait bien n'être qu'une façade...

C'est Saroj qui la guide dans l'institution, lui apprenant à se repérer dans ce nouvel espace. Elle identifie les endroits où elle peut se rendre et ceux qu'elle doit éviter. L'asile est loin de toute ville ou village, pour éviter le contact avec les personnes « normales », et possède les attributs d'une prison :

« L'enceinte de l'asile était clôturée par des enchevêtrements de barbelés entre de hauts poteaux de bois. Les portes de fer étaient toujours fermées et un *chowkidar* [gardien] montait la garde, ou devrais-je dire était assis, somnolant et se grattant jour et nuit dans la petite hutte à côté de la porte. À l'intérieur de l'enceinte, le bâtiment principal était une structure de béton carrée à deux étages dont la surface était zébrée d'une mousse humide et verte. Les pièces du rez-de-chaussée possédaient des barres de métal verticales dont toute la peinture s'écaillait, laissant la rouille exposée se dépoussiérer au toucher » (248)⁵⁰⁰.

⁴⁹⁸ « I almost dreaded what I might encounter, but more than anything wanted to know, to see, to what Govind had consigned my life ».

⁴⁹⁹ « Even their own families don't bother with them, why should you? If you see them you will know. They are worse than animals. Some even bite at their own flesh until they bleed. Others are idiots who fall to the ground and have fits. Some are silent all day, banging their heads against the walls. There is one unfortunate woman who should never have been born, completely mad and tearing off her clothes all the time. There is nothing in their lives but these walls that confine them ».

⁵⁰⁰ « The asylum compound was fenced off with tangles of barbed wire between tall wooden posts. The iron gates were always locked and a *chowkidar* stood guard, or I should say, sat, dozed, and scratched himself day and night in the small hut beside the gate. Inside the compound, the main building was a two storied, square, concrete structure with damp, green moss streaking its surface. The rooms on the ground floor had vertical iron bars from which all the paint had peeled, leaving exposed rust that dusted off at touch ».

Au-delà de l'aspect carcéral et répulsif des barbelés et des portes closes (252-253), le bâtiment donne une impression de délaissement avec la mousse qui y prospère, la peinture écaillée et la rouille. L'intérieur de l'édifice affiche la même vocation carcérale :

« La porte de devant menait à un long couloir à la fin duquel se trouvait une fenêtre étroite plantée sur le mur arrière du bâtiment. Des rangées de portes, avec de petites ouvertures barrées bordaient le couloir de chaque côté ; il en sortait toutes sortes de sons. En levant les yeux, je vis que le plafond s'élevait jusqu'au toit. Un escalier, au bout du couloir, menait à deux passages ouverts qui longeaient les rangées de pièces reproduites au deuxième étage. Une odeur terrible et rassie remplissait tout le bâtiment, et le silence derrière certaines portes verrouillées était rendu plus inquiétant par les gémissements, les cris et les coups émergeant de derrière les autres » (252)⁵⁰¹.

Madhulika insiste sur les petites fenêtres qui rétrécissent l'environnement et privent les malades de vue sur le monde extérieur, elle évoque toutes ces portes fermées et les sons à la fois indéfinis et inquiétants qu'elle perçoit. La configuration de ce lieu est associée à la dépersonnalisation des résidents : des pièces nombreuses et semblables. Sa perception du lieu à travers l'ouïe et l'odorat se substitue à la vue qui donnerait des indications précises de ce qui s'y passe. Madhulika ne peut que supposer, imaginer. Son expérience n'en est que plus effrayante. Madhulika rend ainsi compte de cet environnement, restituant très précisément ses sensations et les informations qu'elle peut collecter ; le lecteur la suit dans l'asile pendant sept chapitres. Curieusement, elle ne livrait pas de description équivalente de sa propre maison, évoquant seulement les activités mécaniques de nettoyage qu'elle y accomplissait, attendant que « quelque chose se passe ».

Contre toute attente, Madhulika parvient à se familiariser avec ce lieu et y apporte sa propre touche en organisant des goûters avec quelques-unes des résidentes de son bâtiment. Elle parvient à s'y exprimer. Alors que dans sa vie de mère de famille, elle invitait ses connaissances à des *tea parties* par obligation, pour satisfaire aux conventions sociales, elle éprouve du plaisir à organiser ces moments de convivialité pour ses nouvelles compagnes. Elle ne ressent pas l'obligation de le faire comme auparavant et c'est par pure amitié qu'elle invite ses compagnes de l'asile. Est-ce une manière d'introduire un peu de vie « normale » en ce lieu défini comme une marge ? Ou bien une façon de garder le contrôle sur sa vie, en prenant cette initiative ? Il se trouve que la dépersonnalisation et la déshumanisation

⁵⁰¹ « The front door led into a long corridor, at the end of which was a narrow window set into the back wall of the building. Rows of doors with small, barred openings lined the corridor on either side, from behind which all manners of sounds emerged. On looking up I saw that the ceiling rose high to the roof. A staircase at the end of the corridor led to two open passageways that ran along the rows of rooms replicated on the second floor level. A terrible, stale stench filled the entire building, and the silence from behind some of the padlocked doors was made more ominous by the moans, screams and banging that emerged from behind others ».

perceptibles dans l'institution ne semblent pas agir sur elle. À l'inverse, Madhulika « se » retrouve et s'affirme. Mais cette attitude, si elle est admise, est attribuée à sa maladie.

Quand Govind lui rend visite, elle le perçoit comme un intrus, en décalage avec son « nouvel environnement » :

« [Govind] semblait presque irréel dans mon nouvel environnement. Il n'avait pas sa place ici. (...) Il avait l'air embarrassé en entrant dans la chambre » (255)⁵⁰².

Madhulika souhaite cependant sortir rapidement de cet enfermement et elle s'enflamme quand elle apprend que tous ses efforts des dernières semaines ne lui permettent pas de rentrer avec son mari. Elle se jette sur lui et part d'un rire terrifiant devant le médecin. La jeune femme a bien conscience de ce qu'elle fait mais sans vraiment comprendre pourquoi elle l'a fait. Serait-elle influencée par le diagnostic qui l'a identifiée comme folle, ce qui la conduirait à se conduire comme il est attendu qu'elle le fasse ? Le jour-même, elle reçoit un traitement par électrochocs, ce qui témoigne de la brutalité des soins. Le médecin semble satisfait du résultat : Madhulika ne présente plus de crise de rage. Mais la flamme qui vit en elle n'est pas éteinte, elle est seulement altérée.

La folle : quel rôle dans le récit fictionnel ?

Le personnage de la folle est aux antipodes de celui d'épouse et de mère. On a là les deux figures extrêmes, en quelque sorte, car d'autres femmes sortent de la norme sans être totalement exclues, ainsi celles qui revendiquent leur indépendance au détriment d'une existence conventionnelle d'épouse et de mère.

La présence de la folle, dans l'univers fictionnel, incite à une réflexion critique sur les conventions, les normes, les relations de pouvoir. Les contraintes sont le plus souvent acceptées car la rébellion entraîne la marginalisation voire l'exclusion du groupe qui contribue à donner un sens à la vie des individus. Ceci rejoint les raisons exposées par Madhulika à Eudice pour expliquer les raisons de leur internement :

« Toi et moi sommes toutes les deux folles parce que nous voulons quelque chose de différent de nos vies que ce que les autres veulent pour nous » (259)⁵⁰³.

Cet échange à l'asile est le seul moment où elle verbalise ce qui lui arrive. On comprend alors le besoin presque vital qu'elle ressentait de nettoyer sans cesse sa maison : c'était une manière

⁵⁰² « [Govind] looked almost unreal in my new environment. He did not belong there. (...) He looked embarrassed as he stepped into the room ».

⁵⁰³ « You and I are both mad because we want something different from our lives than what others want for us ».

de garder le contrôle de soi, en s'occupant par une activité incessante, pour ne jamais avoir de temps mort, lequel lui rendrait l'existence insupportable.

Après une année passée à l'asile psychiatrique, sa famille demande à Madhulika de ne pas parler de ce séjour, de faire comme si rien ne s'était passé. Elle vit difficilement son retour car on lui intime de redevenir une épouse et une mère, en abandonnant sa part d'excentricité. Il ne s'agit donc pas pour elle de retrouver la situation initiale ; elle doit assumer ses rôles mais en se conformant à la norme, cette fois. Cependant, elle n'est plus perçue de la même manière par les domestiques, les vendeurs ambulants et surtout par ses filles. Madhulika est devenue une étrangère pour ses filles mais elle l'est aussi à elle-même. Elle se sent fragilisée et n'a plus confiance en elle, face aux gens qui la regardent bizarrement. Malgré tout, elle continue de vivre comme elle l'entend tout en doutant du bien-fondé de ses attitudes :

« 'Tu ne changeras jamais, n'est-ce pas ?' demanda [Govind], pour la forme. 'Tu ne te soucies de personne, sauf de toi-même. C'est pour ça que tu ne changeras jamais. Tu ne peux tout simplement te soucier de personne'.

Peut-être qu'il avait raison, je ne sais pas. Peut-être que je ne me souciais vraiment de personne. Ainsi passèrent les années. J'ai essayé de contrôler mon comportement ; j'ai réussi parfois, et parfois, je n'ai pas réussi. Mais chaque fois que je faisais une transgression, je dois admettre que j'étais nerveuse. Je n'ai jamais cru que ma voie était la bonne. Et j'ai toujours été reconnaissante lorsque ma façon de faire n'était pas rejetée immédiatement » (263)⁵⁰⁴.

Ces diverses situations témoignent de la difficulté voire souvent de l'impossibilité des femmes à être elles-mêmes, à être en accord avec leur conception de la vie. Face aux femmes, se tiennent les hommes, garants de l'ordre établi le plus souvent, et qui contribuent à contraindre les femmes à rester dans le cadre normé. Dans nos romans, les hommes sont des juges et condamnent, les hommes décident de l'internement, les hommes excluent de la communauté mais il n'y a pas de symétrie. En effet, c'est parce que les femmes revendiquent la même liberté, le même accès au pouvoir ou au plaisir, qu'elles sont mises à l'écart, à la marge.

*

⁵⁰⁴« 'You will never change, will you?' [Govind] asked, rhetorically. 'You don't care about anybody except yourself. That is why you will never change. You just can't care about anybody'. Perhaps he was right, I don't know. Perhaps I really didn't care about anybody. That is how the years passed. I tried to control my behaviour, and I was successful sometimes, and sometimes I was not successful. But each time I transgressed, I confess I was nervous. I never felt confident that my way might be the right way. And I was always grateful when my way was not rejected outright ».

Les protagonistes féminines qualifiées de « marginales » constituent des personnages saillants dans nos romans : Suralakshmi (*SSp-SV*) et Poulomi (*SSp-PP*), Dhammika (*BM-Fi*), Manisha (*BM-MC*), Nurjaan (*BM-DB*) et Aira (*BM*), Pishi (*TSS*), Firdaus (*HPM*) et Madhulika (*EIW*). Confrontées à la rigidité des cadres familiaux et sociaux, ces héroïnes apparaissent comme des figures féminines ambivalentes et complexes. Chacun de ces personnages contient sa part de conformisme et sa part de résistance. L'histoire de Poulomi en témoigne: Rakhi, la narratrice, a toujours été fascinée par la personnalité excentrique de son amie d'enfance mais elle finira par s'en détourner et l'abandonner lorsque son mari lui présente un ultimatum.

Au centre de ces romans militants, se trouve une idée forte : le genre est un critère de marginalisation. En effet, les femmes sont particulièrement vulnérables à la mise à l'écart comme si le fonctionnement du groupe social était particulièrement menacé par leurs incartades. Destinées au mariage qui fonde leur identité, elles sont perçues comme vulnérables en même temps que coupables de l'attraction qu'elles peuvent susciter : jeunes filles pubères, veuves, divorcées, elles sont considérées comme de potentielles sources d'ennuis et de débauche, en témoigne la présence de prostituées dans de nombreux récits.

Elles sont exposées aussi à la folie à la suite de traumas ou désignées comme folles parce qu'elles sont hors-norme. Pourtant, cette vulnérabilité peut se muer en force, le corps étant un lieu ultime de résistance. Ainsi, les femmes qui ne se conforment pas aux normes sont punies par la mort (Firdaus) ou l'exclusion ou l'exil (Poulomi, Suralakshmi, Madhulika).

Bien loin de présenter la marginalité sous un jour négatif, les personnages sont présentés comme des femmes fortes et avides de liberté et d'émancipation. Les marges, en dépit des difficultés rencontrées, ouvrent l'horizon des possibles pour aborder le monde. Et la force anime les femmes qui apparaissent comme les plus fragiles et résignées, qui sait quelle flamme couve en elles, telles la *shakti*, énergie féminine, nécessaire à la marche du monde.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au moment de conclure ce travail de recherche et d'en présenter les résultats, je reviens d'abord sur la posture adoptée pour élaborer la problématique. Depuis une géographie attentive aux lieux et à « l'habiter », à la construction sociale, culturelle et historique de l'espace qui, loin d'être un cadre ou un support, constitue une composante à part entière des sociétés, j'ai exploré la dimension genrée des lieux c'est-à-dire de l'espace vécu, perçu, imaginé des femmes en Inde. Le terrain que j'ai choisi pour mener cette recherche est un corpus littéraire. Comme le souligne D. Retraillé, le terrain est à la fois « objet », « démarche » et « méthode » : « depuis que l'épistémologie abrite une réflexion sur la géographie, le débat basique court d'une définition par l'objet ou la méthode. Là, il est possible d'enfoncer un coin pour sortir d'un effet de balancier qui va et vient avec les modes et les périodes. Ce coin pourrait être le 'terrain' (...) : il est objet (et comment !), démarche (au sens propre), et méthode (dans ses conséquences) » (2010 : 1).

Or, mon corpus présente au moins deux spécificités : celui d'une double altérité et son caractère militant. D'une part, la littérature offre au géographe un terrain marqué par une subjectivité assumée et, d'autre part, les fictions choisies appartiennent à un domaine littéraire qui nous est étranger, décrivant des héroïnes indiennes dans leur société. La subjectivité propre à l'œuvre romanesque s'en trouve encore renforcée par la militance qui s'exprime dans les romans et nouvelles : la maison d'édition *Zubaan* donne la parole à des écrivaines, leur proposant une tribune dans un milieu éditorial discriminant vis-à-vis des femmes. Cette parole, les romancières la saisissent pour donner vie à des personnages féminins qui se racontent, racontent les lieux dans lesquels se déroule leur existence mais aussi les lieux auxquels elles rêvent.

La géographie ne trouve pas dans le genre et la littérature des thèmes ou « rubriques » supplémentaires mais des « fenêtres d'observation » (Soja, 2000) pour mieux saisir le rapport des sociétés à leur espace et la fabrique de lieux. Les personnages s'incarnent dans leur spatialité et leur temporalité, que traversent les héroïnes informant les rapports de force et valeurs de la société. Armand Frémont, dès 1982, suggérait que si « l'espace des fréquentations, des déplacements, des usages » était « relativement facile » à cerner, il était

« beaucoup moins aisé d'analyser les valeurs et systèmes de valeurs affectés aux lieux ... qui conditionnent en partie les pratiques spatiales ». Le géographe voyait dans « les grands textes littéraires » un moyen d'accéder à « une sorte de miroir de la réalité, traductions, sous l'inspiration du génie ou du simple talent, déformées et déformantes, par conséquent riches de valeurs non objectives, d'une réalité vécue par un héros, un groupe de personnages ou une collectivité ? L'analyse du texte littéraire peut permettre de restituer l'espace d'usage des personnages mais aussi la vision de cet espace, la part qu'il occupe dans la dramaturgie romanesque, son rôle, les connotations dont il est affecté et dont il affecte l'action, l'espace des valeurs. » (1982 : 23).

Le moment du bilan s'avère toujours délicat. Il me faut rappeler les questions formulées au début de ce volume : dans quelle mesure pouvons-nous identifier des lieux de construction des identités de genre et comment les personnages romanesques les fréquentent ? Quelles valeurs régissent les pratiques des femmes mais aussi leurs interactions avec les autres habitants des mêmes lieux ? Sont-ils bien tout à fait les mêmes de ce point de vue ? Une carte des espaces féminins (vécus mais aussi imaginés) émerge-t-elle ? Quelles limites s'imposent aux femmes ; comment les transgressent-elles ?

La figure de l'espace domestique, il faut en convenir, écrase les autres. Pas de roman sans allusion forte à la maison familiale. Elle est, en fonction de l'âge, celle que l'héroïne habite avec ses parents ou bien avec ses enfants et son mari et sa belle-famille. Ce thème n'est pas propre à l'écriture féministe car le roman indien prend souvent la forme d'une histoire familiale voire d'une saga. Mais ce qui hante véritablement les romans et nouvelles du corpus sélectionné, c'est l'implacabilité du système patriarcal qui régit l'agencement des générations et des genres dans les lieux domestiques, autant qu'il en contrôle les sorties. Cet ordre patriarcal est décrit depuis la vision féminine par les personnages ou les narratrices.

C'est dans et à partir de la « maison-famille » que se joue le rapport des femmes à l'espace : une identité de genre très forte dans la maison ; l'institution de distances et de limites entre hommes et femmes et l'apprentissage de ces limites dès l'enfance ; la clôture et l'invisibilité des femmes ; les moyens qu'elles saisissent pour sortir et explorer l'extérieur, ce qui signifie parfois un écart à la norme genrée de la société ; l'aspiration à la liberté et la prise de risque par les femmes avec parfois même, leur destruction mentale ou physique au bout du chemin.

J'ai pu alors préciser les figures ou motifs qui résultent de l'analyse des fictions avec l'espace comme clé d'interprétation, à quoi il a paru nécessaire d'ajouter un lieu qui traverse tous les autres : le corps féminin.

Ce qui ressort des récits de femmes, c'est le souci et la difficulté de « trouver sa place » et « son lieu » où exister en tant que soi. Or, trouver sa place, c'est aussi exister corporellement quand le corps des femmes constitue un souci constant de l'ordre patriarcal. Je rejoins, ici, une mouvance scientifique marquée par le géographe E. W. Soja poursuivant le philosophe et sociologue H. Lefebvre. Dans son « Ouverture à une conclusion » et dans un passage intitulé : « Somatography: the order in place » (photographie du corps : l'ordre est en place), il cite : « Henri Lefebvre qui suggère que le pouvoir survit en produisant de l'espace ; Michel Foucault qui suggère que le pouvoir survit en disciplinant l'espace ; Gilles Deleuze et Felix Guattari qui suggèrent que pour reproduire l'ordre social, l'État doit reproduire le contrôle de l'espace », pour proposer à son tour : « l'espace du corps humain est peut-être l'endroit le plus significatif pour observer la production et la reproduction du pouvoir... » (2000 : 361). Les romans du corpus présentent bien cette situation où le corps des héroïnes est le lieu névralgique, le plus sensible pour observer l'exercice du pouvoir patriarcal et sa reproduction, parfois assurée par des femmes, d'ailleurs.

Revenons aux motifs « spatiaux » de la thèse.

Les maisons, omniprésentes dans les fictions, constituent le principal espace de vie des personnages féminins. Cet horizon est celui d'une maisonnée (*household*), d'une famille plus ou moins étendue, d'où l'usage du terme valise maison-famille. L'identité de genre est instituée de manière prégnante dans le séjour et la circulation au sein de l'espace domestique. Les héroïnes sont cantonnées à certaines pièces, dont la cuisine, qui renvoie aux tâches ménagères ou, pour les plus aisées, à la commande de celles-ci. Même si elles ont instauré leur pouvoir en ce lieu, il ne s'agit pas d'un lieu qui leur est propre, il leur revient car il est dédié aux tâches qu'elles accomplissent pour la famille.

La chambre à coucher, quand elle est désignée comme telle, peut constituer aussi un lieu féminin qui se définit dans la relation à d'autres : la chambre permet au couple d'avoir un peu d'intimité dans la maison occupée par une famille étendue et surtout, elle permet à la mère d'avoir une relation affective exclusive avec ses enfants. La chambre à coucher n'est que très rarement la « pièce à soi » évoquée par V. Woolf.

Dans la plupart des fictions, la maison est peu décrite dans son apparence, son décor ou son ameublement mais l'on suit les allées et venues des unes, des uns et des autres. Le ballet est

bien réglé et certaines pièces ne peuvent être occupées par les unes quand les uns s'y trouvent. L'intérieur garantit l'intimité familiale mais, surtout, il est un écran protecteur de ce que la famille garde jalousement : ses jeunes filles et ses femmes. Une variété de limites sépare l'intérieur et l'extérieur, avec des espaces intermédiaires qui s'ouvrent parfois mais pas totalement. Les cours intérieures, qui permettent de « sortir sans sortir », les visites de voisines qui apportent l'extérieur dans la maison, les emplettes qui constituent des sorties sans en être tout-à-fait. La « véritable sortie » des femmes étant en général une affaire familiale : on sort accompagnée.

Distances, limites régissent les interactions entre hommes et femmes et cela s'apprend dès le plus jeune âge même si, jusqu'à la puberté, les filles peuvent avoir l'illusion d'être dans une situation assez proche de leurs frères ou cousins. Les héroïnes se trouvent en effet face à un changement brutal de situation : avec la puberté, le regard des autres change. Le corps « parle » et émet des signaux ou, plutôt, la famille présage de ce que le corps transformé pourrait émettre. Alors la jeune fille est enfermée. Plusieurs romans évoquent ce passage brutal de l'enfance à l'âge pubère, ce passage annonçant l'horizon du mariage. Les personnages féminins sont cantonnés à leur place biologique : puberté donc future mariée, épouse donc future mère, mère donc future belle-mère. Les spatialités évoluent au même rythme... Hormis la clôture précédant le mariage qui peut être totale pour les femmes mariées quand le principe de *pardah*⁵⁰⁵ s'impose. Certains romans l'évoquent comme un vestige du passé.

Outre ces « géographies sexuées » (Raju et Lahiri-Dutt, 2011 : 3)⁵⁰⁶ qui caractérisent l'espace domestique finalement assez attendu, la notion d'invisibilité est souvent évoquée par les personnages féminins pour dire le patriarcat. Cette invisibilité renvoie au dévouement constant des femmes vis-à-vis de leur famille ou à la « pudeur ». Elles l'ont intériorisée comme une norme ou bien la dénoncent. D'ailleurs, certains personnages qui se rendent visibles sont identifiés par les « dominants » comme excentriques, immorales.

Les romans, par la pluralité des personnages et des voix, proposent rarement des schémas aussi manichéens qu'on pourrait le croire : la maison-famille est ressentie comme un lieu sécurisant mais elle peut aussi étouffer. Mais, paradoxalement, dans des romans où les

⁵⁰⁵ La femme est rendue invisible par un voile ou est consignée dans un lieu à l'abri des regards des visiteurs.

⁵⁰⁶ « Examples abound to indicate the spatially-embedded processes of differentiating between women and men and the ways such spaces selectively allow men to produce and reproduce power and privilege creating gendered geographies ».

personnages présentent souvent des velléités de libération de la tutelle familiale et où, nous le verrons, c'est souvent un lieu extérieur à la maison qui permet l'émancipation, plusieurs personnages éprouvent un sentiment de déracinement au moment de quitter le domicile parental. C'est que ce moment est celui du mariage et que les jeunes filles, dans les fictions, sont le plus souvent contraintes d'épouser un inconnu et de le suivre dans sa famille. Changer de maison, c'est aussi s'éloigner des parents aimants et du lieu qui les a vues grandir. Les personnages ressentent une totale perte de repères et le départ du lieu familial est un véritable arrachement, probablement parce que leur identité est intimement liée à la maison qu'elles ont peu quittée depuis leur naissance.

La nouvelle maison est comme celle que l'héroïne quitte, c'est une maisonnée, avec ses habitudes et ses valeurs. Elle y vivra différemment, devra changer ses habitudes. Le mariage, cet horizon à la fois attendu et redouté, est pour certaines femmes des fictions, un total échec et elles souhaitent échapper à un sort guère enviable. Mais voilà, les parents sont souvent sourds à la demande de retour, pris dans la norme sociale d'échanges matrimoniaux. Le divorce est souvent un « impensé » dans ces romans et peut avoir des conséquences funestes comme cette divorcée qui périra pour être à nouveau tombée amoureuse. Quant aux jeunes veuves, elles sont tenues à l'écart de la société pour ne pas attirer le mauvais œil ; leur remariage est difficile, en particulier lorsqu'elles ont déjà des enfants.

À travers le corps de la jeune pubère, celui de l'épouse, ou de la jeune veuve, les romans évoquent les attentes, fantasmes, passions du côté féminin. Le corps est un lieu qui traverse tous les moments de la vie. Finalement, la maison n'est protectrice qu'à la condition d'en respecter la norme. Plusieurs personnages féminins ne trouveront donc aucun secours auprès de leurs proches et devront fuir ou seront exclues ; une petite fille sera assassinée sans que le meurtrier ne soit inquiété, à l'abri de sa demeure bourgeoise. Cela n'est pas sans rappeler le roman de Shumona Sinha, *Apatride*⁵⁰⁷, dans lequel les héroïnes en danger n'ont aucun recours, ne peuvent compter sur aucune patrie protectrice, et sont constamment en proie aux hommes prédateurs (Cabaret et Louiset, 2021).

La division genrée et générationnelle de l'espace et le rapport intérieur/extérieur semblent s'imposer telle « une assignation qui correspond à un modèle culturel de la famille, de la répartition des rôles masculins et féminins » : les spatialités féminines des personnages de ces romans et nouvelles obéiraient finalement à ces modèles universels mais néanmoins divers et

⁵⁰⁷ Shumona, Sinha, 2017, *Apatride*, Paris, Éditions de l'Olivier.

subtils décrits par les anthropologues (Paul-Lévy et Segaud, 1983). Les récits, les confidences, les perceptions des multiples personnages se rejoignent bien sûr pour composer un tableau que l'on pourrait réduire en quelques schémas. Et pourtant, c'est la richesse des situations individuelles aux prises avec les normes des sociétés et avec les changements incessants qui y prennent place, qui nuance considérablement les cartographies féminines. Nous l'avons vu, la maison peut être un lieu sécurisant, impitoyable, étouffant, tout dépend des personnages et des situations. Il en est de même pour le rapport à l'extérieur.

Si la maison est un lieu d'apprentissage des normes mais aussi l'endroit où les mères tentent d'apporter à leurs filles les instruments de la résistance par l'autonomie, la « sortie » de cet univers familial ne se présente pas toujours de la même manière.

Les romans, tout en accordant beaucoup de place aux espaces domestiques, offrent des échappées à leurs héroïnes. Il y a l'école qui ouvre des horizons, à la fois par les apprentissages (les matières fondamentales et surtout la lecture) éloignés de ceux dispensés à la maison et par les portes ouvertes sur le monde qui décloisonnent le familial et l'inconnu. La lecture est un espace de liberté pour les jeunes filles mises en scène dans nos fictions, en dépit de la surveillance exercée par les censeurs de tous ordres.

La bibliothèque apparaît à plusieurs reprises dans les romans. C'est d'abord une occasion de s'échapper de la maison, un lieu de voyage par l'esprit et un lieu d'inspiration pour imaginer l'avenir, un lieu de formulation d'espairs plus ou moins déçus ou exaucés.

Si la bibliothèque apparaît comme un lieu alternatif au sens plein du terme, le cinéma l'est encore davantage. Il est plutôt fréquenté en cachette et fait même figure de lieu proscrit quand les hommes s'aperçoivent que l'une des femmes vit une histoire d'amour qui ne pourrait avoir été inspirée que par les films. Il faut à nos personnages féminins une bonne dose de courage pour s'aventurer hors de la maison car l'extérieur a été agité depuis la plus tendre enfance comme un lieu de danger donc de perte.

Il y a aussi cette héroïne qui menait une vie de jeune fille émancipée entre le domicile de ses parents et l'université et qui, alors que son mari ne le lui demande pas, se contraint à rester à la maison. À tel point qu'elle n'ose plus sortir, se sentant mal à l'aise car elle ne serait pas à « sa place ». Son changement de statut, après le mariage, la conduit à se sentir « autre », sans doute par l'arrivée dans une ville inconnue, à laquelle elle se sent étrangère : elle est passée de Delhi à Calcutta ! Elle trouvera le courage de sortir pour se rendre... à la bibliothèque.

Mais la « sortie » renvoie, pour plusieurs héroïnes, à quelque chose de plus radical. S'autoriser à sortir, franchir la limite, c'est franchir un pas décisif. L'exploration de l'extérieur peut être synonyme d'écart. Comme cette femme partie vivre au Royaume-Uni avec son mari et qui, de retour en Inde, ne se sent plus en phase avec les règles de la société. Elle sera d'abord regardée comme une excentrique puis cet écart finira par l'exclure totalement.

Des exclusions, on en trouve beaucoup dans les romans et nouvelles. Les femmes se trouvent internées, réduites à vivre à part de leur famille, perçues comme déchues. C'est souvent aux marges que les personnages se réinventent : la prostituée qui prend soin de sa famille, la femme internée qui retrouve le sens de la vie en compagnie des autres patientes, la femme bafouée par un mari volage qui retrouve sa dignité, une autre qui choisit le célibat pour être autonome et s'épanouir professionnellement, sans pour autant renoncer au plaisir amoureux. Mais tous ces personnages ont conscience des risques pris à contourner ou transgresser la règle. Cette transgression peut aboutir à des drames dont plusieurs protagonistes font des récits poignants. Les femmes se livrent sur les empoisonnements d'une fille par sa mère, sur l'éviction d'une famille entière vouée à la misère sordide à la suite de la transgression de « règles religieuses » d'union.

Les personnages féminins des romans et nouvelles en témoignent : « Les exemples abondent pour indiquer les processus spatiaux de différenciation entre les femmes et les hommes et la manière dont ces espaces permettent, sélectivement, aux hommes de produire et de reproduire le pouvoir et les privilèges, créant ainsi des géographies sexuées » (Raju et Lahiri-Dutt, 2011 : 3)⁵⁰⁸. Mais ces témoignages sont très individualisés dans le genre romanesque et, surtout, ils donnent beaucoup de place aux perceptions, aux sentiments, à la contradiction dans le jeu des interactions romanesques qui n'aboutissent à aucune synthèse ni résultat mais s'offrent comme des situations qui parlent d'elles-mêmes dans la variété des points de vue.

Comment rendre compte d'une pensée de l'espace, d'un genre (romanesque) à un autre (écriture scientifique), comment rendre compte de ce qui a été engrangé au cours de ces lectures et relectures, en compagnie de cette multitude de personnages devenus familiers ?

C'est au terme de ce premier travail de recherche sur les spatialités féminines dans l'univers romanesque militant contemporain et indien que se profilent les limites mais aussi les

⁵⁰⁸ « Examples abound to indicate the spatially-embedded processes of differentiating between women and men and the ways such spaces selectively allow men to produce and reproduce power and privilege creating gendered geographies ».

perspectives. Les limites sont sans doute en lien avec un corpus abondant. J'ai eu le souci d'embrasser possiblement une diversité d'écritures, de régions et de langues, de milieux sociaux et religieux qui ont guidé ce choix. Il y a eu aussi le souhait d'orienter la recherche vers des éditrices militantes qui luttent contre le silence et l'invisibilité auxquelles les femmes sont souvent condamnées comme autrefois les voix devenues exemplaires depuis (Tagore).

Il reste à trouver l'auteure qui en portera la veine.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Romans

Dhanao, Belinder. 2014. *Echoes in the Well*. New Delhi, Zubaan.

Iralu, Easterine. 2007. *A Terrible Matriarchy*. New Delhi, Zubaan. Traduit du naga par l'auteure.

Kidwai, Huma R. 2014. *The Hussaini Alam House*. New Delhi, Zubaan.

Salma. 2013. *The Hour Past Midnight*. New Delhi, Zubaan. Traduit du tamoul par Lakshmi Holmström.

Sengupta, Saswati. 2012. *The Song Seekers*. New Delhi, Zubaan.

Shree, Geetanjali. 2001. *Mai: A Novel*. New Delhi, Kali for Women, Zubaan. Traduit du hindi par Nita Kumar.

———. 2008. *Mai, une femme effacée*. Gollion (Suisse), Éditions Infolio. Traduit du hindi par Annie Montaud.

Nouvelles

Chakravarti, Aruna. 2010. *Secret Space: A Collection of Stories*. New Delhi, Zubaan.

- « Suralakshmi Villa » : 33-71.
- « Crooked House » : 72-90.
- « Princess Poulomi » : 138-168.

Chakravarty, Radha. 2007. *Bodymaps: Stories by South Asian Women*. New Delhi, Zubaan.

- « The Offspring » : 1-17.
- « The Bell » : 25-28.
- « Once Again » : 53-70.
- « A Matter of Choice » : 71-84.
- « Fire » : 96-103.
- « Double War » : 114-121.

Sharma, Bulbul. 2012a. *Eating Women, Telling Tales*. New Delhi, Zubaan.

- « Chapter 2 » : 21-33.
- « Chapter 4 » : 45-55.
- « Chapter 6 » : 67-75.

———. 2012b. *Mangue amère*. Arles, P. Picquier. Traduit de l'anglais par Mélanie Basnel.

- « Chapitre 2 » : 37-56.
- « Chapitre 4 » : 73-89.
- « Chapitre 6 » : 109-121.

Corpus secondaire

Romans

- Appachana, Anjana. 2013. *L'Année des secrets*. Honfleur, Zulma. Traduit de l'anglais par Catherine Richard.
- Deshpande, Shashi. 1989, 2008. *That Long Silence*. New Delhi, Penguin Books India.
- Hossain, Begum Rokeya Sakha. 2005. *Sultana's Dream*, Chennai, Tara Publishing.
- Nair, Anita. 2003. *Ladies Coupé*. Londres, Vintage.
- Pritam, Amrita. 2013. *Pinjar le squelette*. Paris, Éditions Kailash. Traduit du punjabi par Denis Matringe.
- Rao, Raja. 1990. *Kanthapura*. New Delhi, Oxford India Paperbacks.
- Tagore, Rabindranath. 2002. *La maison et le monde*. Paris, Payot et Rivages. Traduit de l'anglais par Frédéric Roger-Cornaz.
- . 2013. *Kumudini*. Honfleur, Zulma. Traduit du bengali par Frances Bhatthacharya.
- Umrigar, Thrity. 2005. *The Space Between Us*. New Delhi, Harper Collins.

Nouvelles

- Chakravarti, Aruna. 2010. *Secret Space: A Collection of Stories*. New Delhi, Zubaan.
- « Through a Looking Glass » : 91-113.
 - « Satwant Chachi » : 114-137.
 - « Accident » : 169-190.
- Chakravarty, Radha. 2007. *Bodymaps: Stories by South Asian Women*. New Delhi, Zubaan.
- « Dim Light » : 18-24.
 - « The Photographs » : 85-95.
 - « The Sandal Trees » : 155-181.
- Devi, Mahasveta. 2012. *Indiennes : Rudali et autres nouvelles*. Arles, Actes Sud. Traduit du bengali par Marielle Morin.
- « Dhauli » : 61-97.
 - « Draupadi » : 127-148.

Références bibliographiques

- Ahmed, Sara. 1999. « Home and Away: Narratives of Migration and Estrangement ». *International Journal of Cultural Studies*, 2 (3) : 329-47.
- Anand, Mulk Raj. 1989. *Amrita Sher-Gil*. New Delhi, National Gallery of Modern Art.
- Argaud, Elise. 2012. « Préface ». *Une pièce bien à soi* : 7-17.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, et Helen Tiffin. 2003. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Londres, Routledge.
- . 2012. *L'Empire vous répond: Théorie et pratique des littératures post-coloniales*. Bordeaux, PUB. Traduit de l'anglais par Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job.
- Assayag, Jackie. 2001. *L'Inde : Désir de nation*. Paris, Odile Jacob.
- Assayag, Jackie, et Véronique Bénéï. 2000. « À demeure en diaspora ». *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 156 (janvier) : 15-28.
- Azevedo, Amandine d'. 2018. *Mythes, films, bazar: formes transversales des cinémas indiens*. Paris, Éditions Mimésis.
- Bachelard, Gaston. 1957, 2012. *La poétique de l'espace*. Paris, PUF.
- Bala, Suman, et Ranu Uniyal. 2007. *Raja Rao's Kanthapura: A Critical Study*. New Delhi, Asia Book Club.
- Bard, Christine. 2004. *Le genre des territoires: masculin, féminin, neutre*. Angers, PUA.
- Barrère, Anne, et Danilo Martuccelli. 2009. *Le roman comme laboratoire: De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*. Villeneuve-d'Ascq, PUS.
- Barthe-Deloizy, Francine, et Claire Hancock. 2005. « Introduction : le genre, constructions spatiales et culturelles ». *Géographie et cultures*, n° 54 (juillet) : 3-9.
- Besse, Jean-Marc. 1990. « Géographie et existence d'après l'oeuvre d'Éric Dardel ». In Dardel, Éric. *L'homme et la terre* : 135-175.
- Bhasin, Kamla, et Khan Said Nighat. 2004. « Some Questions On Feminism and its Relevance in South Asia ». In Chaudhuri, Maitrayee. *Feminism in India*: 3-7.
- Biardeau, Madeleine. 1985. Introduction et commentaires. *Le Mahabharata*. Traduit par J-M. Péterfalvi. Paris, GF Flammarion.
- Bindi, Serena. 2015. « Grandir aujourd'hui en Himalaya indien. Des rituels au secours d'une nouvelle adolescence ». *Ethnologie française* Vol. 45 (4) : 715-24.
- Blidon, Marianne. 2014. « Genre - HYPERGEO ». 2014.

- Bouez, Serge. 1992. *La déesse apaisée : norme et transgression dans l'hindouisme au Bengale*. Cahiers de l'homme 31. Paris, Éditions de l'EHESS.
- Bouifrou, Linda. 2016. « La situation des femmes en Inde ». *Grotius International*.
- Bourdieu, Pierre. 1961. *Sociologie de l'Algérie*. Paris, PUF.
- Bridet, Guillaume. 2014. *L'événement indien de la littérature française*. Grenoble, ELLUG.
- Briganti, Chiara, et Kathy Mezei. 2003. « Hanté par les maisons » in Collignon, Béatrice et Jean-François Staszak. *Espaces domestiques : construire, habiter, représenter* : 423-435.
- Brosseau, Marc. 1993. *Des romans-géographes: le roman et la connaissance géographique des lieux*. Paris, L'Harmattan.
- . 2019. Préface. In Dupuy, Lionel. *L'imaginaire géographique. Essai de géographie littéraire*. Pau, PUPPA : 15-18.
- Cabaret, Florence, et Odette Louiset. 2021. « Entre Calcutta et Paris, 'les illusions perdues' d'Esha dans *Apatride* (2017) de Shumona Sinha ». In Vencatesan, Vidya et Vijaya Rao (coord.). *Ville et genre : perspectives postcoloniales. Synergies Inde n°10* : 23-37.
- Calbérac, Yann, et Ronan Ludot-Vlassak. 2018. Textualités et spatialités. *Savoirs en Prisme*. Introduction.
- Castaing, Anne. 2013. « Le Genre Troublé. L'écriture ambiguë du féminin dans le roman hindi contemporain ». *Synergies Inde*, n° 6 : 73-93.
- Castaing, Anne, Lise Guilhamon, et Laetitia Zecchini (dir.). 2009. *La modernité littéraire indienne: perspectives postcoloniales*. Rennes, PUR.
- Castel, Pierre-Henri. 2012. « Le fou : un personnage conceptuel ? » *Esprit* Mars/avril (3) : 165-84.
- Cavalcanti, Sofia. 2018. « Unreal Homes: Belonging and Becoming in Indian Women Narratives ». *Humanities*, 7(4) : 133.
- Chakravarti, Uma. 1998. *Rewriting History: The Life and Times of Pandita Ramabai*. New Delhi, Kali for Women.
- Chambers, Iain. 1993, 2008. *Migrancy, Culture, Identity*. Londres, Routledge.
- Chanda, Geetanjali Singh. 2008, 2014. *Indian Women in the House of Fiction*. New Delhi, Zubaan.
- Chasles, Virginie. 2008. « Femmes en Inde ». *L'Information géographique* 72 (1) : 57-69.
- Chaudhuri, Amit. 2002. *The Picador Book of Modern Indian Literature*. Londres, Picador.
- Chaudhuri, Maitrayee. 2004. *Feminism in India*. New Delhi, Kali for Women, Women

Unlimited.

- Chaudhuri, Nupur. 2011. « Femmes indiennes entre nationalisme et féminisme, des années 1880 à 1947 ». *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 33 (1) : 85-106.
- Chevalier, Michel. 1993. *La littérature dans tous ses espaces. Mémoires et documents de géographie*. Paris, Éditions du CNRS.
- Chevrel, Yves. 2006. « La lecture des œuvres littéraires en traduction : quelques propositions ». *L'information littéraire*, 58 (1) : 50-57.
- Cixous, Hélène. 1975, 2010. *Le rire de la Méduse: et autres ironies*. Paris, Éditions Galilée.
- Colin, Clément, et Philippe Gervais-Lambony. 2019. « Pour une géographie des nostalgies citadines. Quelques pistes théoriques à partir d'exemples chiliens et sud-africains ». *Annales de géographie*, n° 728 (4) : 37-56.
- Collignon, Béatrice, et Jean-François Staszak (dir.). 2003. « Introduction ». *Espaces domestiques: construire, habiter, représenter*. Paris, Bréal.
- Collot, Michel. 2014. *Pour une géographie littéraire*. Paris, Éditions Corti.
- Coussy, Denise. 2004. *Le roman indien de langue anglaise*. Paris, éditions Karthala.
- Dagorn De Goïtisoló, Johanna. 2011. « Les trois vagues féministes – une construction sociale ancrée dans une histoire ». In *Diversité : ville école intégration*. CNDP.
- Dardel, Éric. 1952, 1990. *L'Homme et la terre : nature de la réalité géographique*. Paris, Éditions du CTHS.
- Das, Sisir Kumar. 1991. *A History of Indian Literature*. New Delhi, Sahitya Akademi.
- Deliège, Robert. 2004. *Les castes en Inde aujourd'hui*. Paris, PUF.
- Desai, Neera. 2002. « Le mouvement des femmes en Inde. De l'affirmation au compromis ». In Bonis, Oristelle, et Anne Deren (dir.). *Enjeux contemporains du féminisme indien* : 15-21.
- Deshpande, Shashi. 2003. *Writing from the Margin and Other Essays*. New Delhi, Penguin Books India.
- Devi, Mahasweta, et Gayatri Chakravorty Spivak. 2019. *Imaginary Maps*. Londres, Routledge.
- Dharwadker, Vinay. 2003. « The Historical Formation of Indian-English Literature ». In Pollock, Sheldon. *Literary Cultures in History: Reconstructions from South Asia*, (3) : 199-267.
- Di Méo, Guy. 2011. *Les murs invisibles*. Paris, Armand Colin.

- Donner, Henrike. 2008, 2016. *Domestic Goddesses: Maternity, Globalization and Middle-Class Identity in Contemporary India*. Londres, Routledge.
- Dramé, Mansour. 2003. « Senghor et Nelligan : la nostalgie de l'enfance ». *Présence Africaine*, n°167-168 (1) : 276-89.
- Duek, Carolina, et Noelia Enriz. 2017. « Les jeux des enfants dans le regard des adultes : appropriation et formation de communautés de jeu ». *Communication et organisation*, 2.
- Dulau, Robert. 1999. *Habiter en pays tamoul*. Paris, L'Harmattan.
- Dumont, Louis. 1967. *Homo hierarchicus : essai sur le système des castes*. Paris, Gallimard.
- Dupuy, Lionel. 2019. *L'imaginaire géographique. Essai de géographie littéraire*. Pau, PUPPA.
- Dutoya, Virginie. 2014. « Féminisme indien ou féminisme « tout court » ? Quelques remarques sur la spécificité de la pensée et la pratique féministes en Inde ». *Mouvements*, n° 77 (1) : 15-24.
- Entrikin, J. N. 1976. « Contemporary Humanism in Geography ». *Annals of the Association of American Geographers*, 66 (4) : 615–632.
- Fischer, Gustave-Nicolas. 2020. « Chapitre 7. L'identité sociale ». In Fischer, Gustave-Nicolas. *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale. Psycho Sup* : 237-266. Paris, Dunod.
- Foucault, Michel. 1992. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard.
- Frémont, Armand. 1982. « Histoire d'une recherche ». *Espaces vécus et civilisations*. Paris, CNRS : 11-25.
- Gallais, Jean. 1982. « La perception et la pratique de l'espace dans les pays tropicaux ». *Espaces vécus et civilisations*. Paris, CNRS : 29-45.
- Gallien, Claire. 2015. « Les orientalistes britanniques de la fin du XVIIIe siècle et la création du canon littéraire indien ». *Revue de Littérature Comparée*, 356 (4) : 405.
- Ganguly, Keya. 2001. *States of Exception: Everyday Life and Postcolonial Identity*. Minneapolis, UMP.
- Gellner, Ernest. 1983. *Nations and Nationalism*. New York, Cornell University Press.
- Gentile, Lucia. 2020. « Concepire i corpi. Saperi e pratiche del corpo riproduttivo femminile nella città di Bhuj, India », Thèse de doctorat, Paris, INALCO.
- Guilhamon, Lise. 2009. « Indian English ou Masala English : quelle variété d'anglais pour le roman indien anglophone ? ». In Castaing, Anne, Lise Guilhamon, et Laetitia Zecchini (dir.). *La modernité littéraire indienne : perspectives postcoloniales* : 219-237.

- Gupta, Charu. 2001. « The Icon of Mother in Late Colonial North India : Bharat Mata, Matri Bhasha, and Gau Mata ». *Economic and Political Weekly*, Nov. 10-16, Vol. 36, No. 45: 4291-4299.
- Hancock, Claire. 2004. « L'idéologie du territoire en géographie : incursions féminines dans une discipline masculiniste ». *Le genre des territoires, féminin, masculin, neutre*. Angers, PUA : 165-174.
- Herrenschmidt, Olivier. 1989. *Les meilleurs dieux sont hindous*. Lausanne, Paris, l'Âge d'homme.
- Hobsbawm, Eric, et Terence Ranger. 2012. *The Invention of Tradition*. Cambridge, CUP.
- Holmström, Lakshmi, Subashree Krishnaswamy, et K. Srilata, (éd.). 2009. *The Rapids of a Great River: The Penguin Book of Tamil Poetry*. New Delhi, Penguin.
- Hoyez, Anne-Cécile. 2014. « Le corps comme espace en soi et espace à soi ? Regards géographiques sur la complexité d'une pratique corporelle mondialisée : le yoga ». *L'Information géographique*, vol. 78 (1) : 57-72.
- Inden, Ronald B. 2020. *Marriage and Rank in Bengali Culture*. Berkeley, UCP.
- Jaffrelot, Christophe. 1996. *L'Inde Contemporaine de 1950 à nos jours*. Paris, Fayard.
 ———. 2019. *L'Inde de Modi*. Paris, Fayard.
- Jalil, Rakhshanda. 2014. *Liking Progress, Loving Change: A Literary History of the Progressive Writers' Movement in Urdu*. New Delhi, OUP.
- Jaussaud, Jean-François. 2019. *Louise Bourgeois : femme maison*. Paris, Albin Michel.
- John, Mary E. 2008. *Women's Studies in India: A Reader*. Londres, New Delhi, Penguin Books.
- Joshi, Priya. 2002. *In Another Country: Colonialism, Culture, and the English Novel in India*. New York, CUP.
 ———. 2004. « Trading Places: the Novel, the Colonial Library and India ». In Chakravorty, Swapan, et Abhijit Gupta. 2004. *Print Areas: Book History in India*. New Delhi, Orient Blackswan : 17-64.
- Jouve, Vincent. 1992. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris, PUF.
- Joyeux, Ludovic. 2003. « Quand l'espace domestique se fait enjeu identitaire ». In Collignon, Béatrice et Jean-François Staszak. *Espaces domestiques : construire, habiter, représenter* : 125-136.
- Kafka, Franz. 1993. *La métamorphose*. Paris, Seuil. Traduit par Martin Ziegler.
- Kakar, Sudhir. 1985. *Moksha le monde intérieur: enfance et société en Inde*. Paris, Les belles Lettres. Traduit de l'anglais par Claude Davenet.

- Kakar, Sudhir, et Katharina Kakar. 2007. *Les Indiens: portrait d'un peuple*. Paris, Seuil.
Traduit de l'anglais par Dominique Vitalyos.
- Kishwar, Madhu. 2004. « A Horror of 'Isms': Why I do not call Myself a Feminist ». In Chaudhuri, Maitrayee. *Feminism in India* : 26-51.
- Kumar, Nita. 2001. « Afterword ». *Mai, a Novel*. New Delhi, Zubaan : 159-204.
- Lazzarotti, Olivier. 2006. *Habiter, la condition géographique*. Paris, Belin.
- Le Blanc, Claudine. 2006. *Histoire de la littérature de l'Inde moderne : le roman, XIXe-XXe siècles*. Paris, Ellipses.
- Lefebvre, Henri. 1974. *La Production de l'espace*. Paris, éditions Anthropos.
- Lévy, Bertrand. 2006. « Géographie et littérature. Une synthèse historique ». *Le Globe*, vol. 146 : 25-52.
- Lévy, Jacques, et Lussault Michel. 2013. *Dictionnaire de géographie et de l'espace des sociétés*. Nouvelle édition revue et Augmentée. Paris, Belin.
- Longhurst, Robyn. 1994. « The Geography Closest In - the Body... the Politics of Pregnability ». *Australian Geographical Studies*, 32 (2) : 214-23.
- Loomba, Ania. 2005. *Colonialism-postcolonialism*. Londres, Routledge.
- Louiset, Odette. 2005. « Discours indiens contre la ville : culturalisme hindou et conceptions occidentales ». In Marec, Yannick (dir.), *Ville en crise ?*, Paris, éd. Créaphis : 259-274.
———. 2008. *La ville pour nature. "Preuves indiennes"*, Mémoire HDR, 3 volumes. Université de Bordeaux.
———. 2011. *L'oubli des villes de l'inde*. Paris, Armand Colin.
———. 2016. « Danse et lieux de la Nation en Inde. La campagne anti-nauch, vers l'invention d'une tradition ». *L'Information géographique*, vol. 80 (2) : 56-92.
- Luddy, Maria. 2013. « Prostitution from 1800 ». In Toulalan, Sarah, et Kate Fisher. *The Routledge History of Sex and the Body: 1500 to the Present*. Londres, Routledge : 409-426.
- Malhotra, Anshu, et Siobhan Lambert-Hurley. 2015. *Speaking of the Self: Gender, Performance, and Autobiography in South Asia*. Durham, DUP.
- Malik, Neeraj, Sangari Kumkum, Joshi Svati, Chakravarti Uma, et Urvashi Butalia. 2002. « Remembering Sudesh Vaid ». *Economic and Political Weekly*, 37 (43): 4363-65.
- Mani, Lata. 1990, 2002. « Contentious Traditions: The Debate on Sati in Colonial India ». In Sangari, Kumkum et Sudesh Vaid. *Recasting Women: Essays in Indian Colonial History* : 88-126.
- Markovits, Claude. 1994. *Histoire de l'Inde moderne, 1480-1950*. Paris, Fayard.

- Marzano, Michela. 2002. *Penser le corps*. Paris, PUF.
- Matthey, Laurent. 2008. « Quand la forme témoigne : réflexions autour du statut du texte littéraire en géographie ». *Cahiers de géographie du Québec*, 52 (147): 401-17.
- Mauger, Gérard, Claude F. Poliak, et Bernard Pudal. 2010. *Histoires de lecteurs*. Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant.
- Mbembe, Achille. 2006. « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale? (Entretien) ». *Esprit*. Paris, Esprit Presse.
- McDowell, Linda. 1999, 2018. *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*. Hoboken, John Wiley & Sons.
- Mehrotra, Arvind Krishna. 2003. *A History of Indian Literature in English*. Londres, C. Hurst & Co. Publishers.
- Mitter, Partha. 2007. *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-Garde, 1922-47*. Londres, Reaktion Books. New Delhi, Oxford University Press.
- Mondada, Lorenza. 2013. « Linguistique (géographie et) ». In Lévy, Jacques, et Michel Lussault (dir.). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris, Belin : 618-619.
- Mukherjee, Meenakshi. 2003. « The Beginnings of the Indian Novel ». In Mehrotra, Arvind Krishna, *A History of Indian Literature in English*, (6): 92-102.
- . 1996, 2009. Introduction. In Chatterji, Bankim Chandra. *Rajmohan's Wife*. New Delhi, Penguin Books : VII-XI.
- Naudier, Delphine. 2010. « Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones ». *Sociétés contemporaines*, 78 (2) : 5-13.
- Orsini, Francesca. 2009. *Print and Pleasure: Popular Literature and Entertaining Fictions in Colonial North India*. Ranikhet, Permanent Black.
- Otero, Marcelo. 2010. « Le fou social et le fou mental : amalgames théoriques, synthèses empiriques et rencontres institutionnelles ». *SociologieS*.
- Panikkar, K. N. 2007. *Colonialism, Culture, and Resistance*. New Delhi, OUP.
- Paul-Lévy, Françoise, et Marion Segaud. 1983. *Anthropologie de l'espace*. Paris, Centre Georges Pompidou.
- Pavard, Bibia. 2017. « Faire naître et mourir les vagues : comment s'écrit l'histoire des féminismes ». *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2017-2 (mars).
- Perrot, Michelle. 1998. *Les femmes ou Les silences de l'histoire*. Paris, Flammarion.
- Perrot, Michelle, et Georges Duby. 2002. *Histoire des femmes en occident : Le XIXe siècle*. Paris, Plon.

- Pezeu-Massabuau, Jacques. 1999. *Demeure mémoire: habiter, code, sagesse, libération*. Marseille, Éditions Parenthèses.
- Piégay-Gros, Nathalie. 2015. « Une histoire racontée par un idiot ». *Esprit*, mars-avril (3) : 127-39.
- Pillai, Manu S. 2018. *Rebel Sultans: The Deccan from Khilji to Shivaji*. New Delhi, Juggernaut Books.
- Pinchemel, Philippe. 1995. « L'aventure géographique de la terre ». *Encyclopédie de géographie* : 3-21.
- Pouchepadass, Jacques. 2000. « Les Subaltern Studies ou la critique postcoloniale de la modernité ». *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 156 (janvier): 161-86.
- Prost, Brigitte. 2004. « Marge et dynamique territoriale ». *Géocarrefour*, 79 (2) : 175-82.
- Racine, Jean-Luc. 1997. *Calcutta 1905-1971 : au cœur des créations et des révoltes du siècle*. Paris, Éditions Autrement.
- Raju, Saraswati, et Deipica Bagchi (dir.).1993. *Women and Work in South Asia: Regional Patterns and Perspectives*. Londres, New York, Routledge.
- Raju, Saraswati, et Kuntala Lahiri-Dutt (dir.). 2011. *Doing Gender, Doing Geography: Emerging Research in India*. Londres, Routledge.
- Rao, Vijaya. 2013. « 'Écriture féminine' et représentation de l'Inde dans le théâtre d'Hélène Cixous ». In Maillard, Christine et Rekha Rajan. *Les intellectuels européens en Inde au XXe siècle*. Strasbourg, PUS : 169-179.
- Raychaudhuri, Anindya. 2019. *Narrating South Asian Partition: Oral History, Literature, Cinema*. New Delhi, OUP.
- Retailé, Denis. 1997. *Le monde du géographe*. Paris : Presses de sciences Po.
- . 2009. « Malaise dans la géographie, l'espace est mobile ». In Vanier Martin (dir.). *Territoires, territorialité, territorialisation* : 94-117.
- . 2010. « Le terrain ». *L'information géographique*, vol. 74 : 1.
- Reznikov, Patricia. 2020. *Amrita*. Paris, Flammarion.
- Rocheftort, Florence. 2018. *Histoire mondiale des féminismes: « Que sais-je ? » n° 4048*. Paris, Que sais-je.
- Rosemberg, Muriel. 2012. « Le géographique et le littéraire: contribution de la littérature aux savoirs de la géographie ». Habilitation à diriger des recherches, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- . 2016. « La spatialité littéraire au prisme de la géographie ». *L'espace géographique*, 4 (45) : 289-294.

- Rushdie, Salman. 1991. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*. Londres, Granta Books.
- Sadana, Rashmi. 2012. *English Heart, Hindi Heartland: The Political Life of Literature in India*. Berkeley, UCP.
- Said, Edward. 2015. *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Paris, Éditions du Seuil. Traduit de l'anglais par Catherine Malamoud.
- Salma, Rajathi, et Kim Longinotto. 2013. *Salma: Filming A Poet In Her Village*. New York, OR Books.
- Sangari, Kumkum, et Sudesh Vaid. 1990, *Recasting Women: Essays in Indian Colonial History*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- Scott, Joan. 1988. « Genre : une catégorie utile d'analyse historique ». *Les cahiers du GRIF*, 37-38 : 125-153. Traduit de l'anglais par Eleni Varikas.
- Sen, Amartya. 2005. *Rationalité et liberté en économie*. Paris, Odile Jacob.
———. 2007. *L'Inde. Histoire, culture et identité*. Paris, Odile Jacob
- Soja, W. Edward. 2000. *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Hoboken, Blackwell Publishing.
- Soofi, Mayank Austen. 2012. *Nobody Can Love You More: Life in Delhi's Red Light District*. Londres, Penguin UK.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1985, 2009. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Paris, Éditions Amsterdam. Traduit de l'anglais par Jérôme Vidal.
- Stock, Mathis. 2006. « Construire l'identité par la pratique des lieux ». In Biase A. et Cr. Alessandro. " *Chez nous* ". *Territoires et identités dans les mondes contemporains*, Editions de la Villette : 142-159.
- Talwar, Vir Bharat. 1990. « Feminist Consciousness in Women's Journal in Hindi: 1910-1920 ». In Sangari, Kumkum et Sudesh Vaid. *Recasting Women: Essays in Indian Colonial History* : 204-232.
- Tambs-Lyche, Harald. 2011. *Business Brahmins: The Gauda Saraswat Brahmins of South Kanara*. New Delhi, Manohar Publishers & Distributors.
- Thapar, Romila. 1978. *Ancient Indian Social History: Some Interpretations*. New Delhi, Orient Blackswan.
- Tharu, Susie J., et Ke Lalita. 1991, 1993. *Women Writing in India: 600 B.C. to the Early Twentieth Century*. 2 vol. New York, Feminist Press at CUNY.
- Thrift, Nigel. 2004, 2009. « Understanding the Affective Spaces of Political Performances ». In Smith, Mick, Joyce Davidson, Laura Cameron, et Liz Bondi. *Emotion, Place and*

- Culture*. Farnham, Ashgate : 79-96.
- Tuan, Yi-fu. 1977, 2002. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Valentine, Gill. 2001, 2014. *Social Geographies: Space and Society*. Londres, Routledge.
- Vatuk, Sylvia. 2015. « A Passion for Reading: The Role of Early Twentieth-Century Urdu Novels in the Construction of an Individual Female Identity in 1930s Hyderabad ». In Malhotra, Anshu, et Siobhan Lambert-Hurley. *Speaking of the Self: Gender, Performance and Autobiography in South Asia* : 33-55.
- Vella, Stéphanie. 2003. « Filles et garçons dans la maison indienne ». In Collignon, Béatrice et Jean-François Staszak, *Espaces domestiques : construire, habiter, représenter* : 282-296.
- Vencatesan, Vidya, et Vijaya Rao (coord.). 2021. *Ville et genre : perspectives postcoloniales. Synergies Inde n°10*. Gerflint.
- Verne, Julia. 2012. « Le terrain, c'est moi ? Reflections on the emergence of the fields in translocal research ». In Volvey, Anne, Yann Calbérac et Myriam Houssay-Holzschuch (dir.). « Terrain de je. (Du) sujet (au) géographique », *Annales de Géographie*, n°687-688 : 561-582.
- Verschuur, Christine, 2010, *Genre, postcolonialisme et diversité des mouvements de femmes*, Paris, L'Harmattan.
- Vigouroux, François. 1996. *L'âme des maisons: essai*. Paris, PUF.
- Volvey, Anne, Yann Calbérac et Myriam Houssay-Holzschuch (dir.). 2012. « Terrain de je. (Du) sujet (au) géographique ». *Annales de Géographie*, n°687-688 : 441-461.
- Westphal, Bertrand. 2000. *La géocritique mode d'emploi*. Limoges, PUL.
 ———. 2007. *La géocritique : réel, fiction, espace*. Paris, Éditions de Minuit.
- Woolf, Virginia. 2012. *Une chambre bien à soi*. Paris, Petite Bibliothèque. Traduit de l'anglais par Elise Argaud.
 ———. 2016. *A Room of One's Own*. Londres, Read Books Ltd.

Articles de presse

- Cochrane, Kira. 2013. « Has Virago Changed the Publishing World's Attitudes towards Women? » 2013. *The Guardian*. 14 mars 2013.
<http://www.theguardian.com/books/2013/mar/14/virago-changed-publishers-attitudes-women>.
- Sullivan, Jane. 2016. « Turning Pages: In celebration of feminist publishing ». <https://www.smh.com.au/entertainment/books/turning-pages-in-celebration-of-feminist-publishing-20161110-gsmi79.html>.

Sitographie

- Site officiel de la maison d'éditions *Zubaan* : <https://zubaanbooks.com>
- Entretien de U. Butalia du 19 janvier 2017 au festival de littérature de Jaipur par *Quint*, site indien d'informations en ligne, publié sur leur chaîne YouTube le 19 janvier 2017 : https://youtu.be/V_P5_SFY1Tk
- Entretien de U. Butalia du 20 août 2013, « Feminist!Independent! Successful? », School of Media and Cultural Studies, Tata Institute of Social Sciences, partie 1 : <https://youtu.be/3bJ4uRnCMkg>
- , partie 2 : <https://youtu.be/ij8TESNR8hc>
- Source Naghma : <https://pakmag.net/film/artists/details.php?pid=2620>
- Dictionnaire de Cambridge en ligne : <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/come-of-age>
- Rapport de l'Unicef publié en 2015 : https://www.unicef.org/french/infobycountry/india_statistics.html#0
- Site de la bibliothèque nationale de Kolakatta : <https://www.nationallibrary.gov.in/>

TABLE DES MATIÈRES

Résumés

Remerciements

SOMMAIRE..... 1

INTRODUCTION GÉNÉRALE..... 3

CHAPITRE 1 – « Le roman comme laboratoire ».....15

I – Géographie et littérature17

A/ L'écriture scientifique en question17

B/ Recours des géographes à la littérature comme source documentaire19

C/ Les « romans-géographes »21

II – Précisions méthodologiques29

A/ Élaboration du corpus.....29

B/ Un corpus fictionnel militant31

CHAPITRE 2 – Littérature, édition et mouvements féministes – Les éditions *Zubaan* ..35

I – Émergence et succès du genre romanesque en Inde37

A/ Edition et stratégie colonialiste38

La littérature indienne « avant le roman »38

La diffusion des canons occidentaux.....40

B/ Le roman, un genre inédit en Inde41

Une nouvelle manière d'écrire41

L'éducation à l'anglaise : les bases de la prose moderne.....42

C/ Le « roman indien »44

Le roman, genre littéraire importé44

Langue(s) et appropriation du genre romanesque45

Le roman au service du nationalisme48

II – Genre romanesque, femmes et nationalisme49

A/ Influence européenne sur le féminisme indien50

La femme indienne au cœur des réformes50

Développement d'un lectorat féminin et impact sur la société.....52

Les femmes s'organisent55

B/ Les femmes dans la fiction56

L'image de mère et de gardienne de la nation56

De sujets à auteures59

C/ La littérature, espace de liberté61

Langue et liberté d'expression.....61

<i>La littérature au service de l'émancipation féminine</i>	62
III – Kali for Women et Zubaan : reconnaissance littéraire et féminisme(s)	64
A/ Les années 1970 : une nouvelle vague féministe	65
<i>Un tournant décisif</i>	65
« Féminismes » ou « mouvements des femmes » ?	67
<i>L'impact sur la littérature : de nouvelles thématiques</i>	70
B/ Zubaan, une maison d'édition féministe	71
<i>Kali for Women : une inspiration internationale</i>	72
<i>Un catalogue ouvert aux études féministes</i>	74
<i>Valoriser les œuvres des écrivaines</i>	75
CHAPITRE 3 – Le corpus	79
I – Romans anglophones	82
A/ <i>Echoes in the Well (EIW)</i>	83
B/ <i>The Song Seekers (TSS)</i>	85
C/ <i>The Hussaini Alam House (HAH)</i>	87
II – Romans écrits dans les langues indiennes et traduits en anglais	88
A/ <i>Mai a Novel (MAN)</i>	88
B/ <i>The Hour Past Midnight (HPM)</i>	90
C/ <i>A Terrible Matriarchy (ATM)</i>	92
III – Recueils de nouvelles	93
A/ <i>Eating Women, Telling Tales (EWTT)</i>	93
<i>Chapitre 2 : L'histoire de l'amie de Badibua (EWTT2)</i>	94
<i>Chapitre 4 : L'histoire de Savitri (EWTT4)</i>	95
<i>Chapitre 6 : L'histoire de Sona (EWTT6)</i>	95
B/ <i>Secret Spaces, A Collection of Stories (SSp)</i>	96
<i>Suralakshmi Villa (SSp-SV)</i>	97
<i>Crooked House (SSp-CH)</i>	98
<i>Princess Poulomi (SSp-PP)</i>	98
C/ <i>Bodymaps: Stories by South Asian Women (BM)</i>	99
<i>The Offspring, Indira Goswami (1942-2011) (BM-Of)</i>	99
<i>The Bell, Bhuwan Dhungana (1947-) (BM-TB)</i>	100
<i>Once Again, Ambai (1944-) (BM-OA)</i>	100
<i>Matter of Choice, Yashodhara Misra (1951-) (BM-MC)</i>	101
<i>Fire, Kathleen Jayawardene (1949-) (BM-Fi)</i>	102
<i>Double War, Selina Hossain (1947-) (BM-DW)</i>	102
CHAPITRE 4 – La maison	105
I – Espaces domestiques : la société au prisme des personnages féminins	108
A/ La maison, matrice du récit	108
<i>La maison dans la structure narrative</i>	109
<i>L'espace révélé par son organisation</i>	111
B/ L'espace décrit par son usage genré	112

<i>Des espaces séparés</i>	112
<i>L'univers féminin des héroïnes</i>	115
C/ Un espace codifié par la hiérarchie familiale	117
<i>Une structure pyramidale</i>	118
<i>Un microcosme protecteur</i>	120
<i>L'appartement : un foyer en rupture avec la famille « traditionnelle »</i>	122
II – La maison, une vitrine familiale	123
A/ La maison bourgeoise, signe extérieur de richesse	123
<i>Localisation de la maison</i>	123
<i>Des maisons familiales pénétrées par le changement</i>	126
B/ Les domestiques, proximité spatiale et distance sociale	129
<i>La place des domestiques</i>	129
<i>Attachement à la famille et au lieu</i>	130
<i>Réglage des distances entre femmes</i>	132
III – La maison, lieu des émotions	136
A/ « L'habiter » romanesque	137
<i>Un monde à soi idéalisé</i>	137
<i>La maison comme point de référence</i>	139
B/ Le temps inscrit dans la maison	142
<i>La maison face à l'évolution urbaine et nationale</i>	143
<i>Les traditions pour préserver la maison des effets du temps</i>	145
<i>Nostalgie et réinvention du passé : « Past is home »</i>	147
C/ La maison « incarnée » : quand la maison devient un protagoniste du récit	150
<i>La maison, un « membre » à part entière de la famille</i>	150
<i>La maison étouffoir</i>	151
<i>Quand la maison prend vie</i>	153
CHAPITRE 5 – Apprentissage des lieux et lieux d'apprentissage	159
I – L'âge d'or d'une enfance libre	161
A/ S'ébattre en toute liberté	162
<i>Un espace sans limite ?</i>	162
<i>Les jeux ou la liberté d'inventer un ailleurs</i>	164
<i>L'espace perçu par l'enfant</i>	166
B/ ... dans un espace contrôlé : quand l'espace des filles se rétrécit	167
<i>Une liberté de mouvement éphémère</i>	167
<i>Le papa à l'extérieur, la maman à l'intérieur</i>	169
<i>Une enfance contrainte</i>	170
C/ Des limites posées en fonction du genre	172
<i>L'antagoniste masculin</i>	173
<i>Une différenciation dès l'enfance</i>	174
II – L'espace négocié	177
A/ Des restrictions intériorisées	177
<i>L'autorité instituée de la distance</i>	177
<i>L'affection rapproche</i>	180

B/ La puberté « érige » des murs	182
<i>Changements corporels et rapport à l'espace</i>	182
<i>L'impératif d'invisibilité</i>	184
<i>La meilleure amie, « espace » de liberté</i>	188
<i>The Curse : quand les menstruations rétrécissent le monde</i>	190
III – « L'échelle et le trou » : les relations mère-fille	192
A/ La mère-maison	192
<i>Entre désir d'émancipation et attachement filial</i>	193
<i>L'éternel retour à la mère, à la maison</i>	197
<i>La maison, lieu genré et genrant</i>	198
B/ « Échos dans le puits »	200
<i>La part de la mère en chaque fille</i>	201
<i>Échapper à la maison, échapper à l'écho ?</i>	203
 CHAPITRE 6 – Les espaces de la vie conjugale	209
 I – Passer d'un lieu de vie à un autre	211
A/ Quitter le lieu familial	212
<i>Déracinement</i>	212
<i>La nostalgie du lieu/lien</i>	215
<i>Idéalisation de la maison maritale</i>	217
<i>L'image de l'épouse et la réalité</i>	219
B/ Recréer un espace familial	221
<i>Créer des liens avec la maison</i>	222
<i>Perte de repères spatiaux, perte d'identité</i>	224
II – Trouver sa place	228
A/ Des lieux stratégiques : la cuisine et le hall	228
<i>La cuisine : identité familiale, identité de femme</i>	228
<i>Intégration et solidarité par la cuisine</i>	230
<i>Pureté et sacralité de la cuisine</i>	234
<i>Le hall : lieu collectif, entre rassemblement et intrusion normative</i>	235
B/ La belle-mère : gardienne incontournable des lieux	240
<i>Protection et autorité</i>	240
<i>Un pouvoir fragile</i>	241
<i>Quand le fils devient mari</i>	242
<i>« Game of Thrones »</i>	244
III – Du devoir pour la femme d'être « invisible »	246
A/ La belle-fille, femme invisible	246
<i>Maï, la coquille vide</i>	247
<i>Pardah et cuisine : des espaces d'oppression ?</i>	248
<i>La barrière de la langue : entre « Tradition et Modernité »</i>	251
B/ Derrière l'invisibilité : être soi	254
<i>Au-delà de l'identité de mère et d'épouse</i>	254
<i>L'épouse divine</i>	256
<i>La métaphore du feu</i>	259

IV – Les fondements de la légitimité dans la maison	262
A/ Chambre et conjugalité	263
<i>Où sont les époux ?</i>	263
<i>Dans l'intimité de la chambre : stratégie domestique</i>	266
<i>La sexualité investit l'espace littéraire</i>	268
<i>Corporéité et spatialités</i>	270
B/ La maternité : prendre sa place	272
<i>Pendant la grossesse</i>	272
<i>Se définir et définir sa place par les enfants</i>	275
 CHAPITRE 7 – La maison et le monde	279
 I – La rue	281
A/ Rue et quartier, espaces familiaux	282
<i>La rue dans les jeux et les tâches domestiques</i>	282
<i>La rue, une identité collective imposée</i>	284
<i>Prendre de la distance avec l'espace domestique : le bus et la voiture</i>	285
<i>S'éloigner de la maison : entre anonymat et perte d'identité</i>	287
B/ La rue associée à la peur	290
<i>Les sorties : contrôle et autocensure</i>	291
<i>Une peur entretenue par les superstitions</i>	293
 II – S'ouvrir au monde	296
A/ L'école, lieu d'émancipation	297
<i>Être dans le monde</i>	297
<i>Face à l'altérité</i>	300
<i>L'école : les perspectives d'un avenir « autre »</i>	302
<i>Échapper à la maison</i>	305
B/ La bibliothèque et le cinéma : sortir pour se divertir	308
<i>Un lieu « neutre »</i>	308
<i>Lire pour trouver une voix</i>	311
<i>Les bibliothèques privées : créer un monde</i>	315
<i>Le cinéma : lieu de transgression</i>	318
 III – « A room of one's own » (V. Woolf)	322
A/ Lieux-refuges	323
<i>Des refuges dans l'espace domestique</i>	323
<i>Lieux secrets</i>	325
B/ Lieux-ruptures	328
<i>L'Inde depuis le pays d'expatriation</i>	328
<i>Aloo ou Potatoes ?</i>	331
 CHAPITRE 8 – Les identités de marge(s)	337
 I – Discrimination par le genre	339
A/ De l'exclusion spatiale à la marginalisation	340
<i>Les femmes : plus vulnérables à l'exclusion</i>	340
<i>Franchir le seuil</i>	344

<i>C'est la communauté qui crée l'écart</i>	345
<i>Tourner le dos à sa propre communauté</i>	348
B/ Corps hors normes, la prostitution	351
<i>Une « tradition » familiale</i>	351
<i>Mise à l'écart spatiale</i>	352
<i>Au ban de la société</i>	353
II – La marginalité assumée	355
A/ Affirmer sa différence	356
<i>Vivre à sa guise</i>	356
<i>Être en accord avec soi-même</i>	359
<i>La marge au centre ?</i>	362
<i>Indépendante de mère en fille</i>	364
B/ Shakti : énergie féminine et transgression	367
<i>Devi ou les multiples visages d'une femme</i>	367
<i>Le corps, force féminine ultime</i>	372
<i>Le corps, lieu de résistance</i>	376
III – La figure de la folle	377
A/ La folie due au traumatisme	378
<i>Folie et violences</i>	378
<i>Folie : la forme d'une maison</i>	380
B/ Madhulika : l'excentricité traitée comme folie	383
<i>Solitude et mal-être</i>	383
<i>L'institut psychiatrique comme lieu de vie</i>	386
<i>La folle : quel rôle dans le récit fictionnel ?</i>	389
CONCLUSION GÉNÉRALE	393
BIBLIOGRAPHIE	401
Corpus principal	401
Corpus secondaire	402
Références bibliographiques	403
Articles de presse	413
Sitographie	413

LES LIEUX D'IDENTITÉS FÉMININES DANS LA LITTÉRATURE INDIENNE CONTEMPORAINE

Résumé

La thèse porte sur les lieux dans lesquels se fabriquent les identités féminines en Inde. La relation des femmes à l'espace souligne le caractère genré et genrant des lieux. La recherche, qui s'inscrit en géographie littéraire, prend pour terrain un corpus de six romans et douze nouvelles publiés par la maison d'édition féministe militante *Zubaan*. Ces œuvres sont écrites par des auteures indiennes contemporaines, donnant voix et visibilité à des femmes de différents milieux sociaux, religions et régions. Les fictions littéraires dépeignent la vie intime et le quotidien de femmes ordinaires, mères, filles, belles-mères, domestiques. Les personnages éclairent la question des identités féminines dont la profondeur et la complexité sont considérées ici au prisme des spatialités. En contre-point, la contrainte imposée par l'ordre patriarcal est omniprésente dans ces textes, régissant la vie des femmes dès leur naissance, dans le quotidien le plus banal et lors des étapes marquantes de l'existence. De la maison aux espaces collectifs, et dans la variété des situations sociales et spatiales, la pratique des lieux par les femmes est marquée par le contexte social et religieux des héroïnes, l'époque et l'effet de génération. Les normes spatiales de genre sont transmises et reproduites mais les femmes qui le peuvent négocient leur liberté de mouvement tandis que d'autres parviennent à s'échapper par le rêve ou des opportunités d'études et/ou d'emploi. L'identité de genre des héroïnes se construit ainsi par et avec l'espace. Des motifs spatiaux sont repérables : limites, plus ou moins explicites ou tangibles, spatialités statiques ou mobiles. Les récits dessinent une cartographie sensible des lieux féminins, portée par la multiplicité des points de vue et des situations.

Mots-clefs : spatialité – genre – géolittérature – littérature indienne – lieux – féminisme – romans contemporains indiens.

Abstract

The thesis focuses on the places in which women's identities are constructed in India. The relationship of women to space underlines the gendered and genrating nature of places. The research, which is part of literary geography, takes as its fieldwork a corpus of six novels and twelve short stories published by a feminist activist publishing house *Zubaan*. These works by contemporary Indian women authors give voice and visibility to women from different social backgrounds, religions and regions. The literary fictions depict the intimate and everyday lives of ordinary women, mothers, daughters, mothers-in-law, maids. The characters shed light on the question of female identities, depth and complexity of which are considered here through the prism of spatialities. As a counterpoint, the constraint imposed by the patriarchal order is omnipresent in these texts, governing women's lives from birth, in the most banal daily life and at the most important stages of their existence. From home to collective spaces, and in a variety of social and spatial situations, women's practice of places is marked by the social and religious context of the heroines, by the time period and the generational effect. Spatial gender norms are transmitted and reproduced, but some women can negotiate their freedom of movement while others manage to escape through dreams or educational and/or employment opportunities. The heroines' gender identity is thus constructed through and with space. Spatial motifs are identifiable: limits, more or less explicit or tangible, static or mobile spatialities. The stories draw a sensitive cartography of the feminine places, carried by multiplicity of points of view and situations.

Keywords: spatiality – gender – literary geography – Indian literature – places – feminism – contemporary Indian novels.