

Numéro 11 / Année 2022

Synergies Inde

Revue du GERFLINT

Voyages transocéaniques

Coordonné par Vidya Vencatesan



Synergies Inde

Numéro 11 / Année 2022

Voyages transocéaniques

Coordonné par Vidya Vencatesan



REVUE DU GERFLINT
2022

POLITIQUE EDITORIALE

Synergies Inde est une revue francophone de recherche en sciences humaines et sociales particulièrement ouverte aux travaux de sciences du langage et de la communication, de linguistique, de littérature, de traduction littéraire et d'anthropologie.

Sa vocation est de mettre en œuvre, en Inde, le *Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone en Réseau* du GERFLINT, Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale. C'est pourquoi elle publie des articles dans cette langue, mais sans exclusivité linguistique et accueille, de façon majoritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de l'Inde dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants : défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, adoption d'une large couverture disciplinaire, aide aux jeunes chercheurs, formation à l'écriture scientifique francophone, veille sur la qualité scientifique des travaux.

Libre Accès et Copyright : © **Synergies Inde** est une revue française éditée par le GERFLINT qui se situe dans le cadre du libre accès à l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au Code français de la Propriété Intellectuelle. La Rédaction de *Synergies Inde*, partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Conformément aux règles déontologiques et éthiques du domaine de la Recherche, toute fraude scientifique (plagiat, auto-plagiat, retrait inopiné de proposition d'article sans en informer dûment la Rédaction) sera communiquée à l'entourage universitaire et professionnel du signataire de la proposition d'article. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

Périodicité : annuelle
ISSN 1951-6436 / ISSN en ligne 2260-8060

Directeur de publication

Jacques Cortès, Professeur honoraire, Université de Rouen Normandie, France

Coordination éditoriale générale et révision du numéro

Sophie Aubin, Universitat de València, Espagne

Président d'Honneur

Professor Suhas Pednekar,
Vice-Chancellor, Université de Mumbai, Inde

Rédactrice en chef

Vidya Vencatesan, Université de Mumbai, Inde

Secrétaire de rédaction

Manasi Sarjoshi, Université de Mumbai, Inde

Titulaire et Éditeur : GERFLINT

Siège en France

GERFLINT

10 rue Chartraine

27 000 Évreux - France

www.gerflint.fr

gerflint.edition@gmail.com

synergies.inde.gerflint@gmail.com

Siège de la rédaction en Inde

324 Samudra Mahal,

Dr. Annie Besant Road, Worli,

Mumbai 400018

Contact de la Rédaction :

synergies.inde.redaction@gmail.com

Comité scientifique

Bruna Conconi (Université de Bologne, Italie), Michel Danino (Indian Institute of Technology, Gandhinagar, Inde), Jayant Dhupkar (The English and Foreign Languages University, Inde), Jean-Marie Fournier (Université de Paris 7, France), Chitra Krishnan (Professor and Head of Department, University of Madras, Chennai, Inde), Dr. R. Krishnan (directeur de recherche, CNRS, Paris), Malgorzata Pamula-Behrens (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Christine Raguet (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France), Vijaya Rao (Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Inde), Dhir Sarangi (Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Inde), Mangala Sirdeshpande (Université de Mumbai, Inde), Anna Paola Soncini (Université de Bologne, Italie), Deepanwita Srivastava (Indira Gandhi National Open University, Inde).

Comité de lecture extérieur pour ce numéro

Siba Barkataki (The English & Foreign Languages University, Hyderabad, Inde), Mohar Daschaudhari (University of Calcutta, Inde), Soorya Gayan (Mahatma Gandhi Institute, Inde), Ritu Tyagi (University of Pondicherry, Inde), Marie Teulié (University of Mumbai, Inde), Florence Windmüller (Université des Sciences de l'Economie Georg-Simon-Ohm, Nuremberg, Allemagne).

Patronages et partenariats

Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (Pôle Recherche & prospective), Sciences Po Lyon (Partenariat institutionnel pour Mir@bel), EBSCO Publishing, ProQuest, Zenodo (CERN, OpenAIRE).

Numéro financé par le GERFLINT.

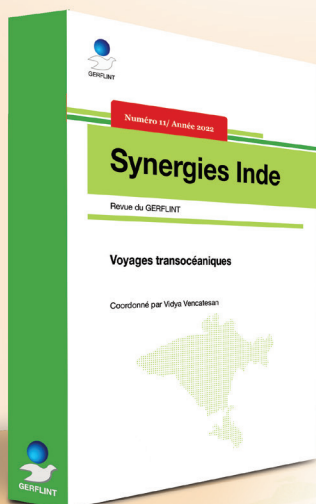
PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies Inde n° 11 / 2022
<https://gerflint.fr/synergies-inde>



Indexations et référencements

ABES (SUDOC)
Data.bnf.fr
EBSCO
Ent'revues
HAL science ouverte
Index Islamicus
ISSN Portal / ROAD
JournalSeek
MIAR
Mir@bel
MLA
Omnia (Collège de France)
ProQuest Central
SHERPA-RoMEO
UGC CARE List
Ulrichsweb
ZDB
Zenodo



Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage
- Littératures francophones
- Didactologie-didactique de la langue-culture française et des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité

Voyages transocéaniques

Coordonné par Vidya Vencatesan



Sommaire



Vidya Vencatesan	7
Avant-propos	
Anusha D'Souza	11
La solidarité <i>coolie</i> dans <i>Sueurs de Sang</i> de Abhimanyu Unnuth	
Siba Barkataki	25
Penser la « déshumanisation » dans <i>Les rochers de Poudre d'Or</i> de Nathacha Appanah	
Ritu Tyagi	39
L'intergénéricité et la métafiction dans <i>Indian Tango</i> d'Ananda Devi	
Jenni Balasubramanian	53
Le marronnage dans le discours abolitionniste : étude de cas du roman <i>Les Marrons</i> de Louis Timagène Houat 1844	
Élisa Huet	69
Narration des corps, itinéraires des lieux, chair des textes : une étude de <i>Made in Mauritius</i> d'Amal Sewtohl et d' <i>Un soleil en exil</i> de Jean-François Samlong	
Simpy Sinha	83
<i>L(es) Avare(s)</i> de Molière en hindi	
Claire-Ania Virgile	95
Mémoire féminine indienne dans la Caraïbe française par les arts	
Traductions et commentaires	
S. Pannirselvame	109
La Stèle de Mémoire à Pondichéry	
Khal Torabully	111
The ship speaks	
Annexes	
Profils des contributeurs	117
Projet pour le n° 12 - Année 2023	121
Consignes aux auteurs	123
Publications du GERFLINT	127



ISSN 1766-2796

ISSN en ligne 2261-1045

Avant-propos

Vidya Vencatesan

Département de français, Université de Mumbai, Inde

vidya.vencatesan@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9286-8733>



Synergies Inde a le plaisir de vous présenter son numéro 11 / 2022 consacré à l'océan Indien et la mer des Caraïbes où l'Inde et la France se rencontrent. Au 19^e siècle, quand l'esclavage fut aboli, les empires coloniaux avaient besoin de main-d'œuvre bon marché pour faire fructifier leurs champs de canne à sucre. Les sujets britanniques de l'Inde sont partis par centaines de milliers à l'île Maurice, La Réunion et les Antilles françaises, de même que Fiji, Trinidad, La Jamaïque, la Guyane anglaise et française. Ce numéro, intitulé *Voyages transocéaniques*, rend hommage à ces hommes et femmes qui ont quitté leur mère patrie en quête d'un meilleur avenir.

Leurs motivations étaient diverses. Certains fuyaient la misère, la sécheresse, la famine, les épidémies, d'autres la tyrannie coloniale, l'oppression du système des castes, ou encore le joug des traditions désuètes. Ce voyage à travers le *kala pani* ou les eaux noires, les condamnaient à perdre leur caste, leurs dieux hindous les abandonnaient, leurs âmes maudites étaient privées de *moksha* ou la libération du cercle vicieux des naissances et renaissances dans la théologie hindoue.

Ce voyage à travers l'océan Indien et l'océan Atlantique a créé le *coolie*, le travailleur engagé qui a remplacé l'esclave. En principe, son sort était différent de celui de l'esclave. Il avait signé un contrat, il avait droit à un salaire, il vivait en famille dans un logement fourni par l'employeur blanc. Il était même bénéficiaire, selon le règlement, d'un voyage de rapatriement au bout de cinq ans. Toutefois un gouffre béant séparait le contrat officiel de la situation du *coolie*.

Les conditions de transports étaient inhumaines. Sur l'île, le propriétaire blanc le faisait travailler depuis l'aube jusqu'au coucher du soleil. L'ancien esclave qui attendait impatiemment le moment pour se venger de son *maître blanc* voyait débarquer le *coolie* qui le remplaçait, la tête baissée, la bouche cousue. Sa haine pour ce *coolie* soumis et malléable était sans borne. Que dire de la situation pitoyable de la *femme coolie* qui était fréquemment la proie des agressions sexuelles des Blancs comme des Noirs.

Ce numéro regroupe des articles majoritairement sur la littérature des îles Mascareignes, alors que *Synergies Inde* 2023 continuera le voyage transocéanique vers la mer des Caraïbes. Nous tenons également à souligner ici que 2022 est le quatrième centenaire de la naissance d'un des plus grands auteurs, comédiens et dramaturges français, Jean-Baptiste Poquelin, mieux connu sous le nom de Molière. Il était déjà un classique de son vivant et sa patrimonialisation post-mortem a fait connaître son théâtre au-delà des frontières de l'hexagone. Si les dramaturges anglais se sont inspirés de son œuvre pour renouveler un genre théâtral décimé par l'interrègne puritain, le théâtre de Gogol en Russie et le répertoire arabe moderne se sont inventés sous ses auspices. Molière reste l'auteur étranger le plus traduit en marathi en Inde.

Synergies Inde 2022 commence par l'article de **Anusha D'souza** sur la solidarité coolie dans *Sueurs de Sang* qui nous fait pénétrer dans l'univers romanesque d'un des géants de la littérature mauricienne Abhimanyu Unnuth. Son roman, *Lal Pasina* rédigé en hindi et traduit par la suite en *Sueurs de sang* est l'un des plus anciens romans sur l'engagisme. L'auteur narre l'histoire de trois générations de travailleurs liés aux plantations de canne à sucre au nord de l'île Maurice au XIX^e siècle. Le rôle de la mémoire collective et sa contribution dans l'émergence de la solidarité sont approfondis pour mieux comprendre la société mauricienne de nos jours.

Siba Barkataki s'intéresse au premier ouvrage de Nathacha Appanah-Mouriquand, *Les rochers de Poudre d'Or*. Cette écrivaine mauricienne d'origine indienne, lauréate du prix de la langue française en 2022 évoque la mémoire de ses ancêtres, leur voyage et leur installation dans l'île. Barkataki analyse la mémoire transgénérationnelle de l'œuvre artistique et le rôle de la vraisemblance littéraire dans la représentation d'un événement historique.

Ritu Tyagi nous invite à nous pencher sur l'intergénéricité et la métafiction dans *Indian Tango* d'Ananda Devi, cette écrivaine mauricienne contemporaine célèbre pour la structure fragmentée et polyphonique de ses textes. Dans son roman *Indian Tango* elle revisite les notions de fiction, d'autofiction et l'acte même d'écrire. Le lecteur est appelé à jouer un rôle important et l'écrivaine construit son identité à travers la textualité narrative de son œuvre.

L'article de **Jenni Balasubramanian** s'intitule « Le marronnage dans le discours abolitionniste : étude de cas du roman *Les Marrons* de Louis Timagène Houat 1844 ». Le marronnage, la fuite désespérée, mais courageuse entreprise par les esclaves, est le sujet de maints ouvrages aujourd'hui. Le premier roman de Louis Timagène qui fut publié en 1844 à la Réunion, évoque le marronnage comme un des principes de la littérature de l'abolition de l'esclavage. L'auteur montre comment

l'acte de fuir devient un moment « d'attente » jusqu'à l'arrivée de la déclaration de l'abolition dans l'île en 1848. Alors que le marronnage a toujours été considéré comme un acte anti-colon et anti-esclavagiste, ce roman idéalise le marronnage comme une étape nécessaire de l'émancipation octroyée et non arrachée aux mains des autorités coloniales.

« Narration des corps, itinéraires des lieux, chair des textes : une étude de *Made in Mauritius* d'Amal Sewtohol et d'*Un soleil en exil* de Jean-François Samlong » par **Elisa Huet** propose de suivre deux itinéraires indo-océaniques à partir de deux récits créoles, mauricien et réunionnais. Cette étude qui porte sur deux récits plaçant au centre de la narration les récits rétrospectifs des personnages, analyse la manière dont la mise en texte est conçue comme un lieu qu'investissent les personnages. La dimension charnelle de ces narrations est ensuite envisagée, afin de penser la façon dont les lieux se déplacent à travers les corps des personnages pratiquant et narrant le monde.

L'article de **Simpy Sinha**, *L(es) Avare(s)* de Molière en hindi, explore le théâtre de Molière qui a connu maintes traductions/adaptations en hindi. Cette étude se focalise sur la fidélité de ces traductions/adaptations, les ajouts ou les omissions qui en disent long sur l'équation entre auteur, texte, culture cible, les stratégies de traduction et la performance dans une société multiculturelle et multilingue indienne du XXI^e siècle.

Claire-Ania Virgile nous fait faire un premier pas dans les Antilles françaises où nous découvrons la mémoire féminine indienne par les arts. La composante féminine, que ce soit des « indodescendantes¹ » ou les « afrodescendantes² », est la partie négligée de l'immigration indienne dans les îles de la Guadeloupe et de la Martinique. Cet article étudie comment ces pratiques sociales et culturelles telles que la peinture ou la danse traditionnelle « Nadron » contribuent à la prise de conscience d'une mémoire collective Indo-Caribéenne exclusivement féminine. Les notions de l'hybridité identitaire, « l'indianité », le « non-retour » interagissent et participent à la résistance culturelle de cette société postcoloniale.

Un monument émouvant a été construit à Puducherry pour rendre hommage à mémoire des hommes et femmes intrépides parties de l'Inde en tant qu'esclaves d'abord, puis en tant qu'engagés. L'article du Professeur **Pannirselvame** nous fait découvrir cette stèle en forme de bateau conçue par l'école des beaux-arts de l'île de La Réunion et réalisée par l'école des beaux-arts de Pondichéry.

Nous sommes fiers d'inclure dans ce numéro une auto-traduction de **Khal Torubally** de son poème inédit, issu, de la poétologie de la coolitude. Ce fameux poète, essayiste, sémiologue, réalisateur, auteur de plus de 25 livres est

l'inventeur du terme de coolitude. Comme le mot négritude né de la plume d'Aimé Césaire, coolitude prend un terme péjoratif pour le transformer en un terme valorisant qui chante la résistance et la résilience des *coolies*,

« les oubliés du voyage, ceux qui n'ont pas eu le livre de leur traversée³».

L'Inde n'est pas un pays francophone. De moins en moins d'universités proposent des programmes de maîtrise et de doctorat en langue, littérature et culture française. Cependant, grâce au GERFLINT, la maison mère de *Synergies Inde*, des chercheurs francophones férus possèdent depuis 2006 une revue universitaire digne de ce nom. Depuis 2021, *Synergies Inde* est fière d'être indexée en tant que *UGC care Journal*, ce qui nous assure une plus grande visibilité.

Tout travail de recherche est un travail d'équipe. Les débats et les discussions en constituent la sève. Nos fidèles collaborateurs et collaboratrices nous donnent généreusement de leur temps et nous les remercions du fond du cœur.

Notes

1. Descendants d'origine indienne.
2. Descendants d'origine indienne.
3. Cale d'Etoiles-Coolitude, Réunion, Editions Azalées, 1992.



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

La solidarité coolie dans *Sueurs de Sang* de Abhimanyu Unnuth

Anusha D'Souza

Université de Mumbai, Inde

dsouzanusha@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2296-704X>



Reçu le 06-09-2022 / Évalué le 25-09-2022 / Accepté le 26-09-2022

Résumé

À l'île Maurice, les *coolies* ou travailleurs-engagés ont pris le relais d'anciens esclaves suite à l'abolition en 1848. La naissance d'un esprit communautaire dans le pays d'accueil n'était ni facile, ni instantanée. Cet article a donc pour but d'étudier la solidarité coolie dans le roman *Lal Pasina* ou *Sueurs de Sang* de l'écrivain mauricien d'origine indienne Abhimanyu Unnuth. Cette œuvre a la particularité d'être l'un des plus anciens romans sur l'engagisme. Elle narre l'histoire de trois générations de travailleurs liés aux plantations de canne à sucre au nord de l'île Maurice au XIX^e siècle. L'article vise à étudier les étapes de l'émergence de la solidarité entre les travailleurs-engagés et le fruit de cette solidarité qui se manifeste dans le roman *Sueurs de Sang*. Le rôle de la mémoire collective et sa contribution dans l'émergence de la solidarité seront également analysés. L'objectif est d'étudier son rôle pour mieux comprendre la société mauricienne de nos jours.

Mots-clés : engagisme, solidarité, coolie, l'île Maurice, mémoire

Coolie solidarity in Sueurs de Sang by Abhimanyu Unnuth

Abstract

The coolies or indentured laborers took over from the former slaves after the abolition of slavery in Mauritius in 1848. The birth of a community spirit in the host country was neither easy nor instantaneous. This article aims to study coolie solidarity in the novel *Blood-Red Sweat* by the Indian origin Mauritian writer Abhimanyu Unnuth. The novel has the distinction of being one of the earliest novels on indenture. It tells the story of three generations of workers linked to the sugar cane plantations in the north of Mauritius in the 19th century. The article aims to study the stages of the emergence of solidarity between indentured labourers and the result of this solidarity that is illustrated in the novel *Blood-Red Sweat*. The role of collective memory and its contribution to the emergence of solidarity will also be studied. The objective is to understand the stages of solidarity in order to better understand Mauritian society today.

Keywords: Indentureship, solidarity, coolie, Mauritius, memory

Introduction

1848 est une année décisive dans l'histoire mondiale. La décision d'abolir l'esclavage dans les colonies françaises a eu des répercussions immenses non seulement sur les îles elles-mêmes, où l'on faisait pousser les cannes à sucre, mais aussi sur les autres colonies vers lesquelles les maîtres coloniaux se sont tournés pour combler le vide laissé par le départ des anciens esclaves. Pour les *coolies* ou travailleurs-engagés, la traversée de la maudite *kala pani* n'était que la première étape, l'incertitude dans laquelle ils se trouvaient dans le pays d'accueil s'est apaisée seulement après l'émergence d'un esprit communautaire. Cet article vise à étudier la solidarité entre les engagés et son effet sur la société engagiste mauricienne.

Nous étudierons le roman phare *Lal Pasina* écrit par l'auteur mauricien d'origine indienne Abhimanyu Unnuth. Comme son titre le suggère, le roman est écrit en hindi. Publié par Rajkamal Prakasan à New Delhi en 1977, son succès incomparable a assuré sa traduction en français par Isabelle Jarry et Kissan Buddhoo en 2001.

Auteur, poète, dramaturge et romancier, c'est un écrivain qui a touché à divers genres dans ses soixantaines d'œuvres. Ses romans écrits en hindi, publiés en Inde sont très populaires à l'île Maurice (Hawkins, 2007 : 40). Il est si célèbre qu'on le considère comme « l'ambassadeur mauricien en Inde » (Edouard, 2018) et on l'appelle « Premchand de l'île Maurice » (Boodhoo, 2018). Il a été récompensé pour ses chefs-d'œuvre à l'île Maurice ainsi qu'en Inde, la terre de ses ancêtres. De nombreux prix lui ont été décernés, notamment le Vishwa Hindi Samman (1996), Sahitya Bhushan (2003), Sahitya Academy Fellowship (2014), National Award Mauritius (2018).

L'auteur puise dans sa propre expérience de travailleur-engagé. À l'âge de 12 ans, il assistait sa mère qui coupait la canne dans les champs et fut témoin des « [...] mauvais traitements que leur infligeaient les gérants de la plantation » (Boodhoo, 2018). Il a canalisé sa rage dans son écriture, c'est pourquoi ses ouvrages sont pleins de passion et d'émotion. Parmi ses œuvres phares, certaines ont été traduites en français comme *Les Empereurs de la Nuit* (1983), *Le Culte du Sol* (1987) et enfin *Sueurs de Sang* (2001) dont la préface a été rédigée par le lauréat du Prix Nobel, Jean-Marie Gustave Le Clézio.

Le récit de *Sueurs de sang* dépeint la vie de plusieurs générations d'engagés indiens à l'île Maurice au XIX^e siècle qui luttent pour améliorer leurs conditions de travail et forcer les maîtres coloniaux à respecter leurs valeurs et croyances. Cette lutte est rendue possible par la solidarité dont font preuve les coolies.

La définition de solidarité qui sera retenue pour cet article sera celle offerte par le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, qui la décrit comme

Dépendance mutuelle entre les êtres humains existant à l'état naturel et due aux besoins qu'ils ont les uns des autres.

On retiendra dans cette définition les mots-clés : « dépendance mutuelle », « état naturel » et « besoin ». Les humains sont des êtres sociaux ayant besoin les uns des autres. La dépendance mutuelle est l'expression externe de ces relations sociales. Les humains sont des êtres sociaux.

Cet article, qui a pour but d'étudier l'objectif de la solidarité coolie dans le roman *Sueurs de sang*, vise à démontrer que celle-ci est à l'origine d'une nouvelle communauté soudée, séparée de la société capitaliste et esclavagiste de l'époque. Pour explorer cette notion, nous examinerons tout d'abord le rôle de la mémoire collective dans la vie des coolies et leur effort pour la préserver. Ensuite, nous essaierons de tracer le processus qui engendre la dépendance mutuelle entre les coolies du roman. Enfin, nous étudierons comment la solidarité aide à déstructurer le système colonial.

1. Préserver la Mémoire Collective

Pour les coolies qui ont quitté leur terre natale et qui se sont installés à l'île Maurice, leurs souvenirs de l'Inde étaient le cordon ombilical qui les reliait à leur pays d'origine. Cet aspect est plus frappant dans le roman d'Unnuth puisqu'il a dépeint trois générations de travailleurs engagés indiens. Les enfants et petits-enfants de ces travailleurs ne se sentent pas suffisamment proches de l'Inde car ils sont nés à l'île Maurice. Cependant, ils chérissent toujours les représentations que leurs parents s'en font. La première génération, celle qui a traversé la maudite *kala pani*, est celle qui se souvient le plus de son pays natal.

Citons l'exemple de Kosila, l'une des coolies qui a quitté le Bihar dont elle se souvenait toujours,

...c'est ce que Kosila racontait à ses amies, et elle parlait aussi des grandes fêtes organisées en l'honneur de la déesse mère, dans son village natal du Bihar (Unnuth, 2001 : 60).

La mémoire individuelle que partage Kosila à travers ses récits devient une mémoire collective. Citons Kumudham Balasubramanian, « Chaque individu partageant son passé donne ainsi à la formation de la mémoire collective » (Balasubramanian, 2015 : 75). Les souvenirs de Kosila font ainsi appel plus largement à ceux d'autres femmes du groupe puisque cela leur rappelle les fêtes qu'elles ont elles-mêmes vécues, participant alors à la construction d'une mémoire collective.

La question des grandes fêtes est soulevée pendant la période de grande pénurie à Maurice.

Le riz était si immangeable que même l'âne [n'en] voulait pas... Celui qu'on leur avait distribué au début de la semaine était plein de brisures. (Unnuth, 2001 : 60).

Le contraste entre l'abondance des festins et le manque vécu au quotidien est très marquant.

Ici, on se rappelle la citation de Svetlana Boym¹ qui démontre comment la nostalgie devient un outil parfait pour combattre les incertitudes quotidiennes,

Il existe une épidémie non moins globale de nostalgie, une aspiration affective à une communauté avec une mémoire collective, une aspiration à la continuité dans un monde fragmenté. La nostalgie réapparaît inévitablement comme un mécanisme de défense à une époque où les rythmes de vie et les bouleversements historiques s'accroissent (Boym, 2001 : 20).

La seule façon d'affronter les bouleversements auxquels les coolies ont été confrontés après leur voyage à l'île Maurice était d'avoir recours à la nostalgie en se remémorant les souvenirs heureux des fêtes et de l'abondance. Cette action personnifie « l'aspiration à la continuité » dans la situation fragmentée dans laquelle ils se trouvent, où les rassemblements religieux et les célébrations ne sont pas autorisés.

Pour Maurice Halbwachs, « la mémoire des groupes sociaux est généralement transmise oralement et met l'accent sur la continuité » (Halbwachs, 1992 :80). Tout comme celui de Kosila, le cas de Jatan illustre parfaitement cette idée. Un véritable savant, il connaissait

de nombreux passages du Ramayana et pouvait réciter les versets de Hanuman Chalisa². De tous les ouvriers, il était celui qui connaissait le mieux leur langue maternelle (Unnuth, 2001 : 88).

Ainsi, on observe que la transmission de la mémoire collective des coolies a pour but de préserver le sacré. Jatan détestait la soumission imposée par les blancs, il voulait résister à sa manière en préservant les traditions et la culture indienne. Ainsi, il enseigne les alphabets de la langue hindi, le « *ramagati* » aux enfants du village (Unnuth, 2001 : 74). Nulle représaille n'était envisageable étant donné la position des ouvriers dans la hiérarchie sociale. Sa manière de combattre la domination coloniale lui était plus personnelle. En s'accrochant à sa langue, ses traditions et sa culture et en les transmettant aux générations suivantes, il a résisté à la domination coloniale.

Un autre exemple est fourni par les *alha*³. Ce chant populaire dont les paroles sont inspirées d'une épopée guerrière (Unnuth, 2001 : 415) est chanté la nuit dans les camps indiens, comme nous montre la citation suivante :

...et, lorsque l'envie le prenait d'entendre quelques versets d'alha, il allait passer la nuit chez Ratan. Ces soirées lui rappelaient celles de son Bihar natal, bercées par la mélodie des chants indiens (Unnuth, 2001 : 56).

L'*alha*, ou balade épique, est une manifestation de cette transmission orale qui permet aux travailleurs sous contrat d'affirmer leur indianité et d'éprouver un attachement continu à leur patrie malgré leur déplacement physique. On ne peut pas ignorer l'aspect temporel des *althas* qui sont chantés pendant la nuit. Elles offrent une échappatoire aux travailleurs-engagés qui est impossible en journée car ils sont toujours surveillés par les maîtres et les sirdars.

On ne peut pas non plus ignorer le *birha*⁴, autre type de chanson qui est chanté pendant la nuit dans ce roman (Unnuth, 2001 : 417).

C'est également un moment de convivialité partagé par la communauté comme le souligne l'auteur qui précise qu' « en se retrouvant pour un moment d'allégresse collective, les laboureurs occultaient le temps d'une chanson leur misère affective et leur souffrance physique. » (Unnuth, 2001 : 125).

Halbwachs dit,

Les souvenirs nous reviennent, lorsque nos parents, nos amis, ou d'autres hommes nous les rappellent. (...) Cependant c'est dans la société que normalement l'homme acquiert ses souvenirs, qu'il se les rappelle, qu'il les reconnaît et qu'il les localise (Halbwachs, 1948 : 105).

À travers l'exemple des *althas* et des *birhas*, on peut comprendre que les travailleurs-engagés utilisaient leur temps libre pour se remémorer, chanter et par extension préserver cette mémoire collective. La liberté offerte par la nuit les a aidés à se libérer des contraintes imposées par les blancs. C'était leur manière d'évoquer et de célébrer leurs racines indiennes, de surmonter l'oubli de sorte que le passé vécu dans le pays natal ne soit pas effacé à tout jamais.

Le besoin partagé de se souvenir et de lutter contre l'oubli produit une dépendance mutuelle qui pousse les travailleurs-engagés à tisser des liens forts.

2. La dépendance *coolie*

Pour les travailleurs-engagés indiens, le voyage à l'île Maurice était une rupture avec l'Inde. De plus, dans le pays d'accueil, ils ont été assujettis par les maîtres blancs. Face à cet ennemi commun, des liens se tissent entre les coolies.

Cette dépendance émerge dès le vaisseau qui marque la rupture avec leur patrie, et continue non seulement dans les camps indiens et dans les plantations, mais aussi dans les prisons où sont enfermés les dissidents indiens. Nous allons à présent analyser ces différentes instances de dépendance coolie pour étudier l'émergence de la solidarité au sein de cette communauté.

À travers Kundan, l'un des personnages principaux du roman, Unnuth montre l'injustice systémique dont les prisonniers sont victimes à l'hôpital et comment les liens se nouent entre codétenus. Gravement blessé pendant la construction d'un mur, il était conduit à l'hôpital,

Les trois premiers jours, il avait partagé sa couchette avec un autre malade. Il n'était pas rare que les lits soient occupés par deux personnes. Et durant les premières quarante-huit heures, on ne lui avait rien donné à manger. En guise de soins, un infirmier se contentait de badigeonner sa blessure avec une sorte de pommade noire, ce qui n'avait aucun effet sur la plaie (Unnuth, 2001 : 27).

Les paroles de Mangru, ami et codétenu de Kundan renforcent cette idée :

- Normalement, on soigne les gens, à l'hôpital. Ici, c'est tout le contraire. On est vraiment traités comme des chiens. Même les médicaments, il faut se traîner à genoux pour les obtenir (Unnuth, 2001 : 43).

La négligence délibérée de la part des gardiens est rendue visible également dans la nourriture fournie aux prisonniers

Le manioc qu'on servait aux prisonniers n'était pas assez cuit [...] le cuisiner ne le laissait pas cuire assez longtemps, par malveillance autant que par paresse. Rares étaient le repas où le manioc était mangeable. Le cuisiner avait dû l'oublier sur le feu ces jours-là (Unnuth, 2001 : 27).

Confrontés à ces mauvais traitements, les prisonniers s'entraident comme en témoigne Mangru :

-....Prends ça, s'il te plaît, chuchota Mangru en glissant un petit sachet dans la paume de son ami

- Qu'est ce que c'est ?

[...]-C'est pour ton pied

- T'as trouvé ça où ?

- Je l'ai préparé avec des herbes sauvages. Tu l'appliques trois fois par jour et tu guériras vite. C'est mon père qui m'a donné la formule. (Unnuth, 2001 :43).

Le protagoniste nous raconte comment les premiers liens sociaux se sont formés sur l'île. Les jeunes soldats indiens sont venus à l'île Maurice afin de lutter contre

les Français assurés qu'une fois la bataille remportée « les Anglais [leur] offriraient l'île [...] » (Unnuth, 2001 : 27).

À peine trois jours après la victoire, il y avait retrouvé ses compatriotes, venus d'Inde comme lui. Aucun n'avait de lien de parenté avec lui, mais il s'était senti proche d'eux, autant que s'ils avaient été frères. (Unnuth, 2001 : 27).

Malgré la diversité de leurs provenance sociale et géographique, ils étaient soudés.

Quand Kissan et Kundan, deux des personnages principaux arrivent en retard, la punition infligée par le sirdar est sévère. Il s'apprête à les fouetter, canne à la main, quand

tous les laboureurs firent un pas vers lui. Il s'arrêta net et jeta un regard circulaire. Tous les yeux étaient braqués sur lui. Il avait eu l'intention de continuer, mais il valait mieux, s'en tenir là (Unnuth, 2001 : 141).

Les autres travailleurs sur la plantation soutiennent les deux retardataires devant le sirdar. S'il avait continué à les maltraiter, on imagine que les engagés auraient pris leur revanche en le battant. Cette réussite a encouragé les coolies à chanter la chanson suivante :

*La nuit vient de se terminer
Notre cauchemar s'achève enfin
Le jour se lève, marchons ensemble
Marchons encore, main dans la main* (Unnuth, 2001 : 141).

Cet extrait marque un tournant dans le roman puisqu'il témoigne d'une insouciance sans précédent :

la première fois que le chant des laboureurs s'élevait librement [...] La sensation de liberté soulevait les torsos, même si elle n'était qu'éphémère, car dans leur cœur subsistaient la peur et l'appréhension (Unnuth, 2001 : 141).

Les coolies de deux camps différents sont éloignés par la distance entre les plantations mais aussi par les maîtres coloniaux qui craignent une syndicalisation de leurs travailleurs. Pourtant, ils dépendent de plus en plus les uns des autres.

Dans le village voisin de Luchmansingh, le maître blanc envoie à Rekha, personnage secondaire, « une jupe bleue et une blouse blanche », (Unnuth, 2001 : 150). Cette tenue l'identifie comme proie du maître, tout comme sa mère avant elle. Cette situation est d'autant plus tragique que tout le village comprend le message mais reste impuissant face à cette situation.

Pour illustrer cette dépendance, Unnuth fait entrer le personnage de Kissan sur scène. Luchmansingh, le chef du village qui veut sauver la vie de cette fille reconnaît que seul Kissan en est capable.

Je te confie Rekha, tu vas l'emmener...À l'avenir, nos deux villages seront liés dans l'action, mais tu dois protéger l'honneur de cette fille. En échange de quoi, tu pourras toujours compter sur nous... (Unnuth, 2001 : 153).

Cela fait écho aux propos d'Émile Durkheim. Selon lui, la société moderne est basée sur la solidarité organique et l'interdépendance des individus produit la cohésion sociale :

Nous sommes ainsi conduits à considérer la division du travail sous un nouvel aspect. Dans ce cas, en effet, les services économiques qu'elle peut rendre sont peu de choses à côté de l'effet moral qu'elle produit, et sa véritable formation est de créer entre deux ou plusieurs personnes un sentiment de solidarité (Durkheim, 1893 : 19).

D'après lui, les liens entre les individus dépendent de « leur complémentarité et [de leur] coopération » (Balasubramanian, 2015 : 79). L'individu n'est pas isolé, il a besoin d'autrui, d'où le terme « solidarité organique ».

Durkheim élabore en donnant l'exemple suivant : chez des « animaux supérieurs chaque organe y a sa physionomie spéciale, son autonomie et pourtant l'unité de l'organisme et d'autant plus grande que cette individualisation est plus marquée » (Durkheim, 1893 : 101).

Dans le contexte de *Sueurs de sang* on observe qu'une hiérarchie est bien établie. Unnuth nous décrit la division de la société du dix-neuvième siècle :

Bien qu'ils en fussent parfaitement capables, les Indiens n'avaient jamais obtenu de fonctions dont ils puissent tirer le moindre prestige. Les blancs suivis des « demi-blancs » avaient une mainmise totale sur la distribution du travail dans les usines sucrières. Les Blancs occupaient le sommet de la pyramide. Venaient ensuite ceux qu'on appelait les Créoles, qu'ils fussent originaires de Madagascar ou d'Afrique de l'Est. Tout en bas de la pyramide on trouvait les Indiens (Unnuth, 2001 : 122).

Ici, il est évident que la division du travail n'est pas réalisée en fonction des capacités des travailleurs mais bien en fonction de leur origine. Les Blancs, considérés comme supérieurs, dominaient, suivis des « demi-blancs ». Ensemble, ils contrôlaient l'économie sucrière de l'île (plantation et usine). Les Indiens qui étaient toujours victimes de discrimination se trouvaient

systématiquement relégués au bas de l'échelle sociale, ce qui contribuait grandement à l'émergence d'une solidarité *coolie*.

Durkheim élabore :

Des individus sont liés les uns aux autres qui, sans cela, seraient indépendants ; au lieu de se développer séparément, ils concertent leurs efforts ; ils sont solidaires et d'une solidarité qui n'agit pas seulement dans les courts instants ou les services s'échangent mais qui s'étendent bien au-delà (Durkheim, 1893 : 24-25).

Qu'ils s'agissent des prisons, des plantations ou de l'honneur du village et des jeunes filles, les exemples de solidarité abondent. Ce phénomène a également pour conséquence de déstabiliser le système colonial et les pouvoirs coloniaux auxquels ils sont assujettis.

3. La déstructuration coloniale

Le système colonial, un système rigide au sein duquel la hiérarchisation occupe une place très importante est déstructuré par l'émergence de la solidarité *coolie*.

Unnuth offre un exemple qui illustre comment le Protecteur⁵ s'approprie le terrain des *coolies*. Les travailleurs ont fourni un effort considérable pour construire un *baithka*⁶ avec un temple au *kalimayi*⁷ et cultiver 'trois arpents de terre' qu'ils ont divisés en

cinquante parcelles, chacune étant exploitée par deux familles du village. Les parcelles tournaient, et on ne cultivait jamais la même. Sonallal était responsable de leur gestion (Unnuth, 2001 : 256).

En effet, la cultivation de la terre leur était chère. Ils ont partagé une ressource limitée de « trois arpents de terre » de sorte que chaque famille ait l'occasion de cultiver une parcelle. C'était un premier pas vers leur indépendance. Comme le souligne Kissan,

...ce petit bout de terre était devenu synonyme de leur identité, de leur liberté. Il leur donnait la garantie de ne pas être venus ici en vain, uniquement pour être réduits en quasi-esclavage... (Unnuth, 2001 : 257).

Cette identité et cette liberté que revendiquaient les *coolies* dérangeaient le maître blanc. Il ne pouvait pas supporter de les voir travailler ensemble, épanouis, créant et produisant en harmonie :

C'était dans ces petits champs, dans ces jardinets, que les laboureurs oublièrent le mieux les patrons et leurs champs de canne [...] Là il n'y avait pas de canne, pas de fouet, pas d'injures et pas de contremaîtres. Ces champs étaient les leurs, et ils aimaient y travailler avec application, plaisir et fierté (Unnuth, 2001 : 257).

Ainsi, il leur interdit la cultivation en posant des barrières et entoure la parcelle « de barbelés, gardés par des hommes armés. » (Unnuth, 2001 : 251).

La manière de répondre des coolies illustre la tentative de déstructuration du système. Ils se mettent en grève et refusent d'aller au travail, ce qui force le maître à venir à leur rencontre.

-Ce terrain ne vous appartient plus.

-Dans ce cas, nous ne bougerons pas d'ici. (Unnuth, 2001 : 259).

Jamais un travailleur engagé n'aurait osé répondre d'une telle manière. Cependant, un tel élan lui a permis d'affronter le tyran qu'est le maître colonial. L'ancien système commence à s'effondrer et les dynamiques du pouvoir évoluent. Le laboureur sait que le maître est complètement dépendant de lui. Il devient riche aux dépens de ses travailleurs, ce qui est rendu visible lorsqu'il demande

- Que font tous ces gens ? Ils devraient être au travail...Sais-tu combien leur absence me fait perdre par jour ?

- Combine monsieur ? demanda Dhanlal, qui se tenait en retrait.

- Quinze mille roupies !

- Quinze mille roupies ? Cent roupies par laboureur ? C'est vraiment ce que nous valons ? Quand je pense qu'on nous donne huit anas (Unnuth, 2001 : 258).

La société capitaliste attache plus d'importance à l'argent qu'à la vie. Le patron ne se soucie guère du bien-être de ses travailleurs mais la perte d'argent engendrée par leur absence le rend très anxieux.

Le rapport maître - coolie est remis en question par l'écrivain plusieurs fois dans le roman. Cette idée est également illustrée par le personnage de Madan, le fils de Kissan, qui incarne la troisième génération de travailleurs engagés.

Quelle atroce ironie, quelle injustice ! Aux uns la lueur, aux autres les fruits de travail, aux uns l'aigre saveur de la souffrance aux autres la douceur du sucre raffiné. D'un côté les masures des laboureurs en paille et en torchis. De l'autre, le château en pierre bleue du patron et son parc de trois arpents. C'était toute la différence entre ceux qui s'éreintaient à la tâche et ceux qui confortablement assis, en récoltaient les bénéfices (Unnuth, 2001 : 294).

Ici, la distinction entre ceux qui labourent et ceux qui profitent du labeur est très claire. L'ajout des sens corporels : la vision (les maures en paille, le château en pierre bleue) et le goût (l'aigre saveur, douceur du sucre raffiné) rendent cette distinction d'autant plus tangible et réelle. Les nouveaux esclaves⁸ sont les véritables maîtres de la terre. Sans eux, la production et le commerce seraient impossibles. Rappelons Hegel,

« le maître est en relation médiante à la chose par l'intermédiaire de l'asservi » (Hegel, 2012 : 360).

Kojève dans son œuvre phare *Introduction à la lecture d'Hegel* explique comment l'esclave transforme la nature en bien consommable par son travail, pourtant

il ne la consomme pas lui-même]. Pour le Maître par contre, le rapport immédiat [à la chose] se constitue, par cette médiation [, c'est-à-dire par le travail de l'Esclave qui transforme la chose naturelle, la "matière première" », en vue de sa consommation (par le Maître)] (Kojève, 1947 : 23).

Sueurs de sang est l'incarnation même de cette citation. En racontant l'histoire de trois générations de travailleurs engagés, Unnuth met en lumière la lutte des indo-mauriciens, leurs échecs et leurs réussites. C'est grâce à ces travailleurs engagés venus de l'Inde et de la Chine que les maîtres coloniaux ont pu alimenter le système économique de la plantation. Sans eux, ils seraient totalement ruinés comme le souligne M. Épinay dans le roman phare *Sea of Poppies* d'Amitav Ghosh⁹.

Mes cannes pourrissent dans le champ, M. Reid, » dit le planteur. « Dites à M. Burnham que j'ai besoin d'hommes. Maintenant que nous ne pouvons plus avoir d'esclaves à Maurice, je dois avoir des coolies, ou je suis condamné. Parlez-en pour moi, voulez-vous ? (Ghosh, 2009 : 55).

Ainsi, nous observons une déstructuration sociale qui s'établit progressivement, en commençant par des révoltes ponctuelles pour ensuite donner lieu à une inversion des rôles entre maître et *coolie*.

Conclusion

Nous avons étudié le rôle de la mémoire collective dans l'émergence d'une solidarité *coolie*. Cette solidarité se manifeste dans les actions des travailleurs engagés et contribue à la déstructuration du système colonial.

Quand Abhimanyu Unnuth a écrit et publié *Sueurs de sang* en hindi, *Lal Pasina*, il a délibérément fait le choix de se libérer des contraintes de la société coloniale en s'accrochant aux vestiges de 'la patrie authentique' qui, dans son cas, se trouvait en la langue hindi.

En effet, les mots ‘*Lal Pasina*’ se traduisent littéralement en ‘sueurs rouges.’ De plus, la couverture rouge sur laquelle se trouve la photo du visage d’un vieil homme aide le lectorat à se représenter les conditions de vie inhumaines sur les plantations.

La version française transmet la même idée en retenant le mot-clé ‘sueur’ auquel vient s’ajouter ‘de sang’ pour mettre en exergue le côté sanglant et violent de leur lutte. De plus, sa couverture est illustrée d’un collage composé des photographies d’une femme, de deux enfants et de sept hommes. Le fait que ces dernières soient tirées des archives et que le nom des personnes représentées y soit renseigné permet ainsi au lectorat de les imaginer pendant sa lecture. Elle sert donc de support visuel.

Les travailleurs engagés indiens ont fait preuve d’une détermination sans faille, si bien qu’aujourd’hui le premier ministre Pravind Jugnauth¹⁰ est un Mauricien d’origine indienne.

À cet égard, nous nous souvenons de Madan, qui souvent pensait,

Chaque cellule de notre corps a grandi sur cette terre. Nous ne trouverons pas d’autre terre où nous nous sentirons plus chez nous, même au paradis. Nous avons acheté cette terre avec notre sang et nos larmes. Et nous continuerons de l’arroser de notre sueur, jusqu’à ce qu’elle soit à nous. C’est ainsi, personne ne peut rien contre. (Unnuth, 2001 : 299).

En prêtant ces paroles à Madan, travailleur engagé de la troisième génération et dont le père et le grand-père étaient *coolies*, Unnuth renforce l’idée du sacrifice de cette communauté. Il commence au niveau microscopique en décrivant des cellules, plus petit élément du corps humain, puis élargit la vision en incluant le sang et la sueur qui arrosent la terre.

L’extrait mentionné précédemment illustre la thèse de Frantz Fanon,

Les nations européennes se vautrent dans l’opulence la plus ostentatoire. Cette opulence européenne est littéralement scandaleuse car elle a été bâtie sur le dos des esclaves, elle s’est nourrie du sang des esclaves, elle vient en droite ligne du sol et du sous-sol de ce monde sous développé. Le bien-être et le progrès de l’Europe ont été bâtis avec la sueur et les cadavres des Nègres, des Arabes, des Indiens et des Jaunes. Cela nous décide de ne plus oublier. (Fanon, 1961 : 25).

L’économie sucrière mauricienne est « bâtie sur le dos » des esclaves et soutenue par le sang des Indiens. Son développement témoigne des sueurs et sang versés par ceux-ci. L’ouvrage d’Unnuth est une illustration poétique de cette citation.

Bibliographie

- Balasubramanian, K. 2015. La Solidarité dans le roman Boadour... Du Gange à la Rivière des Roches de Firmin Lacpatia. In: *Réflexions*, Volume 2. Hyderabad: The English & Foreign Languages University, p. 73-87.
- Bal, E., Sinha-Kerkhoff, K. 2007. *Separated by the partition in Global Indian Diasporas. Exploring Trajectories of Migration and Theory* ed. Gijsbert Oonk. IIAS: Amsterdam University Press.
- Boym, S. 2002. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Boodhoo, S. 2018. *Abhimanyu Unnuth. A great writer for a small country*. Mauritius Times. [En ligne]: <http://www.mauritiustimes.com/mt/abhimanyu-unnuth-a-great-writer-for-a-small-country/> [consulté le 14 septembre 2022].
- CNTRL. [En ligne] : <https://www.cnrtl.fr/definition/solidarit%C3%A9> [consulté le 26 septembre 2022].
- Durkheim, É. 1893. *De la division du travail social*. Paris : Éditions PUF.
- Éduard, O. 2018. Un géant de la littérature mauricienne disparaît, *le mauricien.com*. [En ligne]: <https://www.lemauricien.com/le-mauricien/abhimanyu-unnuth-un-geant-de-la-litterature-mauricienne-disparait/209227/> [consulté le 14 août 2022].
- Fanon, F. 1961. *Damnés de la terre*. Paris : Éditions la découverte poche.
- Ghosh, A. 2015. *Sea of Poppies*. Canada: Penguin.
- Hawkins, P. 2007. *The Other Hybrid Archipelago*. United States of America: Lexington Books.
- Halbwachs, M. 1948. *Les cadres sociaux de la mémoire collective*. Paris : Librairie Félix Alcan.
- Halbwachs, M. 1950. *La mémoire collective*. Paris : PUF.
- Hegel, G.W.F. 2012. *La Phénoménologie de l'Esprit*. Paris : Flammarion.
- Kojève, A. *Introduction à la lecture d'Hegel*. Paris : Éditions Gallimard.
- Unnuth, A. 1977. *Lal Pasina* traduit par Jarry. I et Buddhoo, K. en *Sueurs de Sang*. Paris : Stock. 2001.

Notes

1. Boym, S. *The Future of Nostalgia*, 20, traduit de l'anglais «There is a no less global epidemic of nostalgia, an affective yearning for a community with a collective memory, a longing for continuity in a fragmented world. Nostalgia inevitably reappears as a defense mechanism in a time of accelerated rhythms of life and historical upheavals ».
2. Écrit par le saint Tulsidas, c'est une ode à la devotion du dieu-singe Hanuman envers son maître le dieu Ram.
3. According to Karine Schomer, they recount the 'intertwined fates of the three principal Rajput kingdoms of North India on the eve of the Turkish conquests' which is 'traditionally performed during the monsoon season'.
4. Le birha est défini comme « chant à la fois mélancolique et gai sur lequel on peut danser. » (Unnuth, 2001 : 415).
5. Protecteur fait référence au maître blanc.
6. Maison commune réservée à la communauté hindoue (Unnuth, 2001 : 415).
7. « Autel consacré à la déesse, Kali paré de vertus protectrices. » (Unnuth, 2001 : 416).
8. Hugh Tinker dans son ouvrage phare, A new system of slavery. The Export of the Indian Labour Overson 1830-1920, étiquette le travail-engagé comme une nouvelle forme d'esclavage. Il écrit « L'héritage de l'esclavage des Noirs, dans les Caraïbes et les Mascareignes, était un nouveau système d'esclavage, incorporant de nombreuses caractéristiques répressives

de l'ancien système, qui a induit chez les Indiens de nombreuses réactions de leurs frères africains en esclavage. » (Tinker, 1974 :19).

9. Ghosh, A. *Sea of Poppies*, 55, traduit de l'anglais « My canes are rotting in the field, Mr. Reid,” said the planter. “Tell Mr. Burnham I need men. Now that we can’t have slaves in Mauritius, I must have coolies, or I am doomed. Speak for me, will you? »

10. Depuis 1968, les premiers ministres mauriciens étaient toujours les hindous d'origine indienne sauf Paul Bérenger (2003-2005). (Bal & Sinha-Kerkhoff, 2007 :142) Le premier ministre actuel Pravind Jugnauth a suivi son père Anerood Jugnauth comme chef de la république.



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

Penser la « déshumanisation » dans *Les rochers de Poudre d'Or* de Nathacha Appanah

Siba Barkataki

Department of French and Francophone Studies,
The English and Foreign Languages University, Inde
sibab2010@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5275-9137>



Reçu le 21-07-2022 / Évalué le 01-09-2022 / Accepté le 05-09-2022

Résumé

Les rochers de Poudre d'Or de Nathacha Appanah-Mouriquand est le premier ouvrage écrit par une auteure mauricienne évoquant la mémoire des engagés indiens qui ont été emmenés vers l'île Maurice au lendemain de l'abolition de l'esclavage. Le roman trace l'itinéraire des ancêtres indiens et permet de reconstruire toutes les phases du processus du recrutement des engagés. Dans le présent article, nous ferons une analyse textuelle du roman en nous appuyons sur quelques questions fondamentales sur la représentation littéraire d'une tragédie humaine: Comment le récit parvient-il à évoquer et à reconstruire l'extrême horreur vu et vécu par ces personnes quand des espaces traumatisants - comme la cale du bateau - n'existent plus ? Quel rôle joue la vraisemblance littéraire dans la représentation d'un événement historique ? La mémoire transgénérationnelle joue-t-elle un rôle dans l'oeuvre artistique ?

Mot-clés: déshumanisation, violence coloniale, corps-outil, cale, bateau

“Dehumanisation” in *Les rochers de Poudre d'Or* by Nathacha Appanah

Abstract

Les rochers de Poudre d'Or by Nathacha Appanah-Mouriquand is the first novel written by a Mauritian writer that portrays the memory of the Indian indentured workers who were taken to Mauritius right after the abolition of slavery. The novel traces the Coolie route and reconstructs all the phases of the recruitment process. In this article, we will do a textual analysis of the novel by asking a new fundamental question on the literary representation of a human tragedy: How does the text evoke and reconstruct the extreme horror seen and experienced by these people when the traumatic spaces - such as the hold of the ship - no longer exists? What is the importance of verisimilitude in the representation of a historical event? Does transgenerational Memory play a role in art?

Keywords: Dehumanisation, colonial violence, body-tool, hold, ship

Introduction

Les rochers de Poudre d'Or, publié en 2003, est un ouvrage évoquant l'itinéraire des indiens vers l'île Maurice. Ce roman est paru presque 93 ans après la fin de l'engagisme à l'île Maurice. Le système engagiste a été aboli à l'île Maurice en 1910. Le roman trace l'itinéraire des ancêtres indiens et permet de reconstruire toutes les phases de la mémoire de l'expérience de l'engagisme : avant leur départ de l'Inde, pendant la traversée océanique et à l'île Maurice. À travers ce roman, Nathacha Appanah-Mouriquand arrache la mémoire des engagés de l'oubli et la pose au seuil de l'existence. L'espace diégétique est semé des instances de violence, de traumatisme, de déception et de résignation. Les fortes émotions évoquées dans le roman ne laissent personne indifférent. Faute de documents historiques qui peuvent témoigner des tourments personnels subis par les engagés, l'émotion esthétique est seule capable de rendre légitime la mémoire de la souffrance des engagés.

Comment évoquer et reconstruire l'extrême horreur vue et vécue par ces personnes quand des espaces traumatisants - comme la cale du bateau - n'existent plus ? Ce roman est en effet témoin de l'utilité et de la puissance de l'art lorsqu'il s'agit de représenter 'l'irreprésentable' dans les catastrophes humaines, à savoir la déshumanisation. La déshumanisation des engagés est l'un des aspects marquants de l'expérience de l'engagisme. Toutefois, ce phénomène étant peu théorisé (Jacques, Girard, 2012 : 31-41), il est difficile à représenter. Ce roman parvient pourtant à mettre en récit le déni de la dignité d'homme par le biais des gestes, du regard et de la parole.

Dans la présente étude nous ferons une analyse textuelle du roman *Les rochers de Poudre d'Or* pour comprendre comment l'art s'approprie l'histoire, comment mettre en récit une expérience catastrophique et ce que signifie cette représentation pour l'auteure qui est, elle, descendante d'engagés et enfin, quels autres aspects de l'entreprise coloniale se laissent apercevoir à travers cette représentation. Nous nous interrogerons sur la représentation poignante du processus de déshumanisation des travailleurs dans le récit et les répercussions morales d'un tel traitement sur leur esprit. Enfin, nous analyserons la mise en récit de la traversée océanique et la part de cette expérience dans la déshumanisation des engagés.

1. La mise en récit de la tragédie de l'engagisme

Les rochers de Poudre d'Or nous permet d'apprécier de près «The Great Experiment» à savoir, le recrutement des engagés qui a déplacé un total de 2,2 millions d'hommes et de femmes appelés « Coolie » d'Inde, de Madagascar, de Chine etc., vers diverses colonies des empires britannique et français.

Le roman peuplé de personnages fictifs, évoque une histoire vraie à partir de laquelle il est possible de faire la relecture de l'expérience tragique et restituer la dignité humaine aux millions d'âmes inconnues, victimes de l'exploitation coloniale. L'auteure écrit le roman inspiré des histoires d'engagés entendus tout au long de son enfance (Bragard, 2006 : 164). L'analyse de la mise en récit de l'expérience traumatisante des engagés peut nous donner un aperçu du rôle singulier que joue la littérature quand il s'agit de représenter la tragédie humaine résultant d'un fait historique.

Le récit littéraire a donc la double fonction de vérifier l'événement historique et de fournir aux lecteurs une appréciation plus proche du vécu des engagés. L'auteur inscrit donc le récit au sein du cadre historique à l'aide d'un document authentique paru à l'époque du recrutement des coolies. Il s'agit d'un pamphlet distribué dans l'État d'Uttar Pradesh à la fin du XIX^e siècle.

Éloigne-toi des gens du dépôt

Ils ne t'aideront pas

Ils ne t'apporteront que désespoir

Et par-delà les mers, ils t'emmèneront

Vers des colonies qui sont des prisons (Appanah-Mouriquand, 2003 : 9).

Le roman ainsi introduit pas un document tiré des archives en guise d'avertissement inscrit le récit dans un cadre spatio-temporel réel et annonce en même temps le malheureux sort des travailleurs engagés. L'encadrement historique donne au récit sa valeur historiographique. En effet, plusieurs procédés stylistiques et narratifs sont employés pour s'assurer que l'histoire du recrutement et de l'éventuel voyage ne se réduit pas à une simple narration de faits. Dans la présente étude nous allons en relever trois, notamment l'assemblage de personnages fictifs avec des faits réels, la construction d'un contexte propice à la tragédie et la création du cadre historique.

Tout d'abord, le narrateur opère une convergence de personnages fictifs et d'événements historiques. Cette mise en relation donne corps et voix aux acteurs anonymes de la tragédie de l'engagisme et permet de mettre en lumière leur vie avant et après le voyage ainsi que le processus de recrutement. En effet, l'histoire de chaque personnage représente un cas de référence de l'épisode de l'engagisme. Si Badri représente les jeunes hommes curieux de voir les bateaux anglais et de faire fortune à Calcutta, l'histoire de Chotty Lal parle des milliers de personnes qui cherchaient à fuir l'esclavage des zamindars. Alors que Vythee Sainam était parmi ces Indiens qui ont quitté l'Inde pour rejoindre un membre de la famille à l'île Maurice ayant comme seule garantie une promesse, Ganga, elle, fuyait l'oppression du patriarcat indien qui la forçait de monter sur le bûcher avec son

défunt mari. Chacun des personnages du roman présente un profil, une circonstance et une stratégie de recrutement. Or, ces stratégies articulées dans le récit sont des archétypes employés par les recruteurs appelés « maistry » pour attirer la main-d'oeuvre vers les plantations : le cousin qui fait fortune à Merich, il y a de l'or sous les rochers à Merich, on y est beaucoup mieux payés qu'en Inde, la promesse d'obtenir un bout de terre pour soi après cinq ans, le rêve de revenir en Inde riche à la fin du contrat...

Cette illusion est déconstruite par les personnages de Das et Roy venus à l'île Maurice sept ans auparavant avec le même rêve « de retour au pays enfin riches ». Cependant, après sept ans, ce rêve semble toujours très lointain et tout ce qui leur reste est un corps émacié et courbé par le dur labeur :

Vingt-cinq ans ! Je me sens fatigué comme un vieux, mes os craquent, ma peau tire de tous les côtés et mes côtes sortent de la poitrine. Je suis fatigué. (Appanah-Mouriquand, 2003 : 122).

Dès l'incipit, le narrateur établit le cadre et le contexte de la tragédie à venir. Le roman commence par exprimer un regret au plus-que-parfait qui termine par trois points de suspension pour exprimer un silence absolu :

Pourtant, ils le lui avaient interdit à plusieurs reprises... (Appanah-Mouriquand, 2003 : 11).

Cette première phrase du roman annonce un malheur qui arrivera à Badri au cours de l'histoire créant ainsi une attente chez le lecteur. Ensuite, le narrateur introduit un scénario ayant un potentiel tragique : Badri est fils unique d'une pauvre famille de paysans, un fainéant qui passe sa journée à jouer aux cartes avec ses amis. La projection vers un avenir tragique s'intensifie progressivement quand on parle des effets de la sécheresse dans le village agricole et cette gradation est enfin accentuée dans la scène où Badri après avoir gagné le premier jeu misa tout son argent. Ce contexte construit par étapes progressives et propice à la tragédie accueille tout naturellement l'allusion au voyage en bateau - qui s'avère être le coup fatal - par le biais de l'imagination de Badri :

Des bateaux, des pourboires, des grosses valises, le kala pani... qu'est-ce qu'il ne donnerait pas pour voir tout cela de ses propres yeux ! (Appanah-Mouriquand, 2003 : 12).

Finalement, l'ancrage de l'histoire dans la deuxième moitié du XIX^e siècle inscrit le récit dans le réel. C'est la période des famines en Inde coloniale. Ce positionnement temporel permet de diffuser dans le récit une atmosphère sombre, accablée par le désespoir. Le départ des travailleurs était aussi motivé

par les mensonges des recruteurs que par l'extrême pauvreté dans le pays. Le ton ironique de la voix narratrice incarne le destin ironique des travailleurs engagés :

Badri roula son contrat et s'accroupit dans un coin de la salle. Dans sa main, il tenait son merveilleux destin. (Appanah-Mouriquand, 2003 : 20).

Le travailleur tenant le contrat est pris dans une situation inextricable entre la misère en Inde et la répression dans les plantations. Sa condition rappelle les personnages de la tragédie grecque prisonniers des situations impossibles à résoudre. L'ancrage socio-historique du récit nous permet donc de rendre une réalité corporelle à un épisode de la tragédie humaine. Dès lors, il nous est possible d'apercevoir la réalité du cercle vicieux au sein duquel le travailleur engagé se trouve piégé et de comprendre la gravité de la situation désespérée à laquelle il fait face.

De surcroît, grâce à cette stratégie, toute référence à la sécheresse et à la misère contribue à déconstruire l'image mythifiée de l'Inde à l'époque. C'est un pays dévoré par la pauvreté où existe toujours le travail forcé sous les zamindars, les inégalités sociales et les préjugés sur les femmes. Cette distance par rapport à l'image de la terre ancestrale idéalisée est une prise de position à la fois esthétique et identitaire. L'auteur rejoint le poète Khal Torabully pour s'approprier son identité de coolie tout en prenant une distance avec l'Inde pour arriver à une identité plurielle fondée à la fois sur le voyage océanique et l'interaction entre les descendants d'esclaves et de coolies.

2. L'avilissement du corps pour sa transformation en corps-outil

Un élément central du processus de déshumanisation est l'intention de violenter les individus afin qu'ils se considèrent eux-mêmes comme répugnants. Le dénigrement de l'homme est poussé à un tel extrême qu'il remet en cause son essence humaine. L'objectif de la déshumanisation est de « porter atteinte à l'intégrité physique et psychique d'une personne » (*Ibid* : 34). Dans cette partie nous allons nous focaliser sur la représentation du processus de la déshumanisation. Dans le récit, la déshumanisation a une incidence directe sur le corps du travailleur. Le corps humain de l'Indien doit se transformer en corps-outil de l'engagé pour pouvoir survivre dans la plantation.

Le texte présente plusieurs instances d'action violente - des coups de gourdins, des cris et des menaces de coups - conduite par la police coloniale dans les trains et les dépôts. Il est intéressant de remarquer que les Indiens font face à cette violence sans montrer le moindre signe de résistance :

Badri dormait dans le couloir entre les sièges et un coup de gourdin sur la tête lui avait fait savoir que le train était arrivé à Calcutta. (Appanah-Mouriquand, 2003 : 20)

Et puis,

Cris et menaces de coups amenèrent les Indiens à se mettre sur trois filets et au bout de chacune des files se tenait un Blanc à une table. (21)

Et

Alors moi, je prends ma canne et je donne des coups. Je frappe aux mollets et ils détalent comme des souris. (85)

Les Indiens acceptent cette violence sans dire un mot et de toute évidence, c'est la seule façon qu'ils ont toujours eu d'interagir avec le pouvoir colonial. Dans le récit, chaque moment de contact entre les Indiens et les blancs est accompagné d'instances d'agression. Badri, Chotty Lal, Vythee Sainam sont des jeunes hommes nés dans une Inde coloniale où l'administration impériale employait la violence pour maintenir l'ordre. Des coups et menaces de coups constituent le seul moyen de communication entre le colon et le colonisé. La voix narratrice met en exergue la nature singulière de cette relation qui s'ajoute au climat colonial dans l'Inde britannique et avance des affirmations plus générales sur la nature de l'impérialisme en Inde. Les travaux universitaires abondent dans ce domaine. Des historiens comme Jordanna Bailkin, Elizabeth Kolsky, Martin Wiener, Mark Condos et Kim Wagner présentent des arguments convaincants constatant que 'les attitudes britanniques face à l'usage de la force étaient loin d'être uniformes, et la violence même faisait souvent l'objet de débats animés parmi la population européenne.' (Wilkinson, 2018 : 3). Aurions-nous donc tort de dire que la colonisation, par la nature violente de son contact avec la population colonisée, a facilité le recrutement des travailleurs pour les plantations en créant une main-d'œuvre servile ?

Il est aussi important de remarquer qu'il existe un comportement recherché, celui d'une personne soumise physiquement et émotionnellement. On cherche à mettre à profit la force physique du travailleur en exerçant sur lui une force plus souveraine, celle de la domination par le dénigrement. Le dénigrement du corps du travailleur, le dénigrement de sa culture et de ses croyances et enfin le dénigrement de sa façon de penser et d'être dans le monde. Le récit se sert efficacement du personnage du médecin pour représenter toute une mentalité impérialiste. La mission impérialiste dont le premier fondement était l'argent et le profit, n'a jamais été une entreprise humanitaire ni anthropologique.

En revanche, l'altérité était méprisée car elle était vue comme un obstacle à surmonter pour pouvoir s'emparer d'un maximum de richesses des pays colonisés.

Vous trouvez que marcher pieds nus est fascinant ? Vous trouvez que ne pas avoir salle d'eau décente est fascinant ? Vous trouvez que vivre comme si on était à l'âge de la pierre est fascinant ? Vous trouvez que brûler les corps est fascinant ? Vous trouvez que manger des épices qui vous pètent la panse est fascinant ? Vous trouvez que mâcher du tabac et cracher partout est fascinant ? [...] Quand comprendrait-il que ce sont eux qui doivent apprendre de nous ? Quand comprendrait-il que ces peuples-là sont nos esclaves, que nous les avons vaincus ? (Appanah-Mouriquand, 2003 : 67).

Ces propos du médecin du bateau Atlas rappellent étrangement le discours prononcé par le maréchal Louis Hubert Lyautey, résident général de France au Maroc (1854-1934) :

La colonisation, tel que nous l'avons toujours comprise n'est que la plus haute expression de la civilisation. À des peuples arriérés ou demeurés à l'écart des évolutions modernes, ignorant parfois les formes du bien-être le plus élémentaire, nous apportons le progrès, l'hygiène, la culture morale et intellectuelle, nous les aidons à s'élever sur l'échelle de l'humanité. Cette mission civilisatrice, nous l'avons toujours remplie à l'avant-garde de toutes les nations et elle est un de nos plus beaux titres de gloire (Boutin, 2002 : 29).

À long terme, ce dénigrement crée un sentiment d'infériorité chez le sujet colonisé. Le comportement servile des personnages dans le roman, surtout le fait de fuir le regard des blancs, manifeste ce conflit intérieur et comme l'observe justement Milka Valentin-Humbert, ce sentiment est « une souffrance transmise de génération à génération. On peut donc parler d'une mémoire de la souffrance » (Valentin-Humbert, 2009 : 187). Une société coloniale est remplie d'inégalités. Il est important de noter qu'un sujet colonisé, loin d'avoir accès aux mêmes privilèges sociaux et économiques, ne peut même pas espérer avoir le même droit au respect corporel et à la dignité qu'un homme blanc. Ne peut-on donc dire qu'un sujet colonisé est un être à moitié déshumanisé ?

Le récit représente à la fois ce complexe d'infériorité et la déshumanisation du coolie par le procédé de la sublimation. Il s'agit de la sublimation des personnages en position de pouvoir. Une hiérarchie sociale est établie au sein du texte qui imite la hiérarchie dans la société de plantation. Le *Sahib* ou l'Anglais occupe la place la plus privilégiée. La police coloniale incarne le pouvoir du colon et fait partie du même pouvoir suprême. Ensuite, vient le recruteur, indien lui aussi. Ce dernier étant mandaté par le gouvernement colonial occupe grâce à cette association

une position de pouvoir dans l'espace diégétique. La voix narratrice présente le recruteur comme une figure de force devant laquelle les Indiens semblent encore plus démunis. Ces derniers l'observent d'un regard qui exprime à la fois la peur, la curiosité et l'espoir :

Lagoo marchait dignement, son dhoti avait un tombé parfait et, à cause des nouvelles sandales, Badri clopinait à ses côtés (Appanah-Mouriquand, 2003 : 18).

Et puis,

Il portait un de ces pantalons droits et rigides que le zamindar sortait les jours de fête. Le dhoti des Anglais, disaient les villageois. Son expression était sombre, ses sourcils épais comme des moustaches au poil touffu et sa mâchoire semblait sortir du bas de son visage pour mieux menacer. (Appanah-Mouriquand, 2003 : 26).

Le procédé de la sublimation du corps du recruteur - associé métonymiquement au colon anglais - met en exergue le « rapport conflictuel entre le corps du maître et celui de l'esclave » (Valentin-Humbert, 2009 : 187). Le corps du travailleur engagé devient encore plus impuissant et dépourvu de son essence humaine du fait de la position dominante de ceux au pouvoir, à savoir le recruteur, l'Anglais, le personnel du bateau et le maître de la plantation. Ainsi dépossédé à chaque contact de tout pouvoir et de valeur esthétique humaine, le corps du travailleur engagé est systématiquement déconstruit tout au long du processus de recrutement et du voyage en bateau. Ainsi privé de signification humaine, il fait l'objet d'un examen dégradant pour évaluer son utilité dans la plantation, tel une marchandise. La déshumanisation commence donc par la corruption du rapport de l'homme au monde :

Lorsque l'on sait que le corps, en tant que surface d'inscription de la dimension symbolique de toute société, exprime le rapport de l'Etre au monde et structure l'identité même des individus, on peut se figurer l'ampleur de l'œuvre de déstructuration physique et symbolique auquel participe le dénigrement systématique du corps de l'esclave (Valentin-Humbert, 2009 : 187).

En effet, la figure du recruteur se distingue par deux aspects : sa posture imposante et son regard singulier. Son regard méticuleux dévisageant le corps du travailleur potentiel établit le corps seul comme l'élément essentiel de la transaction. Ce regard le réduit en être dépourvu d'âme, censé être mis au service de la production :

Tu es quelqu'un de solide, dis-moi. Fais voir, n'aie pas peur. Oui, tu es un jeune homme en pleine santé... (Appanah-Mouriquand, 2003 : 17).

Et,

Il était sombre, les traits ciselés, et son dhoti qui collait un peu à ses jambes par cette chaleur laissait deviner des muscles secs et longs. Il serrait son baluchon contre lui mais ses yeux noirs et sa tête haute plurent énormément à Roopaye. (Appanah-Mouriquand, 2003 : 45).

Au sein de la plantation, le travailleur devient « un corps-outil, un bien meuble, un non-être ; [...] utilisé de façon abusive » (Valentin-Humbert, 2009 : 191). L'avilissement du corps du travailleur, par la punition corporelle et en le soumettant à des tâches dures et répétitives, est essentiel pour en faire un corps docile, idéal pour le travail engagé dans la plantation.

3. La traversée océanique

La traversée océanique peut être vue comme l'étape la plus significative de la déshumanisation ainsi que de la préparation pour la vie plantationnaire. L'entassement des corps dans le bas-ventre du bateau, parfois pendant plusieurs mois, l'absence de système sanitaire adéquat qui aboutit aux contaminations bactériologiques, comme le cas de l'épidémie du Choléra sur le bateau *Hesperus* destiné pour la Guyane en 1938 (Richmond, 2010), l'impossibilité de s'exprimer, la violence et les agressions sexuelles. Ce roman évoque tous ces aspects de l'expérience de la traversée océanique. Bien que la voix du travailleur engagé soit complètement supprimée dans l'espace diégétique pendant ce voyage, le récit laisse apercevoir la douleur du déracinement. Le lecteur est aussi amené à lire les contradictions de l'entreprise impérialiste et l'indifférence et le mépris qui en résultent.

Le voyage océanique incarne la rupture physique et complète du corps du travailleur de sa terre d'origine dont les histoires, les langues, les coutumes et les religions avaient façonné ses codes esthétiques, sa conscience identitaire et son rapport au monde. Alors, de toute évidence, la séparation de cette matrice culturelle inflige une souffrance intense provoquée par la nostalgie et la peur. La peur de la dépossession de son patrimoine culturel, de l'imprévisibilité de son avenir et la peur de la malédiction de la traversée des *kala pani*. Dans le récit, le comportement douloureux des Indiens dans le bateau représente cette invisible blessure déchirante.

Dès que l'Atlas a levé l'ancre cet homme [...] a commencé à chanter et à pleurer. Une chanson religieuse, je pense, à la gloire de leurs nombreux dieux aux bras multiples. La plupart des indigènes se sont mis à l'entonner, à se dandiner comme en transe et à geindre. Ils s'agenouillaient et se prosternaient vers la terre. Tous pleuraient à s'en décoller les orbites. Le spectacle était navrant. (Appanah-Mouriquand, 2003 : 60).

Et

On les entend, le soir, gémir ou chanter ces plaintes affreuses sur leur pays. Comme s'il y avait quelque chose à regretter dans cette terre de misère où les morts sont plus nombreux que les vivants (Appanah-Mouriquand, 2003 : 59).

Le gémissement des travailleurs est considéré avec mépris par le médecin du bateau. Il ne comprend pas la dimension métaphysique qui accompagne le malheur des Indiens. De plus, sa réaction est informée par l'idée véhiculée par le discours colonial qui plaidait en faveur de l'engagisme en prétendant tirer les Indiens de la misère.

La traversée océanique constitue en effet une partie significative du roman. Cet épisode est mis en récit sous forme d'un journal intime écrit par le médecin du bateau *Atlas* transportant des travailleurs engagés de Calcutta à l'île Maurice en 1892. L'introduction du journal intime au milieu du texte apporte une rupture dans la cohésion de la trame narrative. Le voyage en bateau divise la vie du travailleur en deux parties : un avant et un après. La vie de l'Indien en Inde avant la traversée et puis sa vie à l'île Maurice en tant que coolie. La rupture du schéma narratif est significative parce qu'elle symbolise sa transformation irréversible en coolie. Le voyage achève donc le processus de la déshumanisation et prépare son corps pour être employé comme corps-outil dans la plantation, dépourvu de voix et incapable de refuser.

Ou tu montes sur ce bateau et tu prends cet argent ou tu es mis en prison. (Appanah-Mouriquand, 2003 : 22).

Ce schéma narratif du roman tâche d'imiter l'itinéraire des engagés et nous permet d'apprécier de plus près leur réalité. Par l'introduction de la voix du médecin au beau milieu du récit par le biais du journal intime, l'auteure cherche à mettre en relief la valeur symbolique de la traversée océanique. Dès le début du voyage en bateau, la première voix narratrice anonyme disparaît, ainsi que les voix des engagés, suivis de l'introduction d'une nouvelle voix singulière, un seul point de vue surplombant sur le récit et la vie des travailleurs : celui d'un Anglais, le médecin du bateau. À la fin du voyage quand les travailleurs arrivent à l'île Maurice, le journal disparaît et cède la place à la première voix narratrice.

La voix du médecin est la seule voix que l'on entend tout au long du voyage sur l'océan. Or, elle se fait remarquer par sa haine et son dégoût pour les Indiens : « Je déteste les Indiens. Je déteste leurs morts. Parfois autant que les mouches, parfois plus » (Appanah-Mouriquand, 2003 : 90). Il les touchait à peine lors des examens et les appelait « des va-nu-pieds ». En effet, cette voix s'avère essentielle

pour représenter la déshumanisation des travailleurs dans le bateau. Sa présence anéantit la voix des engagés. Ce sont désormais des sans-la-voix. La voix du médecin évoque des bêtes et des insectes en parlant des Indiens : « Alors, moi, je prends ma canne et je donne des coups. Je frappe aux mollets et ils détalent comme des souris » (*Ibid* : 85). Sa position dominante dans le bateau en tant que médecin et son regard méprisant stigmatise le corps du travailleur et rend d'autant plus vulnérable l'engagé pauvre, peureux et chétif qui lui devient victime de cet épisode de l'histoire.

Ensuite, ce personnage fait partie du dispositif narratif censé développer le pathos dans le récit. Voir une figure d'autorité responsable du bien-être des Indiens démunis mais qui, par contre, fait preuve du sadisme, crée inévitablement un sentiment d'insécurité chez le lecteur pour les engagés. La représentation de la mémoire de l'extrême malheur du vécu des engagés, qui d'ailleurs, n'est pas documentée, reste inachevée si elle n'écœure pas le lecteur et n'appelle pas à « la communauté des vivants à se rassembler autour d'un drame foncièrement humain » (Kanor, 2020).

Les femmes avaient des voix aiguës et serraient leurs enfants terrorisés dans les bras, les hommes hurlaient dans leur parler barbare. [...] Devon et moi sommes restés adossés à la porte du salon et je dois dire que le sentiment de pitié avait complètement disparu et que je prenais plaisir à ce spectacle. Je les regardais, là, bêtes apeurées, et ça me donnait une furieuse envie de rire. (Appanah-Mouriquand, 2003 : 61).

En fait, la réaction insensible du médecin face au traumatisme des Indiens participe au processus du dénigrement systématique des travailleurs. Le statut du coolie se voit rapprocher de celui de l'animal : des « bêtes apeurées ». Cette insensibilité s'inscrit dans une problématique complexe sur le statut du travailleur ; l'homme qui est considéré comme un bien. Cette incertitude conceptuelle est le résultat de « l'ambiguïté juridique sur la nature de l'être-esclave que génèrent les dispositions du fameux code noir français de 1685 ». (Annequin, 2012 : 39). En effet, la mentalité du médecin confirme le fait que le système engagiste bien que né après l'abolition de l'esclavage ne se débarrasse pas du système de servage qui n'a jamais su résoudre le problème de la situation de l'esclave entre l'humain et le non-humain. L'engagisme était donc une nouvelle forme d'esclavage. Pour un contrat et un salaire mensuel, le coolie vend son corps qui est utilisé jusqu'à l'extrême limite de sa résistance physique à faire des tâches répétitives, accompagnées souvent des fouets, provoquant ainsi le vieillissement précoce et la mort prématurée, tel une bête de somme. À travers le style injurieux du médecin, le lecteur est amené à lire et ressentir les contradictions de l'entreprise coloniale.

Une image spectrale de l'expérience de la traversée océanique est celle de la cale du bateau. Comme pour les descendants des Africains déportés, la cale du bateau constitue « un damné lieu de mémoire » aussi pour les descendants des coolies en raison des histoires entendus tout au long de leur enfance. Il en est de même pour Nathacha Appanah-Mouriquand. Cet espace malheureux hante l'imaginaire et résiste à l'oubli parce qu'il n'existe plus. Fabienne Kanor observe que seuls l'art et la littérature peuvent reconstruire cet espace clos et traumatisant.

Nous ne pouvons pas visiter de cale d'un bateau ayant existé ; c'est un fait. Nous ne pouvons plus redescendre dans la cale. Pour se représenter ce qui fut enduré au fond de la grande eau, sous le pont du bateau, il ne nous reste donc plus que l'art. L'imaginaire (Kanor, 2020 : 1).

En introduisant le voyage en bateau au milieu du récit, l'auteur met l'image de la cale au cœur de ses préoccupations artistiques et de sa production littéraire. Elle remplit le récit par des visions engrangées de la mémoire collective : image des corps entassés, image des visages sans expression, des yeux vides des hommes suicidaires, image des rats dans la cale, image de la jetée des corps morts ou parfois vivants par-dessus bord, image de violence et d'agression sexuelle. Ces aspects de la malheureuse condition de transport des engagés ont une ressemblance frappante à la cale du navire négrier.

La traversée des *Kala Pani* en bateau transforme pour toujours le travailleur engagé. Il devient Coolie. Par le biais de la voix méprisante du médecin, le récit nous laisse apercevoir la blessure intense mais invisible de l'homme captif victime du système d'engagisme. La souffrance d'être séparé de son patrimoine culturel déconstruit non seulement son rapport à la réalité mais aussi son rapport à lui-même. À cela s'ajoute l'indifférence du maître, qui lui, ne s'intéresse qu'à la rentabilité de son investissement. Déraciné, le coolie vers la fin du récit décide de se déconnecter, et de ne plus rien ressentir pour ne plus souffrir.

Mais cette nuit-là, il se rendit compte de ce qu'il était devenu. Un coolie sur une terre étrangère, loin des siens. Il était le numéro 455890 et sa photo sur le laissez-passer montrait un homme au teint cendre, fatigué et les yeux fermés à cause du flash. On aurait dit le cliché d'un mort (Appanah-Mouriquand, 2003 : 159).

L'identité du coolie est réduite à un numéro. L'homme est donc mort, ce qu'il en reste, c'est un être-outil identifié par un numéro. Ce point de vue interne dans les pensées de Vythee montre ce que ressent le coolie quand il se confronte à cette nouvelle réalité. On peut y identifier des signes de dépression. Il ne réagit plus aux déceptions, à la perte d'espoir et aux vides de la vie. Il se résigne à son sort.

Conclusion

Tout ouvrage théorique sur l'engagisme parle de la déshumanisation des travailleurs par le système colonial et plantationnaire. Par déshumanisation, on comprend la déstructuration physique et morale de l'homme qui le pousse à remettre en cause son rapport au monde et à lui-même. Le récit, par sa structure narrative unique, les remaniements des voix narratrices, l'évocation des images à la fois intimes et violentes, représente la déshumanisation et permet aux lecteurs de revivre le dénigrement physique et moral subi par les Indiens. La représentation de la déshumanisation, un phénomène complexe de par son impact physique et psychique profond ainsi que ses formes d'existences multiples, est possible lorsque l'écrivain puise dans ses ressources personnelles à savoir sa mémoire personnelle et collective. L'art accompagné de la mémoire transgénérationnelle a un pouvoir protecteur et émancipateur. L'art permet de transcender la douleur en transformant les espaces traumatisants en lieux énergiques où surgissent la poésie et la justice poétique.

Bibliographie

- Appanah-Mouriquand, N. 2003. *Les Rochers de Poudre d'Or*. Paris : Éditions Gallimard,
- Boutin, B. 2002. *Description de la variation. Études transformationnelles des phrases du français de Côte-d'Ivoire*. Thèse de doctorat, Université Stendhal, Grenoble-III.
- Bragard, V. 2006. « Regards croisés sur la mémoire coolie des Antilles aux Mascareignes ». *Nouvelles études francophones*, Vol. 21, n° 2, University of Nebraska Press.
- Jacques, A., Girard, N. 2012. « Corps et souffrances génocidaires : Plongée dans l'univers de la déshumanisation ». *Dialogues*, 2012/3, n° 197.
- Kanor, F. 2020. « La poétique de la cale ». *Esclavages & Post-esclavages*. 2. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/slavery/1521> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/slavery.1521> [consulté le 26 juillet 2022].
- Richmond, T. 2010. *The First Crossing: the Diary of Theophilus Richmond, ship's surgeon aboard the Hesperus 1837-8.*, The Caribbean Press, Guyana.



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

L'intergénéricité et la métafiction dans *Indian Tango* d'Ananda Devi

Ritu Tyagi

Université de Pondichéry, Inde

ritutyagi123@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1520-7560>

Reçu le 02-08-2022 / Évalué le 09-10-2022 / Accepté le 30-10-2022

Résumé

Ananda Devi, une écrivaine mauricienne contemporaine, est bien connue pour son écriture expérimentale et son style narratif extraordinaire. Dissimulé sous l'art poétique de la fiction et de l'autofiction, son roman *Indian Tango* présente des métadiscours, des autoréflexions et des commentaires sur l'acte d'écrire et remet en question toutes les notions conventionnelles de la fiction. La structure fragmentée et polyphonique de ce texte hybride confond toutes les catégories et conventions en brouillant les frontières du genre. En s'appuyant sur les théories pertinentes de la métafiction et de l'autobiographie, cet article a pour but d'analyser comment la conjonction des deux permet à Devi de présenter son écrivaine comme une personne avec des subjectivités multiples au lieu d'une entité singulière et unifiée. Cet article analyse comment l'écriture devient une performance et le texte une scène où le lecteur joue un rôle crucial, alors que l'écrivaine construit son identité à travers la textualité narrative de son œuvre.

Mots-clés : intergénéricité, métafiction, autofiction, Ananda Devi, narratologie

Intergenericity and metafiction in Ananda Devi's *Indian Tango*

Abstract

Ananda Devi is a well-known contemporary Mauritian writer who is known for her experimental writing and unusual narrative style. Concealed under the poetic art of fiction and autofiction, her novel *Indian Tango* presents metadiscourse, self-reflection and ponders over the act of writing in a manner that challenges all conventional notions of fiction writing. The fragmented and polyphonic structure of this hybrid text confounds all categories and conventions by blurring boundaries of genre. Drawing upon relevant theories from metafiction and autobiography, this paper attempts to understand how the convergence of the two allows Devi to present her writer not as a single unified identity but as someone occupying multiple subject positions. This paper analyses how writing becomes a performance and the text a stage where the reader comes to play a crucial role as the writer constructs her identity through the narrative textuality of her work.

Keywords: Intergenericity, metafiction, autofiction, Ananda Devi, narratology

Introduction

Les questions de l'écriture et de la création sont au centre de plusieurs romans écrits par l'écrivaine mauricienne Ananda Devi, connue dans le monde pour son style de narration extraordinaire où l'Orient et l'Occident s'entremêlent sans difficulté. Le récit d'*Indian Tango* est marqué par un discours métalittéraire sur le processus de l'écriture, les genres littéraires, et surtout les réflexions sur le métier d'écrivain. Cet article vise à examiner comment la transgression du genre, la figure de l'écrivain et les métadiscours permettent à Devi de remettre en question les conventions de l'écriture et ainsi à participer au débat de l'émancipation de la femme. Dans ce texte, l'écriture elle-même devient un moyen de réécrire, de réagir et de reprendre possession non seulement du corps, mais aussi de la voix. Cet article a pour but de comprendre comment la conjonction d'aspect métalittéraire et l'écriture de soi influencent le récit de Devi et nous permettent de repenser l'autobiographie/l'autofiction.

1. Structure narrative

Indian Tango a une structure narrative complexe, sans conscience focale, ni déroulement régulier de l'intrigue. Le roman se présente comme une série de fragments de textes. Cette complexité est renforcée par la multiplicité des couches diégétiques dans le roman. Des extraits datés d'avril 2004 dans la première moitié du roman et de mai 2004 dans la seconde racontent l'histoire d'une femme d'âge moyen, Subhadra, approchant la ménopause, et sa relation avec son mari ainsi que sa belle-famille. Ces extraits sont racontés par un narrateur extradiégétique, qui désigne Subhadra comme « elle ». Des extraits datent de mars 2004 pour la première partie et avril 2004 pour la seconde sont racontés par un narrateur autodiégétique. Ce dernier raconte l'histoire d'une écrivaine, venue en Inde, dans le but de trouver l'inspiration pour écrire et qui cherche désespérément une intrigue pour une histoire. Les deux récits apparaissent comme des extraits indépendants et le lecteur est obligé d'être aux prises avec deux univers temporels différents et alternés.

La narratrice autodiégétique/l'écrivaine est constamment à la poursuite d'une femme qu'elle appelle Bimala, d'après un personnage d'un film de Satyajit Ray¹. Bimala est décrite comme une personne parfois réelle parfois imaginée par l'écrivaine. Le lecteur découvre plus tard dans le roman que Bimala et Subhadra, la protagoniste de l'autre récit, sont une seule et même personne, révélant que c'est l'écrivaine qui raconte l'histoire de Subhadra. Cette stratégie rassemble la narration du récit et les étapes de construction de ce récit dans le même texte.

Ainsi le quatrième mur² théorisé par Denis Diderot est renforcé et le lecteur est impliqué dans le processus. L'écrivaine est amoureuse de Subhadra et tente même de la séduire. Les extraits datés d'avril et de mai suggèrent qu'elles ont peut-être eu une relation sexuelle. Cependant, le fait qu'on découvre la révélation par l'écrivaine que Subhadra/Bimala est aussi le fruit de son imagination permet une lecture intéressante du roman et de sa complexité diégétique.

2. Analyse de la métafiction

Les éléments biographiques parsemés dans tout le roman ajoutent une nouvelle dimension à ce texte. Ananda Devi considère *Indian Tango*, son neuvième roman, comme son « roman-testament³ » et ainsi entre dans le genre de l'écriture de soi. Elle brouille les frontières dans ce roman hétéroclite où plusieurs genres s'entremêlent pour créer un effet d'intergénéricité⁴. Le titre du roman n'indique pas clairement qu'il s'agit d'une autobiographie. En outre, le début du récit confirme que c'est une œuvre romanesque avec un narrateur hétérodiégétique qui présente l'histoire de Subhadra/Bimla. On doit attendre le deuxième chapitre pour comprendre qu'il existe une autre voix, celle d'une Mauricienne qui est venue à Delhi. C'est le va-et-vient entre ces deux voix qui ajoute une dimension complexe à cette œuvre et offre un espace interstitiel⁵ qui donne place à la métafiction, comme l'explique Devi :

Toute la partie qui s'attache à Subhadra est écrite sous une forme classique. Si on ne lisait que ces chapitres-là du livre, ce serait comme si on lisait un roman classique à propos d'une espèce d'Emma Bovary indienne ! C'était délibéré, je souhaitais créer ce décalage entre les deux types d'écriture. L'une est une narration normale à la troisième personne, l'autre une narration intérieure, qui parle d'écriture (Bragard, 2011 : 273).

Le lecteur qui entre dans le jeu de Devi va bientôt découvrir qu'il s'agit justement de trois types d'écriture. L'écrivaine mauricienne qui raconte la vie de son personnage Subhadra à la troisième personne, le récit autofictif de l'écrivaine parsemé des autoréflexions et des commentaires sur l'acte d'écriture. Ces trois s'entremêlent de façon efficace pour brouiller stratégiquement les frontières non seulement entre l'écrivaine et son personnage, mais aussi entre réalité et fiction. Cette convergence entre l'autofiction, l'autoréflexion et le métalittéraire crée une ambiguïté/ambivalence propice entre la référentialité et la « fictionnalité » qui souligne le fait que la réalité est une construction comme la fiction.

Il y a certes un fort désir chez l'écrivaine de raconter son histoire : « Pour une fois, me mettre en scène, devenir le sujet de mon histoire : cette tentation m'était jusqu'alors inconnue » (Devi, 2007 : 27). Il y a plusieurs indices que la fictionalisation

du moi de l'écrivaine est celle de l'auteure. Le lecteur apprend que le personnage vient de Mirish Desh (Ile Maurice), qu'elle a pris l'avion en France (Devi, 2007 : 55), indices qui correspondent bien au parcours d'Ananda Devi. On ne peut pas non plus nier son rapport complexe avec l'Inde, le pays d'origine de ses ancêtres : « Je ne pouvais prétendre connaître l'Inde, et pourtant ce pays intimement mêlé à ma personne, à ma pensée⁶ ». Cependant, ces éléments plutôt biographiques ne sont qu'un prétexte pour faire place à la possibilité d'autoréflexion et de métadiscours sur l'écriture, ce que Cécile Jest appelle dans son article « radiographie de l'écriture » en empruntant cette expression à Brigitte Riéra : « Elle présente donc Indian tango comme « une radiographie de l'acte d'écrire, [...] une tentative de cerner cet instant extraordinaire de la création » (2016 : 4). Chaque chapitre du journal de l'écrivaine commence ainsi par une réflexion sur l'écriture et présente le récit d'une expérience d'écriture, comme l'écrivaine tente de se mettre en scène en tant que personnage dans une fiction. Ainsi, Devi constate, « cette tentative de traverser la barrière poreuse de la fiction, d'y pénétrer moi-même ou d'en faire sortir mes personnages, de les toucher ou de me perdre dans leur monde » (Riéra, 2010 : 282). Par cette transgression des frontières entre réalité et fiction, elle redéfinit son rapport en tant qu'écrivaine avec le monde. Il y a chez Devi une volonté de dépasser le genre de l'autofiction pour entrer dans une réflexion sur l'acte d'écriture où le soi devient l'autre et ainsi de démystifier le processus de construction de l'autofiction :

Petit à petit, j'ai bien vu qu'il fallait que j'ose le passage dans ce qui n'est pas de l'auto-fiction mais la reconnaissance du centre d'où naissent les fictions : soi, le mystère de soi qui est tant d'autres, cette porosité de la nature spongieuse de l'écrivain, de l'auteur, du créateur créé (Riéra, 2010 : 382).

La métafiction contribue alors à l'autofiction, car au lieu de raconter simplement les événements de la vie d'une personne, elle tient compte de l'écart entre « written self » et « writing self⁷ » afin de souligner le fait que « written self » est déjà fictionnalisé par « writing self », ce qui brouille la différence entre réalité et fiction. Ainsi, elle ajoute un élément de complexité dans notre compréhension des récits autobiographiques, car elle dévoile clairement le processus de création du soi de manière à ce que nous comprenions le sujet comme un être en processus de devenir, et non pas comme une entité figée.

En analysant les stratégies qui présentent la métafiction, W. Ommundeson les divise en trois types d'intrigues allégoriques communes. Selon lui, la première allégorie de l'intrigue est l'utilisation d'un acte sexuel comme la métaphore de la création d'une fiction, à l'instar de l'écrivaine Ananda Devi qui « fait l'amour avec » et « écrit » le même personnage. Ce n'est pas seulement dans l'acte

d'écrire, mais en faisant l'amour avec Bimala que la narratrice-écrivaine la « crée », car les deux sont intimement liées : « J'écrirai Bimala. Encre, plume, mots, tout cela sortira de mon corps et s'inscrira sur le sien. Quel plus beau papier que la peau vierge d'une femme ? Et quelle plus belle poésie que celle écrite par la langue sur son corps ? Mes métaphores sont jouissives et je les aime » (83). L'utilisation par l'écrivaine de sa langue pour écrire sur le corps de Bimala, qui sert de papier vierge, crée une analogie intéressante entre l'écriture et l'acte de faire l'amour, soulignant la sexualité féminine, et décrit magnifiquement comment la narratrice-écrivaine donne vie/écrit Bimala en lui faisant l'amour. L'écriture de Devi renforce alors le concept « d'écriture féminine » d'Hélène Cixous dans lequel le corps féminin est considéré comme une source directe de l'écriture féminine. Elle est considérée comme un discours alternatif puissant qui rompt avec les systèmes linguistiques traditionnels qui imposent de nombreux stéréotypes sur les femmes et en particulier sur leur corps. Françoise Lionnet reconnaît cette relation entre le genre, l'écriture et le corps lorsqu'elle conclut son livre *Autobiographical Voices* en écrivant, « En effet, ce que nous pouvons apprendre des écrits autobiographiques, c'est une nouvelle façon d'écouter la voix relationnelle du soi, le soi est nous « de femme née », qui devient progressivement aliéné dans le langage lorsque la culture, l'ethnicité et les contradictions historiques inscrivent leurs codes d'identification sur nos corps⁸ » (1989 : 248). C'est lorsque les femmes mettent leur corps au centre et font de la féminité et de la sexualité féminine le noyau central, que le pouvoir de la « jouissance » et son énergie chaotique libèrent leur texte de la phallocentricité de tous les discours, permettant aux femmes et aux opprimés d'exprimer leurs préoccupations. Devi recrée ce chaos orgasmique non seulement dans la vie de l'écrivaine et du personnage, mais aussi dans la textualité de son roman :

Exprimer mon envie de chair, des mots de la chair, des vies de la chair, des rires de la chair ? Dire que l'écriture n'a été, finalement, qu'une manière de parler de cela, du corps et rien d'autre ? Des fantasmes qui peuplent les phrases, des ombres livides qui en jaillissent pour se glisser entre mes cuisses et revenir ensuite imprégner l'encre de leur glu ? (Devi, 2007 : 53).

Dans cet acte de faire l'amour/écrire, il y a un sentiment de réciprocité entre le personnage de Subhadra et l'écrivaine. Bien que l'écrivaine manipule indubitablement le personnage et contribue également à lui faire découvrir et redécouvrir son corps et ses désirs, elle est, elle-même, complètement séduite par Bimala. La présence de Bimala inspire, motive et domine le processus d'écriture de la narratrice-écrivaine, qui reconnaît avoir une autorité limitée sur son personnage. À plusieurs reprises, Bimala contrôle la narration de sorte que l'écrivaine devient, elle-même, l'esclave de son personnage. Bien qu'elle ait contribué à donner vie

au personnage, celui-ci a tendance à suivre ses propres désirs et jouit donc d'une certaine autonomie dans sa propre création : « Je crée Bimala et je suis son esclave. Elle fait ce que je veux dans mes rêves, mais je ne peux la forcer par mes mots. Mes mots peuvent l'envelopper, l'habiller, la déshabiller ; mes mots ne peuvent la faire autre que ce qu'elle est » (45).

3. Relation écrivaine-personnage

La relation écrivaine-personnage se complexifie encore, car l'écrivaine admet que sa propre existence dépend du personnage qu'elle a créé et réciproquement annonçant ainsi une alliance tacite entre les deux :

Je sais que j'ai besoin d'elle pour nous délivrer, elle et moi, pour ensemble parfaire ce qu'il reste en nous d'incomplet, pour réunir nos corps comme deux paumes plaquées l'une contre l'autre, pour faire de l'écrivain un être humain et de la femme éteinte un noyau de brûlure. Sans cette réunification, sans la destruction de ce mur qui me divise depuis tant d'années en deux parts ennemies, je ne parviendrai pas à me résoudre. (80)

Bimala joue également un rôle crucial en permettant à l'écrivaine de devenir la personne qu'elle a toujours voulu être. C'est précisément l'ambiguïté entre la Bimala réelle et la Bimala imaginée qui permet à l'écrivaine de briser toutes les barrières et de transcender les frontières afin de se connecter avec un personnage qui est libre d'exister comme il le souhaite, une liberté qui peut être exercée uniquement dans la fiction : « En fin de compte, j'ai eu envie, pour une fois, de franchir la barrière ; de vivre la vie de mes personnages en allant jusqu'au bout de moi-même. [...] En Bimala, j'ai trouvé ma réponse. Elle est à la fois une femme et un personnage, une image et une réalité » (119). Le personnage et la narratrice ont, tous deux, besoin l'un de l'autre pour réaliser leurs désirs. La relation entre les deux est donc mutuelle et réciproque, les deux contribuant à permettre à l'autre de réaliser son plein potentiel. Dans la narration du texte, aussi, ils ne sont pas construits isolément, mais l'un à travers l'autre.

L'écriture devient donc le site de jouissance des corps féminins, comme elle annonce une rupture complète avec les récits androcentriques pour proposer une nouvelle esthétique féminine. C'est cette écriture corporelle chaotique en conjonction avec les métadiscours et l'autoréflexion qui nous permet de repenser l'autofiction dans l'œuvre de Devi. Elle introduit l'écriture comme partie intégrante de l'identité de l'écrivaine en déstabilisant la hiérarchie entre la narratrice et le personnage, et entre « written self » et « writing self ». Ce ne sont pas tant les détails biographiques qui rendent possible la construction de l'identité de

l'écrivaine, mais les métadiscours et l'écriture consciente de soi qui permettent au lecteur d'accéder aux idées de l'écrivaine, capturant ainsi l'écrivaine dans sa multidimensionnalité. L'écrivaine n'est pas considérée comme un signifiant figé qui doit être démystifié par l'acte d'écrire, mais comme quelqu'un qui se construit dans le texte. Le texte n'est plus simplement la narration de la vie de l'écrivaine, mais il est aussi le lieu où se construit l'identité de l'écrivaine à travers le jeu incessant des signes et des symboles où l'écrivaine redécouvre des aspects de sa personnalité dont elle n'avait pas conscience.

L'existence de l'écrivaine dépend autant du personnage que le personnage dépend d'elle. Parfois, elle croit se transformer en Bimala, effaçant ainsi toute différence entre les deux :

Je te cherche, je te suis, je te guette, je te projette. Je suis l'ombre de ton identité. Pendant ce temps-là, je ne suis rien ; en sursis, en suspens. Je me désintègre pour me retrouver de l'autre côté de l'écran, dans le miroir basculé de la page. Je me transforme en cette présence vénéneuse qui va pousser Bimala dans ses retranchements, et, une fois là, l'en sortir neuve, riche, vitale. [...] peut-être suis-je aussi Bimala, enracinée dans sa torpeur et ses habitudes, suivant son chemin d'un côté de ses berges tandis que son double sautille de l'autre côté ? Peut-être ai-je envie, en la secouant de sa complaisance, de me sortir aussi du trou ? (140)

La phrase « Je te cherche identité » est particulièrement intéressante, car elle transforme très habilement et poétiquement l'écrivaine qui est le sujet de son énonciation en objet puisque le lecteur peut alors lire *suis* comme le verbe suivre ou être. L'écrivaine qui suit, présente et représente le personnage (objet de la phrase), devient, elle-même, Bimala alors qu'elle continue à la poursuivre. Pour qu'une telle transformation s'opère, l'écrivaine se dissout afin de pouvoir se retrouver à nouveau « Je me désintègre pour me retrouver ». C'est la présence de Bimala qui déclenche la redécouverte de l'écrivaine. C'est dans le salut de Bimala que l'écrivaine voit sa propre libération, ce qui indique que la communion de l'écrivaine avec le personnage est bien plus intense et profonde qu'une simple intimité physique. Sa révélation, « peut-être suis-je aussi Bimala », alors que les deux se fondent en image miroir l'une de l'autre, conduit à un dédoublement complexe qui problématise les définitions simples de l'autofiction. C'est dans la textualité narrative que Devi arrive à résoudre ses problèmes en acceptant les positions multiples du sujet qu'elle peut occuper plutôt qu'un seul moi unifié.

Indian Tango renforce l'ambiguïté du genre de l'autofiction par sa nature transgénérique et en faisant cela ébranle les frontières entre réalité et fiction.

Comme l'affirme justement Cécile Jest, « Ananda Devi met en lumière sa conception de la littérature comme chant du corps féminin, de l'identité féminine retrouvée. [...] dans les interstices du récit [...], Ananda Devi mène le lecteur entre réalité et virtuel, sources contemporaines d'une quête de l'identité, celle de son personnage, de la narratrice-écrivaine et donc celle de l'auteure et de ses lecteurs » (2016 : 8).

La métafiction nous fait comprendre comment la réalité et la fiction sont, toutes deux, des constructions, ce qui complique la relation entre les deux. Patricia Waugh souligne, elle aussi, cet aspect de la métafiction dans sa définition :

La métafiction est un terme donné à l'écriture fictionnelle qui attire consciemment et systématiquement l'attention sur son statut d'artefact afin de poser des questions sur la relation entre la fiction et la réalité. En fournissant une critique de leurs propres méthodes de construction, de tels écrits n'examinent pas seulement les structures fondamentales de la fiction narrative, ils explorent également la fictionalité possible du monde extérieur au texte littéraire fictionnel. [...]. En nous montrant comment la fiction littéraire crée ses mondes imaginaires, la métafiction nous aide à comprendre comment la réalité que nous vivons au jour le jour est pareillement construite, pareillement écrite⁹ (Waugh, 1984 :18).

Les récits de vie sont, eux aussi, des constructions qui s'opèrent dans les limites des barrières sociolinguistiques. Si notre connaissance de ce monde passe par le langage dans les œuvres fictives, on peut dire que la fiction littéraire (mondes entièrement construits par le langage) devient un modèle utile pour apprendre la construction de la « réalité » elle-même. Le soi, comme toute autre entité conceptuelle, est au moins partiellement une construction du langage. Les gens forgent leurs identités dans et par les langues. Ils réfléchissent sur eux-mêmes et ressentent le besoin de construire leur identité. Cela permet à son tour de mettre en mots l'acte de création de soi. Jérôme Bruner affirme que les histoires ne se déroulent pas dans le monde réel, mais sont construites dans l'esprit des gens, « [...] ou comme Henry James l'a dit, les histoires arrivent aux gens qui savent les raconter¹⁰ » (Bruner, 1987 :11). Il pose ensuite la question sceptique suivante : « Cela signifie-t-il que nos autobiographies sont construites, qu'elles doivent être considérées non pas comme un compte rendu de ce qui s'est passé, mais plutôt comme une interprétation et une réinterprétation continues de notre expérience¹¹ ? » (Bruner, 1987 : 22).

P. J. Eakin est l'un des critiques les plus pertinents à promouvoir le lien entre les mots et les identités dans l'écriture autobiographique. Déjà dans une étude, Eakin déclare que « [. . .] la vérité autobiographique n'est pas un contenu fixe mais évolutif dans un processus complexe de découverte et de création de soi¹² »

(Eakin, 1985 : 3). Plus récemment, il est allé encore plus loin, suggérant que les autobiographies ne sont que la manifestation la plus tangible du phénomène de la construction de l'identité (Eakin, 2008, x). Il en est venu à considérer l'écriture autobiographique comme une formation de l'identité, qui repose sur l'idée que les individus se racontent constamment des histoires sur eux-mêmes, construisant ainsi leur identité au quotidien. Le soi présenté dans les autobiographies est ainsi doublement construit : non seulement dans le récit écrit de la vie, mais aussi dans un processus de formation de l'identité qui dure toute la vie. Dans un texte qui se situe à la croisée de l'autofiction et de la métafiction, le soi présente alors la possibilité d'être construit par des moyens divers et conduit ainsi à des subjectivités multiples.

Devi essaie d'utiliser le texte comme une plateforme tout en expérimentant avec les contraintes androcentriques conventionnelles, ce qui lui donne la possibilité de se construire en dehors des limites du patriarcat à travers ses personnages et son art de l'écriture. La conjonction de l'autofiction et de la métafiction lui permet de se présenter dans des subjectivités multiples plutôt que dans un moi singulier affirmé par les récits autobiographiques conventionnels. La fixité de la subjectivité est alors bousculée au profit de l'acte de devenir dans le texte. Cela explique aussi les multiples textes autofictifs comme *Les hommes qui me parlent* (2011) et *Deux malles et une marmite* (2021). Dans *Les hommes qui me parlent*, les autoréflexions sont longues et complexes et rendent possible un traitement plus direct et explicite de la relation entre l'écriture et le soi, et créent un espace pour que les lecteurs entrent dans une réflexion sur soi avec l'auteur. Devi écrit : « Les mots, mon refuge, mon histoire, le lieu où enfin une autre image se dessinait, celle d'une femme qui méritait d'être » (Devi, 2011 : 36). Interprétant ces mots Katherine Schlosser affirme dans sa thèse, « Devi situe son foyer dans la langue et le processus d'écriture, ainsi que son image idéale de soi. Malgré le soulagement et la satisfaction d'appartenance qui accompagnent le processus d'écriture, Devi ressent toujours une division entre son moi-écrivain et son moi-femme, et commence à reconnaître plus pleinement la pluralité de ses identités » (Devi, 2018 : 50). La relation intime que Devi entretient avec l'écriture lui fournit l'espace nécessaire pour résoudre ses conflits intérieurs en brouillant les frontières rigides entre les faits et la fiction, ce qui lui permet d'articuler ses notions d'appartenance et de foyer. Comme elle le dit, elle-même, dans un entretien :

J'ai l'air très indien, mais je ne me sens pas indienne, et je comprends ce pays comme un endroit où à la fois je pouvais appartenir et en même temps je me sens étrangère. C'est un état d'esprit schizophrénique que j'ai essayé d'exprimer dans Indian Tango. Peut-être que la seule façon d'intégrer ces deux aspects

de moi est d'écrire, car alors je réintègre le personnage de l'observateur qui caractérise tous les écrivains, et l'Inde devient une fiction à saisir, à capturer et à modeler par mon imagination et selon mes caprices et mes désirs¹³.

Pour les écrivains de métafiction, l'hypothèse la plus fondamentale est que composer un roman n'est pas essentiellement différent de composer ou de construire sa propre réalité. L'écriture, elle-même, devient le principal objet d'attention, car le réel, le fictif et l'autoréflexif contribuent à établir l'identité de l'écrivain et illustre la « dimension transformatrice et visionnaire de l'autobiographie postcoloniale » en montrant « la conviction que l'écriture compte et que le récit a le pouvoir de transformer le lecteur » (Lionnet, 1989 : 23). Ce qui est le plus remarquable dans le style d'écriture de Devi, c'est qu'elle reconnaît le rôle essentiel joué par le lecteur dans la construction de la signification de ses œuvres. Les commentaires autoréflexifs sur son processus d'écriture et le rôle intégral qu'ils jouent dans la formation de l'identité de l'écrivaine permettent à Devi, d'une part, de montrer à quel point le texte est intimement lié à l'auteure, mais, d'autre part, de démontrer paradoxalement l'écart entre « written self » et « writing self », en l'extirpant de l'identité non écrivante de l'auteur. Katherine Mary Schlossen dans son étude sur Devi considère que c'est ce moment exceptionnel qui exige l'intervention active du lecteur, car elle affirme que :

La complexité qui en résulte rend d'une part difficile la distinction entre les « intentions de l'auteur » et les « intentions textuelles » lorsque le narrateur à la première personne réfléchit à plusieurs reprises sur l'écriture du texte. D'autre part, cependant, la tension entre les intentions crée un espace pour que le lecteur puisse entrer dans le sens du texte ; en d'autres termes, l'auteur et le texte collaborent pour encourager l'implication des intentions du lecteur. Ces intersections, ou seuils comme j'aimerais les appeler, marquent les espaces dans le texte où le lecteur génère du sens pour et à partir du texte¹⁴ (Devi, 2018 : 51).

Dans la métafiction, le lecteur joue un rôle beaucoup plus actif dans la construction de la signification du texte que dans tout autre type de fiction. Comme nous le rappelle Patricia Waugh, « l'auteur est un concept produit par des textes littéraires et sociaux, [...] ce que l'on considère généralement comme la « réalité » est également construite et médiatisée de manière similaire. La « réalité » est dans cette mesure « fictive » et peut être comprise par un processus de « lecture » approprié » (1984 : 2). Linda Hutcheon affirme également que les romans autoréflexifs contemporains exigent que le lecteur participe au processus fictionnel en tant que co-créateur imaginatif (1980 : 1). Le texte devient le lieu où l'auteur et le lecteur collaborent pour créer du sens.

Le lecteur, lui aussi, observe un fort désir chez la narratrice d'*Indian Tango* de tisser des liens, de s'ouvrir sur le monde et de faire entendre sa voix. L'objectif final de son récit n'est pas de raconter simplement sa vie douloureuse ou d'évoquer la pitié chez son lecteur, mais d'aller plus loin et ainsi s'accorde très bien aux idées de Susan Lanser qui propose un texte féministe dans lequel :

[...] l'acte de raconter devient l'acte unique et important, comme si cet acte pourrait offrir une résolution, une clôture. La communication, la compréhension, être entendu deviennent non seulement les objectifs de la narration, mais aussi les actes qui peuvent transformer (certains aspects) du monde raconté. Dans un univers où l'attente, l'inaction, la réception prédominent, et l'action est à peine possible, l'acte narratif devient, lui-même, la source de toute possibilité¹⁵ (Lanser, 1986 : 357).

Conclusion

Dans *Indian Tango*, ce que Devi décrit avec précision, c'est son autocréation à travers l'acte d'écriture. Elle forge son identité par les mots et affirme son existence par les langues. Dans ce roman, les éléments biographiques sont peu nombreux. Pourtant l'aspect autobiographique est créé et recréé par la métafiction. Dans ce processus, la rigidité d'une identité singulière et unifiée est remise en question, créant une notion fluide et flottante du soi, marquée par des subjectivités plurielles. *Indian Tango*, en tant que texte, tente de dépasser toutes les limites pour redéfinir les contours du roman contemporain. Il raconte non simplement pour relater, mais pour relier l'auteur aux lecteurs. Ce texte qui construit sa signification dans l'espace interstitiel de différents genres et en relation continue avec d'autres discours, s'ouvre aux lecteurs de nouvelles façons de construire et de reconstruire le sens à l'intérieur et en dehors des confins de l'espace textuel. En guise de conclusion, j'aimerais évoquer les mots de Shenaz Patel, une écrivaine contemporaine mauricienne qui démontrent la vraie puissance de l'écriture comme un moyen de tisser à nouveau des liens aux autres, plus particulièrement, aux lecteurs :

L'écriture est un chant, l'écriture est un cri. À travers romans et nouvelles, c'est sans doute ce à quoi l'auteure en moi tente, encore et encore, de donner voix. En sachant qu'à l'autre bout, la page ne pourra prendre vie que loin de soi, entre les mains et sous les yeux de celui ou de celle qui, un jour peut-être, la lira. (Patel, 2014 : 59).

Bibliographie

- Bragard, V., Srilata, R. 2011. *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Paris : L'Harmattan.
- Bruner, J. 1987. « Life As Narrative ». *Social Research*, Vol. 54, N° 1, p. 11-32.
- Crowley, M. 2000. *Duras, Writing and the Ethical*. Oxford : Clarendon Press.
- Devi, A. 2007. *Indian Tango*. Paris : Gallimard.
- Devi, A. 2011. *Les hommes qui me parlent*. Paris : Gallimard.
- Eakin, P.J. 1985. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton : Princeton University Press.
- Eakin, P.J. 2008. *Living Autobiographically: How We Create Identity in Narrative*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hutcheon, L. 1980. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Ontario : Wilfrid Laurier University Press.
- Jest, C. 2016. « Ananda Devi, Indian Tango, Écrire à la première personne, entre réalité et fiction ». *Continents manuscrits* 6.
- Lanser, S.1986. « Toward a Feminist Narratology ». *Style* 20, p. 341-363.
- Lionnet, F. 1995. « Evading the Subject: Narration and the Cityin Ananda Devi's *Rue la Poudrière* ». *Postcolonial Representations*. Ithaca and London: Cornell University Press. p. 48-68.
- Lionnet, F. 1989. *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*. Ithaca: Cornell University Press.
- Ommundenson, W. 1993. *Metafictions? Reflexivity in Contemporary Texts*. Australia: Melbourne University Press.
- Patel, S. 2014. *Paradis blues*. La Roque d'Anthéron : Vents d'Ailleurs.
- Riéra, B. 2010. « L'écriture du désir chez Ananda Devi », *Le féminin des écrivaines suds et périphéries*, Christiane Chaulet Achour et Françoise Moulin-Civil, (dir) CRTF-CICC, Amiens, éd. Encreage.
- Schlosser, K. 2018. « Voices of Silence in Francophone Women's Literature: Comparisons of Algerian and Mauritian Novels ». (PhD Thesis). <https://escholarship.org/uc/item/3v14742t>. Consulté le 23 juin 2022.
- Waugh, P. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London : Methuen.

Notes

1. Satyajit Ray (1921-1992) était un cinéaste indien mondialement connu pour ses films. Il a reçu de nombreux prix importants au cours de sa carrière, dont 32 National Film Awards en Inde, plusieurs prix dans des festivals internationaux de cinéma et un Oscar en 1992.
2. Au théâtre, le *quatrième mur* désigne un « mur » imaginaire situé sur le devant de la scène, séparant la scène des spectateurs. Ce concept fut formulé par le philosophe Denis Diderot et plus tard par le comédien André Antoine qui voulait recréer sur scène la vraisemblance. Le dramaturge allemand Berthold Brecht a aussi utilisé le 4e mur pour provoquer l'effet de distanciation par divers procédés. L'expression « briser le quatrième mur » fait surtout référence aux comédiens sur scène s'adressant directement au public et, au cinéma, quand des acteurs le font par le biais de la caméra. L'expression fait aussi référence à d'autres techniques ; certaines sont considérées comme des techniques de métafiction.
3. Entretien avec les Indes réunionnaises, « Peut-être est-ce l'Inde mythique qui m'habite », 2008, <http://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>, consulté le 7 juin 2022.

4. Jean-Michel Adam et Ute Heidmann dont le travail sur le questionnement des genres occupe une place majeure depuis environ trente ans supposent que tout texte participe d'un ou de plusieurs genres. Ils proposent de passer du genre à la généricité. Jean-Michel Adams nous explique la notion d'intergénéricité ainsi :

« Afin de saisir la complexité de l'impact générique sur la mise en discours, nous proposons de déplacer la problématique du genre - comme répertoire de catégories auxquelles les textes sont rapportés - vers une problématique plus dynamique. [...] L'étiquette genre et les noms de genres [...] ont tendance à réduire un énoncé à une catégorie de textes. La généricité est, en revanche, la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes. Cette mise en relation repose sur la production et /ou la reconnaissance d'effets de généricité, inséparables de l'effet de textualité. Dès qu'il y a texte - c'est-à-dire la reconnaissance du fait qu'une suite d'énoncés forme un tout de communication -, il y a effet de généricité. [...] Observée sous l'angle de la dynamique, la question des genres met en exergue le phénomène de l'intergénéricité, c'est-à-dire les diverses formes d'interaction entre les catégories génériques, canoniques ou non, dans les écritures et les métadiscours contemporains » Entretien avec Jean-Michel Adam, « Enjeux discursifs de la généricité des textes » propos recueillis par David Martens & Guillaume Willem, <http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.interferences/files/illi13entretienjeanmicheladam.pdf>, consulté le 3 juin 2022, p. 191.

5. Bhabha, H. 1994. *Location of Culture*. London: Routledge.

6. Entretien avec les Indes réunionnaises, « Peut-être est-ce l'Inde mythique qui m'habite », 2008, <http://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>, consulté le 7 juillet 2021.

7. Termes empruntés à l'article de Martin Crowley « Writing and the Self ».

8. Indeed, what we can learn from autobiographical writings is a new way of listening to the relational voice of the self, the self is us "of woman born" that becomes progressively alienated in language when culture, ethnicity and historical contradictions inscribe their identifying codes on our bodies.

9. Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.

10. Or as Henry James once put it, 'Stories happen to people who know how to tell them'.

11. Does this mean that our autobiographies are constructed, that they had better be viewed not as a record of what happened but rather as a continuing interpretation and reinterpretation of our experience?

12. Autobiographical truth is not a fixed but an evolving content in an intricate process of self-discovery and self-creation.

13. From an interview to be published in a volume of essays *Kala pani Crossings, Gender and Diaspora, An Indian Perspective* with Routledge Publishers. I look very Indian, but I do not feel Indian and I both understand the place as if I could belong there and feel at the same time alienated. It's a schizophrenic state of mind which I tried to express in *Indian Tango*. Perhaps the only way I can integrate these two aspects of my own self is through writing, because then I reintegrate the persona of the *observer* which characterises all writers, and India becomes a fiction to be grasped and captured and moulded by my imagination and according to my whims and desires.

14. The complexity that results therefrom renders it on the one hand difficult to distinguish between 'authorial intentions' and 'textual intentions' when the first-person narrator repeatedly reflects on the writing of the text. On the other hand, however, the tension between the intentions creates space for the reader to enter into the meaning of the text; in other words, the author and the text collaborate to encourage the involvement of the reader intentions as well. These intersections, or thresholds as I would like to call them, mark the spaces in the text where the reader generates meaning for and from the text.

15. [...] the act of telling becomes the unique and important act, as if this act could offer a resolution, a closure. Communication, understanding, being heard become not only the objectives of narration, but also the acts that can transform (certain aspects of) the narrated world. In a world where expectation, inaction, and reception predominate, and action is barely possible, the narrative act itself becomes the source of all possibility.



ISSN 1951-6436
ISSN en ligne 2260-8060

Le marronnage dans le discours abolitionniste : étude de cas du roman *Les Marrons* de Louis Timagène Houat 1844

Jenni Balasubramanian

Tagore Government Arts and Science College, Puducherry, Inde
balasubramanianjenni@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3536-693X>

Reçu le 01-07-2022 / Évalué le 20-09-2022 / Accepté le 29-09-2022

Résumé

Le marronnage, l'ultime acte de fuite entrepris par les esclaves reste un phénomène très étudié aujourd'hui. Le premier roman *Les Marrons* paru en 1844 à la Réunion se sert du marronnage comme une des principes de la littérature de l'abolition de l'esclavage. L'auteur s'approprie cet acte courageux de libération des esclaves pour pouvoir soutenir une abolition pacifique et il montre comment l'acte de fuir devient un moment « d'attente » jusqu'à l'arrivée des nouvelles de l'abolition dans l'île en 1848. Alors que le marronnage a toujours été vu comme un acte anti-colon et anti-esclavagiste, ce roman idéalise le marronnage comme une étape nécessaire de l'émancipation octroyée et non arrachée aux mains des autorités coloniales.

Mots-clés : Marronnage, grand marron, La Réunion, l'abolition de l'esclavage, métissage, mémoire

**Marronage in abolitionist discourse:
the case of the novel *Les Marrons* by Louis Timagène Houat 1844**

Abstract

Marooning, the ultimate act of escaping undertaken by the slaves, remains a much-studied phenomenon today. The first novel *Les Marrons* published in 1844 in La Reunion utilises Maronnage as one of the principles of the literature of the abolition of slavery. In order to be able to support a peaceful abolition, the author appropriates this courageous act of liberation of the slaves and shows how the act of fleeing becomes a moment of "waiting" until the arrival of the news of the abolition in 1848. While marooning has always been seen as an anti-colonial and anti-slavery act, this novel idealizes marooning as a necessary step in the emancipation granted and not snatched from the hands of the colonial authorities.

Keywords: Marronnage, marroon, La Réunion, Abolition of slavery, interbreeding, memory

Introduction

Le mot marron est un dérivé du mot espagnol « Cimarròn » qui veut dire « s'échapper, fuir » et par extension désigne les animaux domestiques qui deviennent sauvages dans les îles caraïbes. Ce phénomène est constaté dans les colonies françaises de peuplement et plus particulièrement dans les îles à sucre. Le marron, l'esclave fugitif s'échappe soit seul ou en groupe de la plantation pour aller se réfugier dans les montagnes ou encore dans l'arrière-pays comme à la Guyane pour fonder une société autonome. Plusieurs définitions se proposent sur l'origine du mot « marron ».

Gabrielle Debien (1966) nous donne la définition de P. Labat, tirée de son œuvre *Nouveaux voyages aux îles d'Amériques* :

Ils se retirent [...] dans les bois, dans les falaises ou autres lieux peu fréquentés, dont ils ne sortent que la nuit pour aller arracher du manioc, des patates ou autres fruits et voler quand ils peuvent des bestiaux et des volailles (Debien, 1966 :3).

Le marronnage se propageait vite dans les colonies. De même dans le monde anglophone, le mot « maroon » est calqué sur le dérivé du mot en espagnol dont Richard Price (1992) constate qu'il vient d'Arawakan, issue de la langue d'origine amérindienne. Il est intéressant de noter que le marronnage associé depuis le XV^e siècle aux animaux domestiques est lié aux Amérindiens et aux esclaves importés.

Cette première appellation donnée aux esclaves fugitifs ne s'arrête certainement pas là. Avec le temps, le marron ayant une connotation associée à l'acte de s'échapper des plantations s'allie avec d'autres qualificatifs. Le pouvoir colonial impose l'image du marron à la population servile comme un bandit, un scélérat qui s'échappe de la plantation par paresse. Edouard Glissant explique bien ce propos dans *le Discours Antillais* :

Il est significatif que peu à peu les colons et l'autorité (aidés de l'Église) aient pu imposer à la population l'image du Nègre marron comme bandit vulgaire, assassin seulement soucieux de ne pas travailler [...]. (Glissant, 1997 :180).

L'image du marron est transformée pour contrôler la population servile. En représentant le marron comme un croquemitaine, les colons et leur allié, l'Église, contrôlent et essaient d'empêcher de nouveaux actes de marronnage. Or, Glissant souligne que « le Nègre marron est le seul vrai héros populaire des Antilles dont les effroyables supplices qui marquaient sa capture donnent la mesure du courage et de la détermination » (Glissant, 1997 :180). Ce déplacement du paradigme de la pensée du marronnage lui assigne un nouveau statut de rebelle dans la littérature mais aussi dans la conscience du peuple colonisé.

1. Le marronnage : une histoire du manque

À la Réunion, les archives restent muettes sur les témoignages des esclaves partis marrons. Carpanin Marimoutou dans son article « Penser, Représenter, Exposer l'esclavage colonial » explique la destruction systématique des archives par le pouvoir colonial :

La Réunion [...] est face au silence des esclaves et des marrons. Non seulement les archives réunionnaises sur le marronnage ont été brûlées par l'administration [...], mais les esclaves comme les marrons ont laissé peu de traces matérielles et discursives. [...]. (Marimoutou, 2013 : 46).

Le silence dont nous parle Marimoutou hante l'histoire de la Réunion. Le manque des archives et sa destruction systématique prouvent la terreur coloniale qui tentait d'effacer les traces des esclaves. Quelques rares archives trouvées sur le sol réunionnais ne sont qu'une infime partie d'un grand puzzle que les chercheurs ont du mal à assembler. Sudel Fuma indiquait inlassablement ce manque d'archives. Jusqu'à présent, à la Réunion, aucune voix indépendante des marrons n'a été enregistrée, en dehors de la cour de justice, dans les procès-verbaux. Fuma (2015) insiste sur ces manques comme un obstacle majeur à entreprendre des recherches sur le marronnage :

[...] sur les conditions de vie des marrons, sur leur organisation sociale, les rapports de l'administration sont muets ! Il est possible de comprendre en partie cette lacune car aucun administratif de la compagnie des Indes ne se serait hasardé à escalader les dangereuses montagnes de l'île. (Fuma, 2015 : 5).

D'après Fuma, l'esclave a été tout d'abord comptabilisé comme du bétail. Il n'a aucun statut juridique. Il n'a pas de nom sinon un sobriquet ou encore il n'a pas d'état civil. La cause que nous cite Fuma, en outre d'une pénurie de documents, repose sur la mentalité de l'époque :

[...] Quelle est la cause ? Probablement la mentalité de l'époque qui réduisait l'esclave et encore plus l'esclave marron, qui osait par son comportement braver l'ordre colonial, en un objet sans intérêt. (Fuma, 2015 : 6).

Le marron est « un objet sans intérêt ». Il est destiné à être traqué et tué pour servir d'exemple aux autres esclaves qui tenteraient une telle expédition vers la liberté :

Éliminer physiquement un noir marron en le tuant à bout portant quel que soit son sexe, homme ou femme ou enfant, ne posait aucun problème de conscience aux chasseurs noirs (Fuma, 2015 : 6).

Contrairement aux autres colonies anglaises surtout comme aux États-Unis, la France ne nous a laissé aucun récit autobiographique ou biographique des esclaves comme les *Slaves narratives*¹. Souvent racontés par les esclaves ou marrons et/ou rédigés par les blancs, les *slaves narratives* aux États-Unis font partie de la littérature noire et se développaient depuis le XVIII^e siècle comme un genre à part. Soutenus par le mouvement abolitionniste, les *slaves narratives* aux États-Unis encourageaient les Noirs à parler de leur vie en esclavage. Un genre contesté, ils sont souvent préfacés par un Blanc pour authentifier le contenu. En dehors de ces allégations, ces récits restent une preuve incontournable de l'esclavage, de la souffrance et de l'histoire d'un peuple. Le site web « documenting the American south » explique l'importance de ces ouvrages :

As autobiography these narratives give voice to generations of black people. [...] Expected to concentrate primarily on eye-witness accounts of slavery, many slave narrators become I-witnesses as well, revealing their struggles, sorrows, aspirations, and triumphs in compellingly personal story-telling.

Manque d'éducation et d'accès aux matériaux, les esclaves des colonies françaises sont longtemps restés dans le silence. Leur parole a toujours été rapportée sous le pouvoir colonial ou encore par des abolitionnistes.

Le roman *les Marrons* de Louis Timagène Houat attire notre attention aujourd'hui car une nouvelle édition ornée de 14 jolis dessins vient de paraître en 2021. *Les Marrons* est le premier roman réunionnais publié en 1844 par un mulâtre, exilé en France. Ce roman est publié quelques années avant l'abolition de l'esclavage, en plein milieu des discours abolitionnistes qui inondent la presse française.

Cette réédition du roman nous montre qu'à quel point le sujet du marronnage reste toujours vif dans la mémoire collective réunionnaise malgré de nombreuses tentatives d'effacement et d'oubli. Les débats sur le marronnage sont toujours d'actualité comme la question de la remémoration de l'esclavage à la Réunion et s'activent davantage pendant la période de l'abolition de l'esclavage fêtée le 20 décembre. Cet article tente d'analyser le roman sous les traits de la littérature de l'abolition de l'esclavage pour comprendre d'une part, la place accordée au marronnage et d'autre part, la signification qu'elle prend à la veille de la libération de l'esclave. Nous avons vu ci-dessus comment chaque agent (État, Église et Colon) construisait l'image du marron et avec ce roman, nous pouvons comprendre comment le courant abolitionniste accapare du marron et en fait un emblème de son idéologie.

2. L'appel pour l'abolition de l'esclavage pacifique

Ce roman met en situation un groupe d'esclaves malgaches et cafres (né dans l'île) qui décident de fuir l'habitation, de marronner. Les Malgaches décident de repartir chez leur grand-pays alors que le Câpre décide de joindre son grand-père qui est déjà parti marron dans les hauts de l'île. Dès le début de l'intrigue, les Malgaches et les Cafres ont deux visions différentes sur la notion du retour. Nous apprenons par la suite que les esclaves d'origines Malgaches sont arrêtés dans l'habitation alors que le Câpre est déjà en liberté dans les forêts. Cette distinction ethnique et leur décision par la suite sur comment marronner et pourquoi marronner expliquent les propos de l'auteur. L'idéologie formatrice de l'abolition de l'esclavage selon Houat se construit à travers ces personnages.

Le Câpre qui décide de marronner dans les forêts semble mettre en avant un discours plus pacifique que les autres. Il leur recommande d'attendre « l'émancipation » qui ne tardera pas à venir jusqu'à l'île. Tandis que les Malgaches veulent préparer une révolution pour accaparer cette île et de la faire leur sienne. Le Câpre se revêt du discours d'abolitionniste :

[...] dans les grands pays des blancs, il y a des hommes, [...] qui pensent à nous, [...] qui [...] demandent au Roi, à la Reine, [...] de nous donner notre liberté. [...] (Houat, 1844 : 45-46).

C'est à travers de la voix de ce personnage de Câpre que l'auteur s'exprime. Pour lui le marronnage n'est pas une rupture totale avec le système esclavagiste mais un stade intermédiaire à passer « d'ici qu'elle (l'émancipation) arrive. [...] ». (Houat, 1844 : 45).

Le Câpre né dans l'île ne connaît que cette île alors que les Malgaches se tiennent beaucoup à leur pays du départ. Ce dernier préfère attendre l'abolition plutôt que de faire la révolution. Il nous donne des raisons encore plus surprenantes quand il arrive à la question de la révolution :

L'île est trop petite... la France enverra contre nous des navires de guerre...on nous brûlera, on nous tuera, on nous remettra dans l'esclavage, et alors ce sera bien pire ! (Houat, 1844 : 45).

« L'île est petite » voici l'argument du Câpre qui semble être le plus diligent du groupe. La petitesse de cette île pose déjà un problème fondamental au temps de l'esclavage qui continue jusqu'à présent. La seule solution proposée pour combattre cette restriction géographique, c'est de marronner dans les Hauts, encore touffus et denses, difficiles à accéder par les maîtres ou encore suivre la voie des anciens esclaves partis marrons. Les hauts de l'île, deviennent dans l'imaginaire du Câpre un lieu de refuge, d'attente et de liberté.

Depuis le premier chapitre du roman, les marrons parlent en un français des Blancs, aucun mot créole ni malgache interrompt la compréhension du récit. Leur représentation discursive dans le cadre de l'abolition ne les réduit pas à des êtres sans conviction qui s'expriment mal. Les esclaves savent bien pourquoi ils marronnent. Pour les Malgaches, c'est l'atrocité infligée à ces derniers, alors que pour le créole noir, c'est une période de transition. Nous constatons que les intentions abolitionnistes de l'auteur n'encouragent point l'esprit révolutionnaire chez les esclaves. Sachant bien qu'il était abonné à la *Revue des colonies*², Houat ne cherche pas à encourager le conflit mais l'émancipation qui garderait une bonne relation entre les colons et les esclaves après l'abolition. Lawrence. C. Jennings, dans son ouvrage sur l'abolition de l'esclavage explique bien les propos des abolitionnistes. En commentant la politique de la Revue « Les Abolitionnistes », Jennings montre que :

The Abolitionniste postulated that slaves were « free by nature », requiring only the tutelage of State to prepare them for liberty. (Jennings, 2000 :194).

L'ambivalence du discours abolitionniste réside dans ce propos. Il n'est pas question de froisser le noble sentiment humanitaire de la population blanche en introduisant la révolution qui décapiterait et détrônerait les Blancs de la Réunion. Au contraire, il faut libérer les Noirs, comme le dit Jennings, à l'aide de l'État qui les oppriment. Dans ces ordres d'idées, la décision du Câpre d'attendre l'émancipation reflète les propos de Houat de son temps.

Le conciliabule, le premier chapitre de ce roman sert de portrait et d'introduction pour la suite de la narration. Les esclaves se réunissent sous un tamarinier pour pleurer l'état dans lequel ils vivent dans le système oppressif. La parole n'est pas rapportée par l'auteur mais ce sont les esclaves qui déplorent leur situation dans un discours direct. Une longue énumération des atrocités est racontée par ces derniers pour que les lecteurs se rendent compte de leur sort dans une île lointaine de l'Océan Indien :

[...] Si l'on ne nous tue pas, après nous avoir exténués de coups, on nous tord les membres, on nous lie, on nous sangle les deux pouces avec de la ficelle qu'on mouille, et l'ont nous suspend ainsi durant des heures et des heures à l'un des arbres de l'habitation. [...] (Houat, 1844 : 45).

Le pronom personnel indéfini laisse assez de nuances sur les cruautés subies, à imaginer les douleurs et la peine. Tout un chapitre éduque les lecteurs métropolitains sur les atrocités faites aux esclaves dans les colonies. Nous savons tous que l'abus sexuel et mental est un acte pratiqué au quotidien dans le régime esclavagiste pour garder les esclaves à leur place. Leurs corps n'ont rien de sacré

pour leur appartenir, au contraire comme le définit le Code noir, leur corps est un outil, un bien que possède le maître. Les sévices infligés aux esclaves sortent en pleine lumière sous forme du roman pour la première fois à la Réunion. Il est à remarquer que toutes les autres œuvres de l'époque, sur le marronnage et l'esclavage, n'évoquent pas autant l'abus corporel que celle de Houat. Comme l'a déjà indiqué Christopher Miller, la question de l'abolition est abordée avec une telle douceur que « les lecteurs doivent seulement reconnaître la souffrance des noirs non pas leur terrible péché » (Miller, 2008). D'où l'évocation de la violence chez Houat tente d'agiter l'esprit chrétien des blancs mais il ne tente pas de le blesser ou de l'accuser. Ce qui discrédite le marronnage comme un acte courageux qui questionne l'autorité coloniale.

On constatera que cette énumération de violence par les esclaves ne les rend pas maîtres de leur destin. Ils sont victimes de l'abus sexuel, corporel et le discours de la victime au contraire cherche à inciter la compassion, l'empathie des lecteurs et non une remise en question du système qui les déhumanise. D'où, cette technique de vulgariser la violence sert plutôt à convaincre davantage « les grands chefs » de là-Bas que de véritablement comprendre la situation de l'esclave. Houat crée une sorte de sympathie auprès des blancs de la Métropole pour qu'ils reconnaissent la souffrance des Noirs. Magali Besonne dans son article explique la question de la sympathie dans le mouvement de l'abolition de l'esclavage aux États-Unis. Pour elle la sympathie est un miroir de la société « qui renvoie l'image de l'humanité » :

La sympathie permet de fonder une économie morale complète qui englobe sujet et objet de la sympathie dans une identification commune qui permet la formation de l'idée de nation. (Bessone, 2006 : 36).

L'abolition est le premier pas vers la construction d'une identité d'appartenance à une nation, c'est-à-dire, devenir sujet et citoyen. Toutefois la base du marronnage annonce une rupture fondamentale avec le système esclavagiste et non une continuation ou une réforme. Houat équilibre parfaitement ses discours anti-esclavage et pro-abolition dans ce roman à travers les personnages. Si les esclaves du conciliabule et Frême, accusent les maîtres de leur méchanceté, il met dans la bouche du Câpre et de Marie la bonne parole que les métropolitains veulent entendre sur eux : les blancs émancipateurs, « ils ont du cœur ; ils ont de l'esprit, de l'intelligence. » (Houat, 1844 :71).

Dans aucun cas, Houat encourage la haine contre les Blancs. Au contraire il cherche à relier par la fraternité les Blancs et les Noirs, et cela se fait par la création d'une sorte de sympathie envers les plus démunies.

3. Frême : un libérateur nègre au masque blanc

Quand l'auteur introduit le personnage de Frême et Marie, il avance davantage dans sa théorie d'abolition et de métissage qui rendrait possible la fraternité entre les blancs et les noirs une fois que l'abolition sera déclarée. Frême est un nègre qui tombe amoureux de Marie, la fille de son maître qui est mort dans un incendie. Frême est aussi issu d'une haute caste³ dans son grand-pays, lui « qui était donc de cette élite, s'appelait *Coudjouda*, dans son pays, ce qui veut dire *lion* ou *panthère* » (Houat, 1844 :75). Le choix du personnage libérateur par Houat montre que l'origine guerrière de Frême le place bien haut dans la hiérarchie sociale parmi les autres esclaves. Il est esclave mais un guerrier qui a oublié son passé : un nègre totalement assimilé par la colonie, « n'avait conservé qu'une idée confuse de ses parents, de sa patrie » (Houat, 1844 :73). Cette politique assimilationniste montre comment l'esclavage a systématiquement effacé le passé et l'identité de tout un peuple.

Tout un chapitre ne parle que de la gaieté de ce petit négrillon qui se transformerait en un Homme dévoué et adorable. Le futur marron avait une vie relativement aisée comparant aux enfants d'esclave. Il apprend à lire et à écrire et devient un compagnon important de la jeune Marie car ce n'est pas un esclave ordinaire mais doué :

Le petit nègre avait [...] une humeur charmante ; et, avec l'instinct imitateur et gai. [...] Il badinait, il faisait mille folies, moins par devoir que par caractère, et les enfants du directeur [...]. Il devient le favori, le joujou indispensable. (Houat, 1844 : 75-76).

La description apte de Frême qui ne subit aucun mépris, aucun malheur dans sa jeunesse s'adapte au désir de l'autre. D'un « joujou » il devient l'époux de Marie après un incendie qui la ruine. La couleur de peau de Frême aussi bien que sa conscience se blanchissent petit à petit avec l'amour qu'il éprouve pour la femme blanche. Il n'appartient plus à cette classe infortunée d'esclave mais il devient un nègre blanc manifestant des capacités « humaines ». Il faut cependant comprendre que le mariage avec Marie était possible parce que Marie est orpheline et ruinée. Une blanche pauvre.

Une histoire d'amour se construit dans toute son innocence qui demande aux blancs de la métropole d'ouvrir leur cœur pour les suivre. Les troubles et mal d'amour suivent les deux protagonistes car un couple mixte fait la honte de la colonie. Cependant, Frême manifeste des troubles quand il s'agit de son envie envers Marie. La séparation prend « une teinte plus mélancolique ». « Il se surprenait dans cette espèce de méditation, d'extase, de somnambulisme nocturne, [...] plongé

dans un chaos inextricable de pensées tristes, désolantes. [...] Il était en transe » (Houat, 1844 : 78). Frême devient un exemple classique de névrotique.

Il souffre et fait souffrir aussi sa « petite maîtresse blanche ». Il serait intéressant de voir l'analyse de Fanon dans *Peau noire masque blanc*, qui en analysant l'état psychique du protagoniste du roman de Maran, affirme que :

La structure névrotique d'un individu sera justement l'élaboration, la formation, l'éclosion dans le moi de nœuds conflictuels provenant d'une part du milieu, d'autre part de la façon toute personnelle dont cet individu réagit à ces influences. (Fanon, 1952 : 65).

Comme le dit Fanon, le milieu dans lequel l'homme noir grandit joue un rôle important dans sa situation névrotique et « le changement du milieu » pour le personnage « confirme une névrose *externisante* ». De même, pour Frême le changement du milieu de l'habitation à la nature réunionnaise par l'acte du marronnage proposé par Marie apporte des changements en lui.

Nous voyons qu'en éloignant du contexte esclavagiste du XVIII^e siècle et avec les nouvelles de l'abolition de l'esclavage, la question de l'homme noir commence à se manifester sous plusieurs angles. L'aspect psychologique transposé sur Frême ressemble parfaitement au héros romantique blanc. Le roman de l'abolition transpose les qualités d'un héros blanc sur un homme noir qui, par la suite, enlève à l'homme noir son essence nègre. Comment cette transposition a-t-elle été possible ?

Frême n'est pas un véritable nègre mais un sauvage qui a montré des capacités à se civiliser et aussi à éprouver des sentiments « blancs » : il est noir de peau mais pas Nègre. Il a appris à lire et à écrire, il excellait dans l'atelier colonial, il est « évolué ». Pour reprendre la citation de Fanon, Frême « n'a rien de commun avec les véritables nègres, [il] n'est pas noir, [il] est excessivement brun » (Fanon, 1952 : 83). De plus, c'est l'amour de Marie qui est rédempteur pour Frême. Fanon parle de l'amour blanc dans le deuxième chapitre qui traite de la question de l'homme de couleur et la femme blanche. Nous pourrions encore la rapprocher à la situation de Frême :

En m'aimant, elle me prouve que je suis digne d'un amour blanc. On m'aime comme un Blanc. Je suis un Blanc. [...] J'épouse la culture blanche, la beauté blanche, la blancheur blanche. (Fanon, 1952 : 76).

C'est exactement dans cette attitude que le personnage de Frême grandit. Rose-May Nicole nous le montre dans son article comment la blancheur de Marie « [...] Permet de transfigurer son statut d'esclave, d'y voir un effet de la bienveillance divine, [...] qui abolit toute distance entre les maîtres-camarades

et lui. Elle le transforme en négrillon volontaire, et [...] son identité d'Africain s'efface. » (Rose-May, 1991 : 163).

Fanon nous donne aussi une information importante dans *Peau noire masque blanc*, « historiquement [...] le nègre coupable d'avoir couché avec une Blanche est castré » (Fanon, 1952 :84). Ce qui veut dire pour posséder une blanche sans être castré, la seule possibilité est de prouver ses capacités intellectuelles bien supérieures aux vrais nègres. Frème le prouve : « Il était assidu, docile, attentif, et de plus, vif, intelligent et adroit. On ne pouvait espérer que de lui un bon sujet, un bon ouvrier. [...] Il devenait un homme. » (Houat, 1844 : 84).

Voici le petit négrillon qui a montré aux blancs ses capacités d'imiter le blanc, c'est-à-dire montrer les capacités d'être un homme. On voit que pour Houat, même si Frème est descendant d'une tribu guerrière de son pays, sur la terre réunionnaise il n'est pas un homme mais il apprend à le devenir. Il manifeste des capacités pour en devenir un et s'en sert du système pour mettre en exploit ces capacités.

Il sauve la précieuse jeune fille de l'incendie, comme un nègre sauverait la vie du maître ou une plante exotique chère au maître. Il est « digne d'un amour blanc » (Fanon, 1952 :76) et devient « presque » blanc. Car le malheur les poursuit. La société prouve que quoi qu'il en soit, Frème restera esclave, c'est-à-dire un nègre. Si on reprend les mots de Homi Bhabha, Frème est « *un mimicry man* » qui est « *almost the same but not white*. (Bhabha, 1984 :127). Ce qui montre que Frème n'a ni l'essence africaine/esclave, ni l'essence européenne/blanche. Il est une représentation partielle du sujet colonial. En épousant Marie, ce personnage menace le pouvoir colonial et son autorité.

Frème est suivi de près par le discours colonial et également par le discours abolitionniste qui l'approprie pour le retourner contre le système esclavagiste. Malheureusement, nous voyons que cela est un échec. Par la description de Frème comme un enfant fidèle trompé et abandonné par la mère Patrie, Houat retombe dans le style du discours colonial. Le marronnage est ici manipulé par l'auteur comme une trame narrative, donnant la possibilité à ses protagonistes de vivre dans le monde colonial. Sans quoi, ils auraient été tués par les autres habitants. De plus, Frème et Marie ne vivent pas en communauté, ils sont solitaires.

La rencontre avec le Câpre dans la caverne déclenche un retour en arrière par ce couple qui lui raconte leur histoire malencontreuse. Mais qu'arrive-t-il de Frème une fois en marronnage ? Reste-t-il un nègre-blanc ? Une fois dans le marronnage et dans le confinement, Frème devient un être politique, qui réfléchit pour la première fois. Est-ce une prise de conscience de son état de nègre malgré les efforts faits pour devenir blanc ? Voici les paroles du protagoniste :

[L'abolition] Il y a longtemps que je l'ai entendu dire, et c'est toujours à venir. Les blancs sont les blancs. Ils pensent, ils travaillent pour eux. Les noirs sont leur bien, leurs esclaves. Ils ne sont pas près d'avoir l'envie de les rendre libres. [...] (Houat, 1844 : 71).

D'un Frême enamouré et bon travailleur nous passons à un Frême penseur, et pessimiste. Ce qui veut dire que les persécutions et la vie au marronnage font de lui un contemplateur. Il s'agit peut-être d'une phase de désapprentissage de l'éducation colonial qu'il a subi dans l'habitation. Les Hauts le poussent à redevenir l'homme qu'il était dans son pays d'Afrique. La phase du marronnage amène une transformation inhérente au personnage de Frême, conscient de la couleur de sa peau, de sa position ambiguë dans la colonie, qui le pousse à repartir vivre dans la nature. Car Frême n'a jamais été esclave, il n'a jamais vécu dans le manque à vrai dire ou de la culture d'un lopin de terre comme les autres esclaves de la plantation, dans une économie de survie.

4. Marie : la vierge rédemptrice

Tout au long de ce roman Marie apparaît sous les dénominations de «la jeune blanche », « Une Madame blanche si jolie », «la bonne petite maîtresse blanche », « un ange », « [sa] sœur », « figure blanche, [...] angélique », « blanche vierge », « belle, magnifique », « blanche honorable », « douce » alors que la noirceur de la peau de Frême était à cacher, à transformer et à blanchir.

Houat nous décrit en détail Marie, comme une réincarnation de la Vierge Marie. Comme nous le montre l'article de Rose-May Nicole, nous observerons que la femme blanche est célébrée par sa couleur et la bonté associée à sa couleur de peau. La bonté de Marie, comme dit auparavant, vient équilibrer le discours de l'abolition qui ne veut faire un portrait médiocre de tous les Blancs. Si les blancs sont méchants, violents et pécheurs, Marie est cet ange gardien des esclaves, qui comprend leur cœur sauvage et qui peut s'associer avec eux malgré leur couleur de peau. Et surtout avec Frême. Il « était noble, sinon par l'épiderme et la naissance. [...] un soin, des attentions, un respect, une tendresse, un dévouement » (Houat, 1844 : 85-86) fait qu'il mérite la main de Marie.

L'image de Marie l'immaculée non seulement sauve la communauté blanche du malheur mais fait d'elle la porte-parole de l'humanisme blanc. Quand le Câpre raconte les atrocités subies par les esclaves, elle lui répond que « Les blancs ont du cœur ; ils ont de l'esprit, de l'intelligence et de l'intérêt leur dira comme la justice que l'esclavage est une mauvaise chose, et l'on fera son abolition. » (Houat, 1844 :71).

En dehors de la thèse de l'abolition, Houat introduit une seconde thèse qui est le métissage. Elle réside plus particulièrement dans le couple symbolique Marie et Frême. L'union entre une blanche et un noir est interdite par le Code Noir, et le couple fait scandale dans la colonie d'où ils sont forcés à marronner. Dans son article Rose-May Nicole reconnaît les *Marrons* :

Comme le premier roman réunionnais, [qui tente] d'une part d'ouvrir le champ de l'intrigue à des protagonistes noirs et d'autre part d'être le premier roman à textualiser de façon positive l'amour d'un homme noir pour une femme blanche en période d'esclavage (Rose-May, 1992 :161).

Ce dernier donne naissance à un enfant mulâtre dans les bois. La naissance de cet enfant mulâtre ne serait que possible dans le marronnage, c'est-à-dire dans un espace de liberté où les préjugés de couleurs ne rendront pas le métissage difficile.

Un peu plus tard, un symbolisme s'exprime dans le rêve du Câpre capturé par les chasseurs dans les bois. Dans ce rêve Frême apparaît sur « un des pics salaziens » comme un « surhumain ». Cette allégorie se rapproche d'une description du volcan qui crache la lave. Hoffmann décrit ce phénomène comme un thème anti-esclavagiste :

Le tremblement de terre vu comme une punition du Ciel va rejoindre, dans l'arsenal d'une Divinité anti-esclavagiste. [...] La terre trempée de sueurs, les produits tropicaux arrosés de sang sont des images qui remontent aux premières protestations contre l'esclavage. (Hoffmann, 1973 : 235).

Frême sur le mont saignant est la métaphore du volcan en éruption qui détruit tout sur son chemin. Le feu du volcan consomme tout car « nul ne pouvait se soustraire à ce cataclysme de sang qui tombait, qui pénétrait, qui s'infiltrait partout ». Cette image de Frême destructeur comme le volcan en éruption serait sauvée par la blancheur de Marie. L'avatar de Frême représente l'excès d'abus des colons alors que l'apparition de Marie avec l'enfant mulâtre redonne une nouvelle vie à tout ce qui a été détruit par le Noir. Cette image vient avertir aux Blancs, comme le dit Hoffmann, l'excès de l'abus de leur pouvoir et le prix qu'ils devraient payer. De même, Françoise Sylvos dans son article montre comment le roman *Les Marrons* fait allusion au passage biblique de la rédemption et cette grandeur surhumaine de Frême, d'après l'auteur, annonce les conséquences d'une abolition attardée :

L'esclave persécuté couvrira la terre du sang qu'il a lui-même versé, par un juste retour des choses. Mise en garde adressée à ceux qui tardent à faire advenir l'abolition. Le troisième temps après l'affrontement [...] doit être l'extinction des différences et le dépassement des contradictions. (Sylvos, 2010 : 294).

Il est intéressant de noter la démarche de Sylvos qui montre Frême comme une alarme qui réveille la société coloniale. Cependant, Frême représente aussi le désordre colonial, et ce désordre ne se tranquillise qu'avec l'intervention de Marie, la blanche qui incarne non seulement une intervention divine mais aussi la bonté émancipatrice de la République française, *la Liberté guidant le peuple* avec son sein nu. Voici l'image de Marie qui vient réparer les dégâts qu'a causés le courroux d'un esclave :

[...] sortit une femme blanche, belle, magnifique. [...] Et cette femme éleva l'enfant au-dessus de sa tête, [et] tous ceux qui se débattaient dans le lac de sang prirent la couleur de l'enfant, laquelle était un mélange de noir, de blanc, de jaune et de rouge. [...]. (Houat, 1844 :117-118).

Pour en reprendre les mots de Fanon dans *Peau noire masques blancs*, nous avons affaire, par ce rêve, à la justice et la liberté blanche tant imposée par les abolitionnistes dans leur philosophie aussi bien chrétienne que politique. Dans ce but comme le dit Sylvos, le marronnage dans le roman de Houat, est un « faux-fuyant [...] qui prélude un choc inévitable » (Sylvos,2010 : 297) entre deux ethnies où l'une domine l'autre. Le marron lutte pour la liberté et il ne lutte que pour la liberté octroyée et non pas à accaparer. Est-il pour cela que Frême prend une résolution héroïque de sauver les condamnés ? Houat écrit que :

[...] les autres, au nombre de cent environ, [...] il les emmena avec lui aux Salazes. [...] Il les disciplina et en fit une bande de Marrons aussi résolus qu'indomptables [...] de laquelle Frême est encore aujourd'hui le vaillant chef. (Houat,1844 : 137).

Frême devient « le vaillant chef » d'une bande de Marrons qui « se recrute tous les jours » et qui se discipline et se prépare pour l'émancipation. Or non seulement le marronnage et son espace deviennent un « faux-fuyant », un prélude au métissage mais d'après ce roman, cet espace de liberté devient un espace de préparation, de formation pour la vie en liberté. Le roman se termine au présent qui marque Frême comme chef d'une bande de marrons disciplinée et accordera une prochaine délivrance sélective aux autres esclaves du Bas. Peut-on tirer une leçon de ce roman ? Hoffmann nous le donne :

Et la leçon que les auteurs proposent est que le Blanc ne doit pas abuser de son pouvoir s'il ne veut pas risquer la catastrophe. (Hoffmann, 1973 :242).

Houat, un fervent abolitionniste, par ce roman donne aux métropolitains une sorte d'avertissement adouci qui questionnerait leur esprit chrétien. Ces leitmotivs du métissage, de la lutte pour la liberté commencent à être le thème de la littérature du marronnage dans le temps de l'abolition de l'esclavage.

Conclusion

Le roman *Les Marrons* de Louis Timagène de Houat est un roman emblème de la période de l'esclavage et de l'abolition à la Réunion. En mettant en lumière un couple interracial avant-gardiste, Houat cherche à fonder les principes d'une nouvelle société qui attend de naître à tout moment. Condamné par les autorités coloniales, le métissage se porte comme la base de la société réunionnaise. Comme le dit Françoise Vergès dans son article, « la pureté de sang (déjà illusoire) est impossible. Tout Réunionnais est ainsi issu d'un mélange non seulement biologique mais culturel » (Vergès, 2008 : 24). Le roman met de l'emphase à l'aide de ce couple sur l'importance d'une abolition « octroyée » et non pas d'une révolution préconisée dans les autres colonies de sucre comme la Saint-Domingue. Tour à tour, le romancier cherche à justifier le marronnage comme un prétexte, une zone d'attente de l'abolition. Cependant, en tenant haut son étendard abolitionniste, Houat n'oublie pas de décrire la situation inhumaine dans laquelle jadis vivait un peuple qu'il le met indirectement à éveiller la bonne conscience des « Blancs » de la Métropole.

Ce roman qui se veut comme une porte-parole des opprimés permet à Houat de prendre la plume pour donner la voix aux sans voix. Lui-même un mulâtre, il occupait une position mineure dans le système colonial. Méprisé par les Gros-Blancs et vu comme une corruption des mœurs coloniales, ce dernier tente à travers son écriture de donner non seulement une place aux esclaves mais aussi aux métis dans le discours public. Contrairement aux autres colonies, la Réunion était une colonie douce, qui ne se rebellait pas contre la mère patrie et attendait sagement l'émancipation qui lui a été accordée (certes, il y avait des rébellions sporadiques comme celle de St Leu en 1811, éteinte promptement par le pouvoir colonial). En promouvant le marronnage comme un état intermédiaire, d'attente, ce dernier devient un acte de compromis dépourvu de toute action politique et d'agentivité qui se traduit par un manque de toute possibilité d'imaginer une nation libre. Toutefois, le marronnage s'annonce comme un point d'ancrage, une possibilité offerte aux esclaves d'habiter cette île et non plus de s'en échapper vers leur pays natal qui n'est maintenant qu'un imaginaire.

Ici, marronner n'est qu'une rupture temporaire avec la société coloniale cherchant à réformer les règles du jeu établies. Le marronnage mis au service de la thèse de l'abolition de l'esclavage le dénuie de toute attribution révolutionnaire et devient un espace « humanisant et humaniste » qui va préparer les nouveaux affranchis de la société coloniale et non des sujets libres et indépendants ayant une autonomie gouvernementale.

Aujourd'hui, ce roman est rendu immémorial non seulement par une réédition mais aussi par une inscription dans le musée au ciel ouvert sur les murs de St Denis. L'artiste Stéphanie Lebon⁴ s'est livrée dans un nouveau projet de mettre en fresque les pages du roman sur les murs du Boulevard Sud de la ville.

Bibliographie

- Debien, G. Oct., 1966. « Le Marronnage aux Antilles françaises au XVIII^e siècle ». *Caribbean Studies*, Vol. 6, No. 3, p.3-43. [En ligne]: <http://www.jstor.org/stable/25611959> [consulté le 15 juin 2022].
- Fanon, Frantz. 1952. *Peau noir Masque blanc*. Paris : Edition du Seuil.
- Fuma, S, 2002. *L'esclavage et le marronnage à la Réunion, Histoire réunion*. [En ligne] : <https://www.histoire-reunion.re/lesclavage-et-le-marronnage-a-la-reunion-sudel-fuma/> [consulté le 15 juin 2022].
- Glissant, E. 1997. *Le discours Antillais*. Paris : Éditions Gallimard.
- Hoffmann, L-F. 1973. *Le Nègre romantique*. Paris : Payot.
- Labat, J-Baptiste R.P. 1741. *Nouveaux voyages aux îles d'Amérique*. Paris: A la Haye.
- Marimoutou, C. 2013. « Penser, représenter, exposer l'esclavage colonial. Réflexions à partir des expériences réunionnaises ». *Africultures*, 2013/1, n° 91, p. 43-51. [En ligne] : DOI 10.3917/afcul.091.0043 ; <http://www.cairn.info/revue-africultures-2013-1-page-43.htm> [consulté le 15 juin 2022].
- Miller, C. 2008. *The French triangle: literature and culture of the slave trade*. London: Duke University Press.
- Richard, P. 1992. "Maroons: Rebel Slaves in the Americas, Festival of American folklife". [En ligne]: http://www.folklife.si.edu/resources/maroon/educational_guide/23.htm [consulté le 15 juin 2022].
- Rose-may, N. 1991. « La partenaire blanche des couples mixtes dans les marrons et dans Eudora ». *Métissages, littérature-Histoire, Cahiers CRLH-CIRAOI*, No 7, Saint Denis : Le Harmattan.
- Sylvos, F. 2010. Les marrons bourbonnais, héros du courant abolitionniste. In : *Littérature et esclavage*, (dir.) Sarga Moussa, Coll. Esprit des lettres. Paris : Editions Desjonquères, p. 207-300.
- Vergès, F. 2008. La Réunion : un modèle de vivre ensemble. In : *Interculturalité en débat*, col. Hommes et Migrations, p. 20-29.

Notes

1. La fonction de ces récits qui sont majoritairement autobiographiques serait de révéler au monde la souffrance des Noirs, leur vie dans la plantation, leur rapport avec les maîtres et entre eux. Cela est surtout une possibilité d'écrire une histoire alternative de l'espace géographique et de la société dans laquelle vivaient les esclaves. L'exemple populaire des *slave narratives* serait l'adaptation en film du *slave narrative* de Solomon Northup par Steve McQueen, *12 years a slave* sorti en 2013. Le film sur le marronnage ou encore sur l'esclave n'est pas très répandu en France. <http://docsouth.unc.edu/neh/chronautobio.html> [consulté le 12 janvier 2022].
- Le film *Case départ* sortie en 2011 met en scène la question du retour en arrière aux temps de l'esclavage de deux frères d'origine antillaise. Un film de comédie qui tente d'explorer la question de l'identité échoue misérablement car la question de la traite, du marronnage et de la souffrance est rendue comique alors que l'esclavage reste toujours un champ en voie de découverte. http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/07/05/case-depart-servitude-de-la-comedie_1544824_3476.html [consulté le 12 janvier 2022].

2. La *Revue des colonies* a été fondée par Cyrille Bisette, homme politique martiniquais qui devient une grande figure de l'abolition de l'esclavage en France, que Houat suit dans ses actions politiques. Bisette publie en 1823 un pamphlet intitulé *De la situation des gens de couleur libres aux Antilles Françaises*, qui le condamne « à être marqué au fer rouge de la marque infamante « GAL » et à servir dans les galères du roi à perpétuité ». Sa Revue cherche plutôt la réconciliation que le conflit comme le dit Eric Dussert dans la préface du roman *Les Marrons*. Comme son maître, Houat cherche plutôt la réconciliation que le conflit à travers le personnage de Câpre.

3. *Caste* est ici utilisée par Houat pour décrire l'appartenance sociale de Frème dans son pays natal.

4. <https://la1ere.francetvinfo.fr/reunion/saint-denis/a-saint-denis-les-passants-decouvrent-le-premier-roman-reunionnais-grace-a-la-fresque-les-marrons-1274392.html> [consulté le 25 juin 2022].



ISSN 1951-6436
ISSN en ligne 2260-8060

Synergies Inde n° 11 - 2022 p. 69-81

Narration des corps, itinéraires des lieux,
chair des textes : une étude
de *Made in Mauritius* d'Amal Sewtohul
et d'*Un soleil en exil* de Jean-François Samlong

Élisa Huet

Université de la Réunion, France
m.elisa.huet@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3058-716X>

Reçu le 15-08-2022 / Évalué le 20-10-2022 / Accepté le 24-10-2022

Résumé

Le présent article propose de suivre deux itinéraires indienocéaniques à partir de deux récits créoles, un Mauricien et un Réunionnais (*Un soleil en exil* de Jean-François Samlong et *Made in Mauritius* d'Amal Sewtohul). L'étude porte sur deux récits plaçant au centre de la narration les récits rétrospectifs des personnages. Elle analyse la manière dont la mise en texte et en mots du monde est conçue comme un lieu qu'investissent les personnages. La dimension charnelle de ces narrations est ensuite envisagée afin de penser la façon dont les lieux se déplacent à travers les corps des personnages pratiquant et narrant le monde.

Mots-clés : Océan Indien, ethos créole, la Réunion, Maurice, corps

**Narration of bodies, itineraries of places, flesh of texts:
a study of *Made in Mauritius* by Amal Sewtohul and *Un soleil en exil* by
Jean-François Samlong**

Abstract

This article follows two indioceanic routes in two creoles novels, from Réunion Island and from Mauritius respectively (*Un soleil en exil* by Jean-François Samlong and *Made in Mauritius* by Amal Sewtohul). Based on two novels with a retrospective dimension, this article shall attempt to analyse how in these two works which are retrospective by nature, the characters inhabit the space of narration and re-define the world through the text and the usage of words. I shall then examine the carnal dimension of the works in order to understand how the bodies of the characters in these two novels carry with them, the spaces they inhabited. They may have physically displaced themselves but the trace of their lived geography lingers in their writing.

Keywords : Indian Ocean, Creole ethos, la Réunion, Mauritius, Body

Introduction

Pour Michel de Certeau « chaque jour », les récits « traversent et organisent des lieux ; les sélectionnent et les relient ensemble ; ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont des parcours d'espaces » (Certeau, 2014 : 170). Le philosophe pose à la fois le lieu comme une narration et la narration comme

un lieu à pratiquer. En suivant cette idée notre réflexion propose d'interroger les voyages et les itinéraires des lieux dans deux récits indiaocéaniques. Comment les lieux se déplacent-ils ? Quel est l'itinéraire des lieux ? Pour répondre à ces questions nous nous concentrerons sur la dialectique entre les lieux, les corps et les textes. Les pratiques de l'espace et des lieux feront l'objet de notre attention. Sera interrogée la façon dont les corps et les lieux sont mis en textes, autrement dit les pratiques narratives. Ce seront plus particulièrement les itinéraires narratifs des lieux, les itinéraires des corps dans et entre les lieux, les itinéraires des textes dans ces récits qui retiendront notre attention.

Notre analyse portera sur deux romans – *Un soleil en exil* (2019) du réunionnais Jean-François Samlong et *Made in Mauritius* (2012) du Mauricien Amal Sewtohl – plaçant au centre de leur narration les questions, même si c'est de façon rétrospective, du voyage, du passage, du déplacement dans et entre les lieux, et la question des itinéraires. Les deux textes à l'étude appartiennent à des contextes différents et tracent des itinéraires divergents. *Un soleil en exil* suit la trajectoire et la narration d'Héva. Le personnage-narrateur relate l'histoire tragique des enfants réunionnais (qu'elle a aussi vécue) envoyés dans la Creuse (entre 1963 et 1982) et d'autres régions françaises¹ par les services sociaux, traçant un itinéraire parcouru par ces enfants de la Réunion vers la Creuse. Simultanément, cette traversée géographique implique également un chemin allant du silence vers la mise en texte de son histoire et de celle de ses frères pour Héva. Le roman d'Amal Sewtohl, *Made in Mauritius*, est le récit rétrospectif de Laval, relatant à sa compagne australienne (Frances) l'arrivée de ses parents chinois à Maurice depuis Hong-Kong, suivie de son enfance mauricienne pour enfin en arriver à sa vie à Adélaïde. Ces deux textes, qui peuvent en apparence différer par leur thème et leur style, se ressemblent pourtant, car les deux retracent et permettent d'interroger deux itinéraires indiaocéaniques et créoles. Notre réflexion suivra la trajectoire suivante : sera traitée tout d'abord la manière dont la narration et la pratique narrative se présentent comme des itinéraires, sera par la suite interrogée la façon dont les corps deviennent une narration et enfin l'itinéraire que suivent les récits. Il s'agira ainsi d'étudier les itinéraires de ces corps et de ces narrations créoles. Au lieu de se demander comment « habiter poétiquement cette Terre », pour reprendre la formule d'Hölderlin, il s'agit de savoir comment le monde ou plus exactement les lieux sont pratiqués de façon créole.

1. Itinéraire et narration

« Tout récit est un récit de voyage, une pratique de l'espace » (Certeau, 2014 : 171) déclare Michel de Certeau. Les titres des romans de Jean-François Samlong et d'Amal Sewtohl sont ancrés dans le mouvement et annoncent un déplacement.

Le titre qui vaut aussi pour un label, *Made in Mauritius*, a vocation à être transporté par la référence explicite à la production d'objets de consommation (« made in »). La formule vaut donc moins un ancrage qu'elle n'évoque de futurs déplacements qu'induit la marchandisation (de l'île comme destination paradisiaque et des corps comme objets appartenant à la carte postale édenique). Le titre constitue d'ailleurs un programme à lui seul et c'est la fonction de déplacement qui lui est à nouveau attribuée durant le récit lorsque le conteneur – dans lequel vit Laval et à bord duquel ses parents ont fait le voyage de Hong-Kong jusqu'à Maurice – devient une structure artistique baptisée « Made in Mauritius » permettant à Laval de partir pour l'Australie avec une bourse d'étude. Une fois arrivée à Adélaïde, Laval et son ami d'enfance ouvrent un bar clandestin portant le même nom, confirmant que c'est bien « mauritius » en tant qu'artefact, non plus artistique, mais commercial que servent les garçons à leurs clients australiens. Le titre du roman de Samlong, *Un soleil en exil*, fixe à l'orée du récit un exil annoncé. Il suppose un déplacement initial, un premier trajet dans le cas de la narratrice, Héva, et de ses frères (Tony et Manuel) : un déplacement hors de l'île et donc une ex-île pour reprendre l'expression de Jean-Louis Robert. Il s'agit dans ce cas, celui d'Héva et de ses frères, d'être hors de la Réunion et loin du soleil – ce dernier étant une métonymie de la Réunion pour la narratrice (Samlong, 2019 : 193) – que tente justement de recréer l'écriture d'Héva. Le trajet est ainsi fondé dans cette narration sur la rupture avec l'île.

Il est alors possible de dégager trois types d'itinéraires dans ces textes : celui de l'enfance à l'âge adulte (dans les deux textes), celui de la Réunion à la Creuse (dans *Un soleil en exil*), celui de Hong-Kong jusqu'à Maurice et enfin jusqu'à l'Australie (dans *Made in Mauritius*) mais aussi celui que constituent les narrations. Si les récits de Laval et d'Héva parlent en effet de voyage, d'un trajet, la structure de leur récit forme aussi une sorte d'itinéraire – fait encore plus frappant dans *Made in Mauritius*, car la narration de sa vie par Laval se superpose à sa traversée de l'Australie sur les traces de son ami Feisal. Laval est un personnage entretenant une relation viscérale avec les déplacements : il a été conçu et est né dans un conteneur, il fut en gestation sur un bateau qui traversa l'océan Indien. La question de la migration, du déplacement semble presque inscrite dans sa chair comme le confirme son lien au conteneur (objet du mouvement par excellence) : « cette boîte de métal faisait partie de moi » (Sewtohul, 2012 : 261).

Tout commence donc dans ces récits par une déclaration de mise en texte et de mise en mots de la part d'Héva comme de Laval. Dans *un soleil en exil*, Héva déclare : « C'est vraiment quand on s'écrit que le livre est essentiel à soi, voilà pourquoi j'ai voulu raconter mon histoire » (Samlong, 2019 : 20). Laval exprime au

début du récit la possibilité de dire : « Voilà mon histoire », comme une « liberté si nue et si rare » qu'il se sent désarmé (Sewtohul, 2012 : 45). Ces déclarations sont proférées précisément comme si elles marquaient le seuil de ce voyage que sera leur récit. Le livre débute par ce qui est l'aboutissement de la vie des personnages : ce texte que parcourt le narrataire. La dimension rétrospective de ces deux récits suggère que la narration est à elle seule un itinéraire, une pratique de l'espace ou des espaces. La forme de mise à nue qu'évoque Laval est révélatrice de la dimension charnelle de cette mise en mots et en texte de sa vie mais aussi de sa personne. Le passage par le récit et par l'écriture est donc un passage vers une mise en mots en texte de leur personne et de leur corps. Le rétrospectif devient donc le lieu à partir duquel est arpentée l'existence de Laval qui se dit à Frances dans *Made in Mauritius* et d'Héva qui se raconte, pour sa part, aux narrataires de son récit en 2014. Les mots et la langue deviennent dans ce contexte un lieu où se dire pour Héva : « Ce lieu c'était l'écriture avec la puissance des mots » (Samlong, 2019 : 20). Cet acte – l'écriture, la narration – est alors qualifié de soleil dans l'exil. Héva crée ce soleil – cet espace où se dire – dans cet exil, certes de l'île, mais aussi dans cet exil de tout espace possible où se dire et où s'énoncer. Il faut alors noter avec un intérêt particulier que la parole et l'écriture sont un vrai lieu et un cheminement pour Jean-Jacques Martial dans le récit autobiographique de son enfance de la Creuse, *Une enfance volée*. Le roman de Sewtohul matérialise, quant à lui, très concrètement, au sein même de l'esthétique du roman, cet espace qu'est le récit de Laval. L'espace de la page est aménagé par et pour la parole du personnage-narrateur puisque les chapitres où il entreprend son récit rétrospectif se distinguent par des italiques. Par ce procédé, il semble que sa narration investisse matériellement l'espace de la page : le fait de se dire et l'espace dégagé pour se dire deviennent un lieu qui apparaît dans le roman par le recours à l'italique, faisant de la prise de parole pour Laval l'équivalent de l'écriture pour Héva : un lieu.

L'alternance des chapitres dans *Un soleil en exil* diffère toutefois dans leur tonalité de ceux de *Made in Mauritius*. Ces chapitres à la tonalité historique se composent de chiffres et de dates. Proches d'articles de journaux, puisque s'y trouvent citées des paroles de politiciens, de journalistes ou encore de responsables de la santé, ces chapitres qui alternent la narration d'Héva accompagnent et soutiennent le récit de cette dernière. Par les faits cités, ces chapitres donnent de la véracité à la parole d'Héva, créant un contraste entre d'une part l'aspect implacable des chiffres, la froideur des propos des politiciens et d'autre part l'aspect vif et douloureux du récit de la narratrice. La narration d'Héva se présente ainsi comme ce qui se cachait derrière des faits. En somme, cette face cachée de ces

discours réglés de l'administration masquait les corps de ces enfants, car les textes et les paroles de ces enfants déportés dans la Creuse ont mis longtemps à trouver une voie/x, le premier date de 2003. La narration d'Héva restitue, rend présent et rappelle ces corps longtemps oubliés, dissimulés sous des périphrases, sous des faux noms ou tout simplement occultés derrière des silences et des absences (comme l'illustre le fait de ne pas prendre note et de ne pas rapporter les violences faites à ces enfants (Samlong, 2019 : 173) par les services sociaux). Autrement dit, la narration d'Héva défait le silence imposé aux paroles de ces enfants dont la souffrance était occultée ou amoindrie. La narratrice fait entendre ces violences en prenant précisément note de ce que l'administration n'inscrivait pas : la souffrance et la violence : « la morsure glacée de l'hiver et des hommes, et celle des hommes, à en juger par les lésions qui ne se cicatrisaient pas sur Valentin, étaient chargées d'autant de venin qu'en inoculent les crochets de la vipère » (Samlong, 2019 : 176). Héva inscrit donc sa narration sur les failles de l'administration en constituant son récit comme un registre des violences et des souffrances. Sous les silences, elle pointe ces corps en souffrance que l'administration effaçait et invite à relire les archives à partir des occultations et des euphémismes.

La narration d'Héva retrace aussi la recherche d'une voie/x et d'un espace pour se dire : de l'inénarrable au narrable. Se lance alors pour elle une quête afin de trouver une façon de rendre cette violence énonçable (pour elle) et audible pour une de ses énonciataires (la grande dame). L'événement traumatique le plus récent dans les campagnes françaises est la déportation des Juifs dans les camps de concentration allemands durant la seconde guerre mondiale. Héva doit alors négocier une place pour s'énoncer et se dire. Elle passe ainsi par l'histoire de violence qu'a connue la grande dame (la déportation des Juifs) pour dire l'histoire des enfants réunionnais transportés dans la Creuse. Le discours d'Héva est ainsi hanté par Birkenau² que lui a raconté la grande dame lorsqu'elle songe à ce que peuvent vivre ses frères. La quête d'un dicible dans et à partir d'autres violences revient confusément à chercher, pour la narratrice, un lieu pour se dire, puisque l'écriture et la parole sont pour elle un lieu, un espace, celui d'une autre histoire, d'autres mémoires, pour dire sa souffrance. La question du lieu dans lequel s'enraciner et enraciner son discours est alors primordiale. Si on suppose que la narration est bien le fait d'Héva, les références à l'esclavage qui jalonnent son récit indiquent qu'elle s'est aussi ancrée dans une mémoire — hormis celle des camps de concentration — par laquelle elle se dit et dit les enfants de la Creuse : celle de l'esclavage. Le récit d'Héva se présente alors comme l'aboutissement d'un trajet dans les mémoires et d'un itinéraire entre différents discours.

Le même type de trope peut être relevé dans *Made in Mauritius*, même si la finalité et le contexte sont différents. Rempli de l'histoire de Maurice, Laval craint que son père ne l'ait vendu à des marins (Sewtohul, 2012 : 180) et compare à plusieurs reprises la situation de sa famille, à l'égard de l'oncle Lee Song Hui qui les exploite, à celle des esclaves. Par l'île, que cela soit Maurice ou La Réunion, les personnages sont habités par des références révélant combien leur imaginaire s'enracine dans l'île et son histoire. Les façons de se narrer, les pratiques narratives, sont empreintes d'un passé dont ils ont hérité de l'île. Dans le cas d'Héva, si elle inscrit son récit dans la souffrance des esclaves, dans un mouvement de réciprocité — tout comme ils permettent à Héva de se dire — elle les rappelle et leur donne voix, fait entendre leur présence dans le présent de sa narration. Cet écheveau de voix que tisse la narration d'Héva trace donc un *itinéraire des souffrances* allant d'un corps à l'autre (celui des esclaves à celui des enfants de la Creuse), d'une époque à une autre, d'une histoire à une autre. La partie suivante approfondira le rapport du corps au lieu en explorant la façon dont les corps constituent à eux seuls des textes narrant le lieu, et en l'occurrence ici l'île Maurice et l'île de la Réunion.

2. Du corps au lieu

Dans son étude sur le roman colonial, *Ameenah* de Clément Charoux, Srilata Ravi suggère que pour Delettre (l'amant du personnage éponyme) Ameenah est « son espace Indien des possibles³ » (Ravi, 2010). Le corps de la jeune femme incarne une Inde rêvée et mythique. Ceci suppose aussi que lorsque Delettre projette ses fantasmes sur sa personne, Ameenah devient une compilation de textes fantasmatiques. Le corps des habitants des îles créoles devient précisément, à l'instar d'Ameenah, cet espace de projections imaginaires. Dans ce module du voyage qu'est le conteneur, Laval, dans *Made in Mauritius*, en vient à tenir un bar clandestin une fois arrivé en Australie,

nos clients s'attendaient à voir en nous de doux rêveurs, les gentils indigènes venus des îles, et le conteneur perdit sur fond rouge et reçut pour nouvelle peau un paysage de paradis tropical, une plage idyllique, des danseuses de séga autour d'un feu, une pirogue au loin et, tout au fond, un soleil couchant. Nous étions vêtus de chemises hawaïennes, et moi j'étais coiffé d'un chapeau de paille, tandis que Feisal avait laissé pousser ses cheveux et les avait tressés en une couronne rasta, et il gratouillait du Bob Marley sur sa vieille guitare [...]. (Sewtohul, 2012 : 249).

Les deux garçons, ainsi que le conteneur, se mettent à incarner cette île « carte postale », ce cliché des îles tropicales. Ce simulacre d'île qu'ils présentent, pour

répondre aux attentes et aux désirs de leurs clients, révèle le poids des représentations qui pèse sur l'île et ses habitants. Loin d'être circonscrit à l'île Maurice, un tel déferlement de clichés se retrouve aussi dans le roman de la réunionnaise Anne Cheynet, *Rivages maouls* :

Parfois, dans l'une ou l'autre de nos petites chambres d'étudiants, transformée pour la circonstance en mini-club Med, j'ai chanté pour leur faire plaisir des chansons créoles. [...] Ils m'appelaient "Vahiné", "Pamplemousse", "Oiseau des îles" et applaudissaient inconditionnellement à toutes mes prestations (Cheynet, 1994 : 131).

La narratrice, Annabelle, se trouvant à Aix durant ses études, est elle aussi un véritable objet exotique pour ses camarades (« Vahiné », « Pamplemousse », « Oiseau des îles »). La performance exotique de Laval et d'Annabelle dénonce ce texte « tropical » comme une construction étrangère et un cliché. L'exotisme stratégique (Huggan, 2003 : 32) des personnages dénonce de façon explicite, dans le cas de Laval, l'imaginaire des îles tropicales et l'enfermement de ces sociétés (australienne, française) dans une représentation où l'altérité n'a de place que comme cliché dans un univers de consommation (« club med », « nos clients »). Cette imposition de la représentation parle d'autres formes de violences, celle de la représentation coloniale : celles qui sont nées dans les colonies et nées de la violence coloniale de considérer l'autre, non comme un autre, mais comme une chose. Ce qu'illustrent ces extraits c'est un héritage des représentations et des violences dont elles émergent – déni de l'autre, réification – qui continue à habiter les discours contemporains entourant ces îles et leurs habitants.

Toutefois, ce n'est pas le seul texte auquel renvoient ces îles. Dans *Un soleil en exil*, certains extraits de la narration d'Héva sont imprégnés de références à l'esclavage, telles ces comparaisons : « une vie d'esclave », « bête de somme » (Samlong, 2019 : 162) ou encore cette hypotypose au sein de laquelle un nouvel arrivage d'enfants réunionnais dans les campagnes françaises et le bourgeonnement du printemps se mêlent (203), suggérant l'aspect consommable de ces enfants qui tels des plantes rebourgeonnent chaque année et sont prêts à être récoltés. On peut encore citer la remarque que formule Héva après avoir vu la façon dont étaient traités les enfants réunionnais : « leur vie ne leur appartenait pas » (166). Néanmoins, certaines conceptions, lisibles dans le traitement de ces enfants et dans les propos tenus à leur égard, suggèrent que les références à l'esclavage et son sémantisme ne sont pas uniquement du fait de la narratrice. Abonde dans ce sens, le qualificatif négro (173) répété plusieurs fois dans le récit – à la fois rapporté dans la narration d'Héva mais aussi dans le pan narratif composé de témoignages et de comptes rendus – et qu'on trouve dans d'autres récits de la Creuse.

Tony est ainsi qualifié de « petit nègre » (198) par le fermier chez qui il est envoyé. Ce dernier déclare d'ailleurs avoir voulu dresser le jeune frère d'Héva comme une bête. Cette racialisation et ce racisme, la référence constante à leur couleur comme marqueur d'identification irriguent l'interprétation faite de leurs corps et le traitement qui leur est réservé. Si on peut en effet « reconnaître les constructions que les autres ont de nous à travers leurs initiatives⁴ » (Nast, 1998), il n'est pas disproportionné de supposer que, parmi les « préjugés » et les « représentations des paysans français » qui concevaient la Réunion comme « une terre de misère où les enfants ne mangent pas, ne se lavent pas⁵ » (Vidot, 2016 : 480), pour les fermiers ces enfants venus des îles (par leur couleur et leur langue), et parce que la Réunion était aussi une île où eut autrefois lieu l'esclavage, sont des descendants d'esclaves, des descendants de corps exploités. Ce passé informe les représentations de l'île et de ses habitants – réitérant leur relation à l'île de cette façon. Dans sa thèse Émeline Vidot déclare : « Tout le paradoxe de l'histoire des enfants de la Creuse réside en ce point central d'interprétation de ces transferts d'enfants » (Vidot, 2016 : 489). Il semble plutôt ici que ce soit sur leur corps, sur leur lieu d'origine (l'île) que réside l'interprétation. Les « initiatives » de certains de ces fermiers – vis-à-vis du corps de ces enfants, décelable dans leur façon de s'adresser à eux, de se comporter à leur égard – sont révélatrices de la lecture du corps de ces enfants et de l'île.

Le corps de ces enfants est alors conçu, non pas comme un espace de possibilité pour reprendre Srilata Ravi, mais comme un espace d'exploitation : « La brutalité du paysan, qui souhaitait qu'il soit taillable et corvéable » (Samlong, 2019 : 163). Rendre taillable et corvéable suppose de faire table rase afin de reconstruire ce corps et de ne laisser dans ce corps sans racines, sans attaches, que la fonction de somme. Si l'on revient à nouveau au cas d'Ameenah analysé par Srilata Ravi, « le corps d'Ameenah, étant le corps de l'amant qu'est Delettre, devient un espace mélange racial sur lequel Delettre transpose son Inde imaginée⁶ » (Ravi, 2010), dans *Un soleil en exil* il s'agit dans le cas du corps de Tony de le transposer afin qu'il incarne un corps tel qu'il est interprété par le fermier chez qui il travaille : « je l'ai assommé de corvées pour lui mettre du plomb dans la cervelle » (197-198). À partir de cette interprétation les fermiers tentent d'effectuer une « intextuation », c'est-à-dire une « mise en texte des êtres vivants » par laquelle « la loi s'écrit sur les corps [...] elle se grave sur les parchemins faits avec la peau des sujets » (Certeau, 1990 : 206). L'interprétation de son corps comme espace exploitable et corvéable est ici inscrite par la violence et les coups afin de faire correspondre le corps de cet enfant à leur interprétation, faisant bien des corps des textes (mais de la souffrance).

Cette façon de procéder n'est pas sans rappeler ces corps, comme nous l'avons vu précédemment, sur lesquels sont écrits les fantasmes. Au lieu d'une consommation exotique, c'est ici l'exploitation, le désir de soumission qui sont écrits par cette violence sur le corps des enfants. Cette violence passe également par le fait de tout leur ôter, d'en faire des pages blanches pour « effacer tous souvenirs de la Réunion et de l'ancienne vie familiale » (Vidot, 2016 : 473) — fait que corrobore la narration d'Héva. Dans le cas de Tony, l'abolition de sa personne, par les violences et l'assimilation forcée de sa personne à cette nouvelle existence, entraîne sa mort, puisque l'île comme sa famille, tout comme sa dignité lui ont été ôtées comme en témoigne la lettre qu'il laissera à Héva avant de se suicider. Le dernier pan de cet article traitera de ces réponses, de ces « initiatives », de ces pratiques surgissant du corps de ces enfants et de la narration d'Héva.

3. L'itinéraire des récits

Dans *Les rochers de poudre d'or*, pour exprimer la charge qui l'accable et le poids de sa nostalgie pour la terre quittée (l'Inde), Vythee, un jeune engagé indien venant d'arriver à Maurice, dit avoir le poids de l'Inde sur son dos (Appanah, 2002 : 173). Dans le récit de Jean-François Samlong, c'est la Réunion, plus précisément un moment de son histoire, que semble porter le corps des enfants réunionnais. Face à une intextuation, dont nous avons parlé plus haut, la narration d'Héva et le corps des enfants font surgir, en réponse à l'exploitation et aux mauvais traitements, une autre mémoire de l'île : celle des résistances à l'asservissement, celle du marronnage. La lecture et relecture du texte, des corps, des lieux que propose cette « hypo-histoire⁷ » du marronnage retiendra désormais notre attention.

L'île est bien souvent tenue comme une entité fermée sur elle-même par l'omniprésence de cette barrière naturelle que serait l'océan (ce qui était notamment le cas à l'époque de l'esclavage pour ceux et celles qui tentaient de fuir le système esclavagiste). Toutefois, dans le texte de Jean-François Samlong, l'île de la Réunion devient l'espace non plus à fuir, mais le lieu regretté et dont sont privés les enfants. La mer, cet élément inaliénable de l'imaginaire réunionnais, n'est, dans ce contexte, pas considérée comme une clôture qui enserre et empêche l'évasion mais devient au sein de la narration d'Héva un signe de liberté puisque la ligne d'horizon océanique est comparée à un rêve de liberté (Samlong, 2019 : 71). Prolongeant cette idée, la mer est associée à un élément maternel dont ces enfants sont coupés : « le chant de la mer ne les bercera plus » (77). Ce qui est, en revanche, une prison, conçu comme un monde ténébreux et fermé, c'est justement la Creuse associée à « l'isolement » (158), à l'exil et à la solitude, à la rupture avec l'île-pays d'origine, à la mort (celle de Tony). Le continent coupe de

l'île et enferme les enfants par ces étendues de terre sans fin. C'est en effet ainsi que les terres sont conçues par Jean-Ludovic qui fuit la ferme où il travaillait et le fermier par lequel il était maltraité.

Certains indices permettent de déceler cet hypotexte du marronnage : tels ces avions transportant les enfants réunionnais vers les campagnes françaises et qui ne sont pas sans rappeler la déportation par bateau des esclaves, inscrivant une mémoire des déportations dans l'imaginaire réunionnais. Mais de façon plus frappante encore le prénom de la narratrice s'inscrit dans cet hypotexte : le prénom « Héva » était en effet le nom de la femme du célèbre Marron Anchaing. Il est alors remarquable que le passage de la fuite de Jean-Ludovic se présente tel une réécriture du scénario du marronnage tel qu'on le trouve dans les littératures mauriciennes et réunionnaises et fait donc du jeune garçon une sorte de Marron⁸. Bien que l'espace dans lequel il se déplace lui soit hostile et inconnu, en s'échappant le jeune garçon est : « enhardi à recouvrer sa liberté » (163). Les paysages et les végétaux sont ainsi porteurs d'une menace (164, 172) renvoyant à cette crainte à l'égard d'un lieu où il peut à tout moment être repris et renvoyé vers la ferme (signe pour le jeune garçon de travaux forcés et de souffrance), description typique des récits du marronnage. Or, le récit de la fuite de Jean-Ludovic fait écho, plus particulièrement encore, aux scénarios du marronnage tel qu'il apparaît dans deux romans de la Mauricienne Nathacha Appanah : *Les rochers de poudre d'or* et *Le dernier frère*. Outre, le fait que ce dernier texte relate aussi un itinéraire, cette fois à Maurice, de deux enfants fuyant l'enfermement de la prison de Beau-Bassin pour l'un (David) et la violence de son père pour l'autre (Raj) (et sont dans le contexte de leur fuite qualifiés de Marrons), des passages du récit de Jean-François Samlong répondent à quelques mots près, au texte de Nathacha Appanah. « Chaque ferme était une embuscade et chaque route une impasse » (Samlong : 163) peut-on lire dans *Un soleil en exil*, ce qui revient dans *Le dernier frère*, pour Raj et David s'identifiant à des Marrons, à être effrayés par les routes « lisses et droites », car précisément ces chemins « lisse[s] comme on imagine les voies du paradis » les mènent vers la prison de Beau-Bassin ou vers la grande maison coloniale du directeur de la prison, représentant ainsi un obstacle de plus « en travers de [leur] route » (Appanah, 2007 : 164). Le même paradigme négatif est associé à une « route de terre » bien tracée dans *Les rochers de poudre d'or* pour Badri, engagé qui a fui la plantation et devient Marron, puisque cette route est le signe du maître et de sa propriété. Toujours dans ce dernier texte, la nature et le lieu semblent être animés par la même hostilité qui se manifeste à l'égard de Jean-Ludovic dans la Creuse. La nature et les végétaux de cet espace deviennent le signe d'une menace. Ces trois exemples tirés de deux textes sans être centrés

précisément sur l'esclavage révèlent l'empreinte de cet hypotexte du marronnage dans les imaginaires, dans la texture narrative de ces îles créoles, ainsi que le passage de cette hypo-histoire entre les lieux, les temps et les récits.

Si un texte est donc brandi, faisant de ces enfants des corps qu'on peut exploiter, lui est opposé ce texte des résistances, celui des Marrons. Ce texte des résistances au déracinement et aux mauvais traitements se manifeste par la posture narrative d'Héva et sa volonté de reconnaissance passant par l'écriture. Leurs narrations (puisque Jean-Luc Martial et Jean-Pierre Gosse s'y réfèrent aussi) se fondent sur cette hypo-histoire qui habite leurs corps et leurs écritures, révélant combien l'esclavage et le marronnage (ces violences originelles et fondatrices de l'île) structurent un rapport au monde. S'enraciner dans ce passé, dans cette généalogie des déportés à la Réunion, des esclaves, c'est aussi reconstituer un trajet vers cette mémoire de l'île. Si on s'est interrogé sur le possible étouffement des voix des enfants de la Creuse, masquées par celles de l'histoire de l'esclavage, le passage par l'esclavage n'étouffe, selon nous, pas ces voix. Il constitue au contraire une voie pour ces narrations et pour ces enfants vers l'île. Un de ces itinéraires (de retour) de la mémoire et de la narration allant de l'île jusqu'à eux ou d'eux jusqu'à l'île (trajet qu'ils n'ont alors pas pu emprunter physiquement). S'inscrire dans l'histoire des esclaves et des Marrons, c'est s'inscrire dans l'histoire de l'île et par-là tendre des amarres vers l'île. Cette hypo-histoire des déportations, de l'exploitation et des résistances est aussi une des façons dont se déplace le lieu.

À sa façon Laval, effectue une relecture de l'Australie en se référant à son hypotexte mauricien. Les chapitres durant lesquels il traverse l'Outback au côté de sa compagne sont ancrés dans l'épisode de sa traversée de l'île Maurice durant son enfance. Pour Laval, l'Australie n'est alors qu'une « grosse île Maurice » (Sewtohol, 2012 : 106). À travers son regard, le paysage des champs australiens devient celui des champs de cannes (265) tels qu'il les connaît à Maurice. Ainsi, alors que le paysage australien succombe à l'imaginaire mauricien dont est porteur Laval, c'est l'ensemble des références de l'île créole qui se mettent à peupler l'Australie. Alors qu'il redevient « gamin » et se « remet à avoir peur » (234) comme durant sa traversée de Maurice, le personnage-narrateur renverse le sens de lecture et formule des critiques à l'égard de l'exotisation des aborigènes qu'il puise dans son expérience des clichés touristiques mauriciens. Au prisme du regard mauricien et créole, ce que Laval voit se dessiner en Australie, au lieu d'un délire colonial à la « Gauguin » selon sa propre expression, ce sont des délires, cette fois-ci en Australie, de drakkar et de Vikings par les colons australiens faisant fi des aborigènes et de leurs cultures. Est aussi contestée, par le personnage-narrateur, la conception des cousins de Feisal qui tenaient l'île Maurice comme un espace sauvage et coupé du

monde, selon un paradigme tout robinsonnien. Ce qu'illustre en effet le parcours de Laval c'est que l'île créole est partout où il va. Ni lieu de robinsonnade, ni espace exotique, Maurice se présente comme cet espace habitant profondément le rapport au monde de Laval. Dans le cas de son ami, Feisal, l'île Maurice est ainsi rendue présente en Australie par la recreation d'un Port-Louis dans l'Outback. Pour Laval c'est l'ensemble de sa narration qui entraîne sa compagne, Frances, à Maurice jusqu'à cette convergence finale où son récit rétrospectif se déroulant à Maurice rencontre la concrétisation de ce Port-Louis exaucé en Australie par Feisal, comme si la performativité du récit mauricien l'emportait sur cette autre « île » – l'Australie – ultime migrance, suprême voyage de l'île créole au cœur des terres australiennes.

Conclusion

La narration de Laval comme celle d'Héva tend des amarres vers l'île créole. La pratique créole du monde suppose un ancrage, marquant profondément les corps et l'écriture, dans ces hypo-histoires de l'esclavage et des résistances à l'asservissement. L'amarre créole relance les lectures des corps, des lieux et des relations entre les imaginaires. Elle rend attentive aux récits subalternisés, aux voix occultés, aux textes enfouis. Les amarres, aussi mouvantes soient-elles, que permet d'envisager cet ethos créole et indiaocéanique, sont peut-être ces lieux faits mots, faits phrases qui au gré des itinéraires poussent à en jeter de nouvelles.

Bibliographie

- Appanah, N. 2002. *Les rochers de poudre d'or*. Paris : Folio.
- Appanah, N. 2015. *Le Dernier frère*. Paris : Points.
- Certeau (de), M. 2014. *L'Invention du quotidien*. 1. *Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Cheynet, A. 1994. *Rivages Maouls. Histoires d'Annabelle*. Saint-André : Océan Editions.
- Magdelaine-Andrianjafitrimo, V. 2015. Le retour d'un refoulé : le scandale des « enfants de la Creuse » ou la mise en récit d'une mémoire retrouvée à La Réunion. In : *Les Lieux d'oubli de la francophonie*. Mainz : OLMS, p.145-165.
- Magdelaine, V. 2009. « Les « déportés » de la Creuse : le dévoilement d'une histoire oubliée ». *Itinéraires*, 2009-2, p. 47-64. [En ligne] : <https://journals.openedition.org/itineraires/254> [consulté le 10 mai 2022].
- Nast, H. 1998. The body as place. Reflexivity and fieldwork in Kano, Nigeria. In : *Places through the body*. London : Routledge, p.69-86.
- Ravi, S. 2010. « Border zones in colonial spaces : Imagining Pondicherry, Mauritius and Lucknow ». *International Journal of Postcolonial Studies*, p. 283-295.
- Samlong, J. 2019. *Un soleil en exil*. Paris : Gallimard.
- Sewtohul, A. 2012. *Made in Mauritius*. Paris : Gallimard.
- Vidot, E. 2016. *La construction d'une identité réunionnaise de 1959 à nos jours : représentations culturelles et constructions discursives*. Université de la Réunion, Thèse de doctorat en littérature comparée sous la direction du Professeur Carpanin Marimoutou.

Notes

1. Le récit de Samlong traite de la déportation d'enfants réunionnais dans la Creuse. L'expression « renvoie à un "transfert de pupilles" ou pour d'autres, à une « déportation » de quelque 1640 enfants, garçons et filles, depuis l'île de La Réunion jusqu'à certains départements français dont la Creuse entre 1963 et 1982, à l'instigation de Michel Debré, alors préfet de La Réunion » (Magdelaine, 2015). Contrairement aux récits de Jean-Luc Martial (*Une vie volée*) et de Jean-Pierre Gosse (*La Bête que j'ai été, Le témoignage d'un Réunionnais déporté dans la Creuse en 1966*) qui sont deux récits et témoignages d'enfants ayant été envoyés dans la Creuse, le récit de Samlong, bien qu'entrecoupé d'éléments issus d'archives et de données des services sociaux se place du côté de la fiction. Il en va de même du récit de Jean-Louis Robert *Creuse, ta tombe*. Cette entreprise sociale et gouvernementale fût dans de nombreux cas une tragédie humaine, entraînant le suicide des enfants (des jeunes âgés de quelques mois pour les plus jeunes et dans leur adolescence pour les plus âgés) suite aux mauvais traitements des familles dans lesquels ils étaient accueillis.
2. Birkenau était le plus grand camp de concentration et d'extermination où plus d'un million de femmes, d'hommes et d'enfants furent tués.
3. « *his Indian space of possibility* ».
4. « *recognize others' constructions of us through their initiatives* ».
5. Discours qui sont aussi le fait des assistants sociaux.
6. « *Ameenah's body as the body of Delette's lover becomes the space of racial mixing on to which Delette transposes his imagined India* ».
7. C'est-à-dire l'histoire sous-jacente à celle qui est en train d'être relatée. L'expression est de Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo (Magdelaine, 2009).
8. Les Marrons étaient les hommes et les femmes ayant fui le système esclavagiste. Les Marrons faisaient l'objet d'une chasse à l'humain acharnée. Des détachements de chasseurs de Marrons étaient formés dans le but de les exterminer ou de les ramener comme esclaves.



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

L(es) Avare(s) de Molière en hindi

Simpy Sinha

Université de Delhi, Inde

simpy.fr@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4806-2086>

Reçu le 26-08-2022 / Évalué le 22-09-2022 / Accepté le 23-09-2022

Résumé

La traduction théâtrale n'est sûrement pas un développement récent dans le domaine des « Translation Studies », mais cette activité complexe s'est sans doute reconstruite au fil du temps avec de nouveaux points de départ, afin d'enrichir et d'approfondir l'analyse de la traduction. L'un de ces points de départ met l'accent sur la dynamique socio-politique de la culture cible, offrant une toute nouvelle perspective de l'œuvre finale. Ce fut le cas pour le théâtre de Molière en hindi. Les traductions/adaptations et les mises en scène sont-elles fidèles au texte source au sens traditionnel du terme ? Peut-être pas, mais ces ajouts ou ces omissions du texte cible nous obligent à revoir l'équation entre auteur, texte et culture cible dans le processus de traduction. Ainsi, cet article vise à comprendre les stratégies de traduction/de performance adoptées par le traducteur et/ou le metteur en scène dans le but de recevoir la pièce *L'Avare* de Molière dans une société multilingue et multiculturelle comme l'Inde au XXI^e siècle.

Mots-clés : traduction théâtrale, Molière, Hindi, réception

Molière's *L'Avare* in Hindi translations

Abstract

Theatre translation is definitely not a recent development in the field of Translation Studies but in the course of time, this complex exercise has no doubt reconstructed itself with new points of departure for translation analysis. One of these points focuses on the socio-political dynamics of the target culture, rendering a whole new perspective to the end product. Molière's theatre went through such a process when translated/adapted and performed in Hindi. Are these translations/adaptations and productions absolutely loyal to the source text in the traditional sense of the term? Perhaps not, but thanks to the additions and omissions of the target text, one is forced to rethink and re-examine the equation between author, text and the target culture in the process of translation. Thus, this article aims to understand various strategies of translation/performance adopted by the translator or/and the stage director in order to facilitate the reception of Molière's play *L'Avare* in the context of a multilingual and a multicultural society like India in the 21st century.

Keywords: Theatre Translation, Molière, Hindi, Reception

Introduction

Le théâtre de Molière, en opposition à celui de ses contemporains classiques comme Racine et Corneille, ne vise pas toujours à répondre aux goûts de la cour mais cherche plutôt à se rapprocher du peuple. Le fait que Molière a abandonné la vie confortable de Paris pour faire du théâtre et pour voyager dans les provinces avec sa troupe, lui a donné l'occasion de se lier avec les gens du peuple, de les observer minutieusement et d'enrichir son art, d'où le réalisme de son époque dans ses œuvres. (Li, 1978 : IV).

C'est principalement grâce à cette association que Molière a été aussi bien reçu dans le monde entier y compris en Inde. Parlant de son art, Rajesh Tiwari, metteur en scène connu du théâtre hindi, est d'avis que les problèmes soulignés par Molière étant ceux du peuple, ses pièces fonctionnent aussi bien dans des espaces et des temps différents. Selon Jonathan Culler, dans l'activité traduisante, pour que des œuvres soient accessibles à différents publics à des époques différentes, il ne s'agit pas simplement de les interpréter, mais de comprendre leur intelligibilité changeante en identifiant les codes et les suppositions interprétatives qui leur donnent du sens pour ces différents publics à des époques différentes¹.

En Inde, si la traduction et la performance des textes étrangers étaient un produit secondaire de l'entreprise littéraire coloniale à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, la participation à l'activité de traduction au XX^e siècle visait l'enrichissement de la littérature et l'intégration de 'la pensée intellectuelle étrangère' dans la littérature hindie. Rama Jha dans son article, « Changing Face of Delhi's Theatre », fait observer que si les adaptations hindies des pièces écrites dans d'autres langues indiennes créèrent une meilleure communication à travers la culture multilingue de l'Inde, c'est grâce à certaines bonnes traductions de pièces européennes et américaines que le théâtre hindi a pu assimiler une nouvelle expérience intellectuelle².

En Inde, Molière et ses œuvres ont connu un grand succès non seulement en hindi mais aussi dans les autres langues indiennes telles que le bengali, le tamoul et le marathi. Plusieurs de ses pièces ont été traduites ou adaptées en hindi. G.P. Srivastava, l'un des pionniers de la traduction en hindi, a adapté *Le Médecin malgré lui* sous le titre *Maar Maar Kar Hakim* en 1917. En ce qui concerne la production scénique, plusieurs groupes de théâtre comme la National School of Drama (NSD), le Sri Ram Centre for Performing Arts, le Natsamrat Theatre, l'Adi Theatre, Chingari, et le Parakram Theatre ont mis en scène les pièces de Molière en hindi.

Pièce en cinq actes, *L'Avare* (1668) met en scène Harpagon, personnage qui n'est dirigé que par l'amour de l'argent. Il vit dans la peur d'être séparé de son

trésor et ainsi, soupçonne tout le monde de le voler. Obsédé par l'argent, Harpagon choisit une veuve riche pour son fils Cléante et pour sa fille Elise, un homme de cinquante ans, M. Anselme, déjà marié mais riche. Pour lui-même, contre toute attente, Harpagon choisit Mariane, une jeune femme pauvre qui ne lui apportera pas de fortune mais qui lui fera faire des économies. Pendant une conversation, Harpagon découvre que son fils aime Mariane, mais avant qu'il ne réagisse, on lui vole son trésor, ce qui le rend fou de rage. Valère, le prétendant d'Elise, est accusé de ce vol, mais on finit par découvrir que les vrais coupables sont les enfants d'Harpagon. On découvre aussi que M. Anselme est le père de Valère et de Mariane. Il donne donc son consentement pour les mariages de Mariane avec Cléante et de Valère avec Elise. Harpagon accepte à condition que M. Anselme se charge de toutes les dépenses. Ainsi, l'avarice d'Harpagon demeure incorrigible.

En Inde, *L'Avare* fut adapté par Hazrat Awara sous le titre de *Kanjoos*, publié en 2006 par Vani Prakashan et mis en scène sous le même titre par Mushtaq Kak en 2007 au Sri Ram Centre of Performing Arts, à New Delhi. La deuxième traduction intitulée *L'Avare*, fut traduite et mise en scène par Varun Kapoor à L'Alliance Française de Delhi en 2019.

En ce qui concerne *L'Avare* en hindi, il est à noter que la traduction-adaptation et la mise en scène s'adressent aux hindiphones de Delhi et des régions avoisinantes appelées communément NCR (National Capital Region). La NCR se définit comme une région métropolitaine qui inclut le territoire de Delhi et les régions urbaines des états voisins, à savoir l'Uttar Pradesh, l'Haryana et le Rajasthan. Étant la capitale du pays et le centre de plusieurs activités politiques et commerciales, Delhi a toujours attiré les gens pour des raisons variées. À la suite de l'indépendance, Delhi a reçu un influx de réfugiés et dès cette période, la capitale a enregistré un essor économique, une industrialisation rapide et l'établissement de centres de stockage et de distribution de toutes sortes de biens de consommation. Les débouchés professionnels ont ainsi attiré la population des états voisins³.

L'impact de ce changement démographique se reflète dans la langue de Delhi où à peu près 85% de la population parle hindi, 5,2% le pendjabi, 5,1% l'ourdou et 4,7% les autres langues indiennes⁴. Le hindi parlé à Delhi se présente comme un mélange de plusieurs langues comme le haryanvi, le punjabi, l'ourdou, le khari boli, etc. Quelles stratégies utilisent le traducteur-adaptateur et le metteur en scène afin de répondre aux besoins d'une société cible aussi diversifiée ? Respectent-ils la diversité de la société cible ?

Traduire, adapter ou mettre en scène une pièce étrangère dans une société multilingue et multiculturelle comme l'Inde, oblige le traducteur-metteur en scène

à revisiter le texte source du point de vue du public cible et d'y incorporer cette diversité. De plus, il doit aussi prendre en considération la culture qui guide les goûts et les préférences du peuple. Les traductions-adaptations et les mises en scène de *L'Avare* en hindi ont ainsi une double fonction : s'adresser au grand public et représenter la diversité des hindiphones.

Cet article traitera, en premier lieu, la question de la langue en tant qu'unité représentative du *hic et nunc* de l'art théâtral. En deuxième lieu, seront analysés les éléments qui définissent la culture populaire de la société cible et qui influencent le processus de traduction-adaptation et de mise en scène. Il sera enfin question de voir de quelle manière la diversité de la société cible est représentée dans les traductions-adaptations et les mises en scène de *L'Avare*.

1. Le hindi urbain : une langue hétéroclite

Le théâtre, un art vivant, se fonde dans le *hic et nunc* de son public pour pouvoir établir un contact avec les spectateurs. Afin de rendre le processus de communication fluide et sans obstacles, il est primordial que le véhicule de cette communication, la langue, opère au même niveau que celui de son public. Ainsi, quand on traduit, adapte ou met en scène une pièce de théâtre ancienne pour un public contemporain, la langue de traduction, d'adaptation et de mise en scène doit être compréhensible et pratique. Comme l'affirme Gravier :

Il faut donc que le traducteur écrive une langue « orale » et non livresque, formule des répliques que le comédien puisse, sans difficulté, avec plaisir même articuler, faire résonner dans son « gueuloir » (...) et qui « passent » la rampe. (Banu, 1987 :13).

La plupart des pièces de Molière sont écrites en vers étant donné que la poétique du théâtre français au XVII^e siècle est dominée par la versification, plus précisément les alexandrins et les jeux métriques. Toutefois, les traductions des pièces de Molière faites aux XX^e et XXI^e siècles en hindi sont principalement en prose. Le théâtre hindi d'avant le XIX^e siècle était écrit en vers sous l'influence de la tradition du théâtre sanscrit. Cependant, l'arrivée de Bhartendu Harishchandra, connu comme le père de la littérature et du théâtre hindi moderne, changea la scène du théâtre hindi en refusant la tradition d'écrire en vers et en adoptant la prose, aussi bien pour les pièces théâtrales que pour la critique littéraire. Réagissant à cette nouvelle approche, Acharya Hazari Prasad Diwedi, auteur et critique de la littérature hindie, fait remarquer que : « il a fait sortir la littérature hindie de la cour et l'a inscrite au cœur de la vie quotidienne du peuple⁵ ». On peut ainsi constater que le changement dans le domaine littéraire hindi,

à travers le temps, a entraîné également un mouvement dans la poétique du drame hindi, lequel se manifeste dans le choix de la prose par les traducteurs et les metteurs en scène. Nemichandra Jain, poète, traducteur et critique de théâtre hindi, fait observer que Shakespeare est traduit en vers avec succès dans plusieurs langues indiennes, mais on remarque que la plupart du temps, ce sont des traductions en prose qui ont été les plus appréciées par le public cible (Jain, 1993 : 53).

Si le théâtre français au XVII^e siècle était un lieu fréquenté par les gens de la haute classe, dotés d'une certaine éducation et jouissant d'un mode de vie privilégié, le théâtre hindi des XX^e et XXI^e siècles s'adresse au grand public, et ainsi la prose, comme le note Hazari Prasad Diwedi, « ayant un caractère de masse », devient le premier choix pour établir un lien avec le public. Pour justifier son choix de traduire *Les femmes savantes* en prose, le traducteur et metteur en scène Varun Kapoor commente : « L'idée derrière la pièce était de pouvoir communiquer avec les gens ordinaires de façon qu'ils puissent s'identifier à la pièce. Cela n'aurait pas été possible en vers car ce n'est sûrement pas la langue qu'ils parlent⁶ ».

Puisque le public indien contemporain ne converse pas strictement en anglais, en hindi ou en ourdou, et que leur *lingua franca* est un mélange hétéroclite de plusieurs langues, les traductions contemporaines des pièces de théâtre manifestent ce changement linguistique temporel. C'est pour cette raison que dans la traduction de Varun Kapoor, on observe l'emploi de l'hindi, de l'anglais, ou encore du punjabi.

Dans le texte source de *L'Avare* (II ; 5), Frosine, en voyant Harpagon, réagit ainsi : « Ah, Mon Dieu! Que vous vous portez bien ! Que vous avez là un vrai visage de santé ! ». Cette réaction de Frosine est traduite par Varun Kapoor de la façon suivante : « OMG Harpagon ! You look so young! » (Kapoor, 2019 : 12). Bien sûr, la traduction de cette réplique est réductrice car elle ne prend en considération que l'aspect jeunesse alors que dans l'original, on parle aussi de l'état de santé.

De plus, force est de constater que Kapoor utilise non seulement l'anglais mais aussi l'abréviation « OMG » au lieu d'écrire « Oh my God », ce qui est caractéristique de la « langue-texto » de la génération contemporaine.

Un regard sur les rapports entretenus par les membres de la famille dans les deux versions de *L'Avare* révèle une évolution non négligeable. Dans le texte source, Harpagon est perçu comme un père autoritaire qui prend toutes les décisions. Cette position élevée de chef de famille se traduit aussi dans la langue. Ainsi, le personnage du père, dans toutes les pièces de Molière, qu'il s'agisse d'une traduction ou d'une adaptation, d'une historicisation ou d'une modernisation, est vouvoyé par les autres membres de la famille. Pourtant, le titre d'adresse utilisé pour ce personnage change de « pitaji », forme respectueuse dans la culture

hindoue, à «papa» ou «daddy», signe indéniable de l'influence anglaise dans une société postcoloniale.

En revanche, dans la production de *Kanjoos* du metteur en scène Mushtaq Kak, laquelle se déroule dans la deuxième moitié du XX^e siècle dans une famille musulmane traditionnelle, Harpagon est appelé « abba-jaan », forme respectueuse dans la culture musulmane, et il est vouvoyé par ses enfants, Azra (Elise) et Farukh (Cléante). Dans cette structure familiale, il existe une distance entre le père et les enfants, le rapport entre eux est un peu restreint. Les enfants s'expriment mal devant ce père autoritaire. La peur ou les normes de ce temps peuvent être la cause de ce malaise.

Tel que mentionné plus haut, l'impact du changement démographique se reflète dans la langue de Delhi, l'hindi en particulier, qui se présente comme un mélange de plusieurs langues. C'est bien cette réalité que voulait présenter Varun Kapoor dans sa pièce. Par exemple, il montre le personnage de Frosine comme venant de l'État de Haryana. Sa diction est donc influencée par l'accent haryanvi et elle emploie également des mots haryanvis. L'intention de Kapoor s'avère être double : d'une part, divertir son public, l'accent haryanvi étant toujours source d'hilarité à Delhi ; d'autre part, en incluant cette variation linguistique, permet au traducteur-metteur en scène de faire voir la diversité du parler hindi, lequel embrasse plusieurs cultures.

2. Bollywood et portée de la culture populaire

Le Bollywood a une influence importante sur le public indien et c'est pourquoi les traducteurs/metteurs en scène emploient des chansons et des références de films afin d'interagir avec le public, comme l'admet Mushtaq Kak : « J'ai bien utilisé les chansons des films de Bollywood car les spectateurs s'y identifient bien. À vrai dire, c'est la veine des spectateurs⁷ ».

Les deux traductions et les productions scéniques de *L'Avare*, à savoir la traduction *Kanjoos* de Hazrat Awara mise en scène par Mushtaq Kak (2007) et *L'Avare* traduit et mis en scène par Varun Kapoor (2019), ont des cadres temporels différents. Dans la version de Mushtaq Kak, l'histoire se passe dans la deuxième moitié du XX^e siècle alors que dans celle de Varun Kapoor, elle se déroule à la période actuelle.

Les conséquences de ce décalage temporel se perçoivent dès le début des pièces. La première scène de la version de Mushtaq Kak débute avec Azra (Elise) au côté cour de la rampe qui chante : « Afsana likh rahi hoon dil-e-bekarar ka... »,

une chanson du film *Dard* sorti en 1947 pour exprimer son amour et la douleur de l'attente. Au côté jardin se trouve Nasir (Valère) qui, plein d'enthousiasme, répond à cette attente. Les deux amants partagent leurs émotions et leur passion amoureuse en restant à une certaine distance. La version de Varun Kapoor dépeint cette scène différemment. Elise et Valère révèlent leurs émotions à l'aide d'une danse contemporaine, avec pour fond sonore la chanson « Tu hi re, tu hi re... » tirée du film *Bombay* (1995). L'expression de leur amour ne se manifeste pas seulement à travers cette chanson mais aussi dans leur intimité physique, qui apparaît restreinte chez Azra et Nasir. Les deux mondes, situés dans deux zones temporelles dont les pratiques, les habitudes et les valeurs sont différentes, peuvent bien expliquer cette différence de perspective, laquelle se manifeste également dans la poétique des deux pièces.

Dans une autre scène, Frosine lance un pari en disant qu'elle sait escroquer les autres, comme Harpagon. La version de Varun Kapoor choisit la chanson « Paisa yeh paisa » du film *Total Dhamaal* (2019). La musique y est entraînante, le tempo rapide, avec quelques paroles en anglais, est appréciée par le public, surtout les jeunes. Dans la scène 7 de l'acte III, quand Mariane rencontre Cléante chez Harpagon, une scène imaginaire est ajoutée, dans laquelle les deux amants se marient et commencent une nouvelle vie. Pour célébrer leur union et pour créer une ambiance romantique, la chanson « Ce rêve bleu » du film *Aladdin*, sorti en 1992, est jouée. Selon Varun Kapoor, ces choix permettent principalement d'éveiller l'intérêt du spectateur, majoritairement les jeunes, qui s'identifient vite et bien à ces chansons ainsi qu'à leurs messages⁸.

Dans la quatrième scène de l'acte I de *L'Avare*, quand Harpagon demande à ses enfants ce qu'ils pensent d'une jeune fille appelée Mariane, Cléante répond qu'elle est comme Madhuri Dixit, une actrice des années 90 connue pour son charme et sa sensualité. Plus tard, dans la cinquième scène de l'acte II, Frosine flatte Harpagon en admirant sa forme physique malgré son âge. Dans la version de Varun Kapoor, elle dit « Même le corps de Ranveer Singh semble inférieur devant le vôtre, vous avez la grande taille de Amitabh Bachchan, vous ressemblez à Jonny Lever comme deux gouttes d'eau⁹ ». Une série de mensonges est ainsi employée par Frosine pour flatter Harpagon : son corps est comparé au corps musclé de l'acteur contemporain Ranveer Singh et sa taille à celle du légendaire Amitabh Bachchan. Pourtant, dans la dernière comparaison, elle se moque d'Harpagon en l'appelant le frère jumeau du comédien Jonny Lever, un homme de petite taille au teint foncé ayant une physionomie assez banale.

Tout en veillant bien à rester fidèle au caractère avare d'Harpagon, les traducteurs des deux versions en hindi proposent une immersion dans la culture populaire

par le biais de la gastronomie. Dans la première scène de l'acte III de *L'Avare*, Harpagon donne des instructions au sujet de la fête organisée en l'honneur de Mariane et de M. Anselme. Il demande à Maître Jacques ce qu'il faudra pour la fête, ce à quoi Maître Jacques répond : «Eh bien ! Il faudra quatre grands potages, et cinq assiettes. Potages...Entrées [...] Entremets... ». Choqué par la variété des plats et par le coût que cela peut entraîner, Harpagon intervient : « Il faudra de ces choses dont on ne mange guère et qui rassasient d'abord : quelque bon haricot bien gras, avec quelque pâté en pot bien garni de marrons. » (Molière, 1971 :42). Dans le contexte spatio-temporel de l'adaptation de Hazrat Awara, Maître Jacques (Alfu) prépare un menu riche et varié selon la gastronomie traditionnelle de la culture musulmane. Cette richesse contraste avec le menu d'Harpagon, qui propose des lentilles cuites avec beaucoup d'eau, des *chapatis*, version la plus simple et la moins coûteuse du pain indien, avec de la salade aux oignons.

Dans la version de Varun Kapoor, le menu traditionnel est remplacé par un menu varié qui reflète les goûts contemporains : *Avjosh*, une boisson chaude traditionnelle, est remplacée par quelques dizaines de bouteilles d'alcool de Jack Daniel's. Maître Jacques ajoute trois assiettes de *fried rice*, du *biryani* et des *momos* (Kapoor, 2019 :15). Ces trois plats se rangent parmi les plus populaires partout en Inde. Si les jeunes raffolent des *momos* et du *fried rice*, suivant une influence des cuisines tibétaine et chinoise, le *biryani*, cuisiné avec de la viande et du riz, porte l'empreinte de la cuisine musulmane. Ce plat est vendu aussi bien dans des kiosques modestes que dans des restaurants chics, preuve de sa grande popularité.

Inquiété par la prodigalité de Maître Jacques, Harpagon propose de faire cuire les lentilles avec beaucoup d'eau, de préparer de petits *chapatis*, avec de la salade de pelure de radis. Sa proposition reflète bien le caractère d'un avare qui, à la différence d'un bon hôte voulant régaler ses invités avec un repas élaboré, ne pense qu'à économiser son argent.

3. Le corps scénique

Les deux pôles de la performance, à savoir, l'acteur/corps et le spectateur, sont conditionnés par la culture et la société où ils vivent. Le porteur et l'émetteur du message ainsi que le récepteur ont leurs propres bagages socioculturels, lesquels, à leur tour, modifient la poétique et le tissage du sens de la représentation scénique d'une pièce de la langue source à la langue cible. Henri Gouhier dans son œuvre *L'Essence du théâtre* écrit que « l'âme du théâtre, c'est avoir du corps » (Gouhier, 2002 :21). Tout cet art repose sur le corps du comédien car c'est à travers celui-ci, en mouvement, immobile, faisant des gestes, etc., que le contact avec le public est établi, que le message est émis et que le jeu se réalise sur scène.

Si un avare se caractérise par l'habitude de ne pas dépenser son argent, cette idée se reflète également dans les vêtements qu'il porte. Dans la mise en scène de Varun Kapoor, il ne porte qu'un pyjama en coton et une veste de la même matière, à manches courtes. Ce choix de vêtement, minimaliste et d'une matière modeste, est une extension de sa psychologie, laquelle l'empêche de faire toute action qui réduirait son trésor. Mirza (Harpagon) de Mushtaq Kak, dans l'adaptation *Kanjoos*, est un peu mieux habillé : appartenant à une famille musulmane, il est vêtu d'un pantalon typique, dont la longueur s'arrête un peu au-dessus de la cheville, d'un *kurta* (chemise longue qui va jusqu'aux genoux) blanc en coton à manches longues et d'un *bundi* (un veston noir). Il porte un haut chapeau et garde un mouchoir chiffonné dans la poche de sa veste. Il possède une canne qu'il utilise souvent pour battre les domestiques, montrant ainsi son autorité en tant que chef de famille.

Les préférences vestimentaires, comme les autres goûts, ne sont pas immuables mais changent avec le passage du temps. Ainsi, on observe qu'Azra (Elise) et Mariam (Mariane) de Mushatq Kak portent une *salwaar-kameez*, une chemise longue, avec un pantalon et une écharpe pour les femmes. Puisqu'elles appartiennent à une famille musulmane, elles suivent les codes vestimentaires de cette culture populaires aussi dans d'autres communautés. Ainsi, dans les autres productions, Renu (Mariane) de Zafar Sanjari et Mamta (Mariane) de Prasanna portent également une *salwaar-kameez*. Cependant pour les pièces dont le temps de la mise en scène est contemporain, Elise et Mariane de Varun Kapoor portent des robes courtes. Farzina (Frosine) de Mushtaq Kak porte une *sarara*, tenue musulmane traditionnelle complétée d'une sorte de pantalon qui ressemble aux pantalons palazzo, avec un chemisier long et une écharpe pour couvrir la tête. La tenue de la Frosine de Varun Kapoor n'est pas traditionnelle mais est influencée par la mode contemporaine. Elle porte une longue jupe avec un chemisier à fines bretelles.

Pour ce qui a trait au maquillage, dans la pièce *L'Avare*, le visage d'Harpagon est peint en blanc avec l'emploi de la couleur bleue sur les yeux et autour du visage jusqu'au cou, ce qui peut symboliser la froideur du personnage. La pointe du nez, rouge, est peut-être là pour rappeler le côté clownesque du personnage. La ligne de ses sourcils s'étire vers le front, ce qui montre la manie d'Harpagon de douter de tout. De la même manière, sur les visages de Cléante et d'Elise se trouve un cœur rouge représentant l'amour.

Puisque chaque groupe social a ses propres manières de conditionner le corps, le metteur en scène prend en considération ce facteur lorsqu'il monte une pièce étrangère. Rappelons que le corps de l'acteur est un instrument qui établit le contact avec le public cible. Ainsi, pour que le processus de communication soit sans obstacle, certains mouvements du corps, les gestes et les expressions sont influencés par la culture du public.

De ce fait, dans la septième scène de l'acte III de *L'Avare* de Varun Kapoor, y ajoute une situation dans laquelle les deux amants rêvent de s'épouser et de mener leur vie ensemble à jamais. Ils tournent autour du « feu sacré » (*phera*), un rituel associé au mariage hindou. On y voit également un fantôme jetant des fleurs sur les nouveaux mariés. Par la suite, le couple touche les pieds d'Harpagon pour obtenir sa bénédiction. Tous ces gestes sont conditionnés par la culture hindoue.

Dans l'acte II scène 4 de la pièce *Kanjoos* de Mushatq Kak, Frosine fait son entrée pour la première fois sur scène et dans la maison de Mirza (Harpagon). Elle le salue en faisant un geste d'*adaab*, qui fait partie de la pratique de salutation musulmane. C'est une femme intelligente qui utilise son charme oratoire pour arranger son affaire. Elle mâche du *paan*, composé notamment de feuilles de bétel, une tradition liée aussi bien à la culture hindoue qu'à la musulmane où la consommation de *paan* est courante même chez les femmes. Dans la même scène, quand elle flatte Mirza en disant qu'il vivra cent ans, elle fait un geste en allongeant ses mains en avant, puis en pliant les doigts vers l'intérieur, les ramène vers ses oreilles. C'est un geste culturel : *nazar utarna* se traduit comme chasser le mauvais œil ou le mauvais esprit de quelqu'un.

D'après le metteur en scène Eugenio Barba, le corps n'est pas utilisé de la même manière dans la vie quotidienne et dans une représentation théâtrale. Il explique que le *corps quotidien* est celui, naturel et fonctionnel, que nous regardons tous les jours et que nous connaissons plus ou moins, tandis que le *corps extra-quotidien* est celui de la représentation. Il ajoute que le corps extra-quotidien est fictif : « il est élaboré fragment après fragment, membre après membre, fonction après fonction ; il est donc recomposé » (Barba, 2000 : 252-253).

Il explique que « *dans le contexte quotidien, la technique du corps est conditionnée par la culture, la situation sociale, le métier. Mais dans une situation de représentation, la technique du corps est différente. De là, la distinction entre une technique quotidienne et une technique extra quotidienne* ». (Barba, 2000 :253).

La notion de technique peut être comprise comme un pont qui aide à transformer un corps quotidien en un corps extra-quotidien. Cette transformation peut être explicite ou implicite. Lorsqu'on parle de la transformation ou métamorphose explicite, il s'agit de changements dans l'image extérieure du corps qui sont visibles à l'œil nu. Des éléments comme les vêtements, les masques, le maquillage, les accessoires, les mouvements et les gestes font partie de cette transformation explicite.

Conclusion

Le théâtre hindi a évolué, s'est construit et reconstruit sous les différents mouvements socio-culturels du pays, y apportant de nouveaux traits à chaque étape. Si le théâtre sanskrit a fourni un fondement solide au théâtre classique, le théâtre folklorique a permis aux artistes et aux traditions locales du théâtre rural de survivre. Le théâtre moderne hindi doit sans doute son développement à la colonisation anglaise puisque cette rencontre a introduit les Indiens au théâtre occidental et européen, lequel a beaucoup influencé le théâtre hindi et indien en général. Cette influence s'est manifestée de deux façons principales, la traduction des œuvres théâtrales en hindi et l'écriture de pièces inspirées du modèle étranger. De ce fait, nous remarquons de quelle manière le théâtre hindi contemporain représente les nouvelles tendances sociopolitiques et culturelles indiennes tout en gardant l'esprit de diversité.

La nature multilingue de l'Inde est très complexe ; au lieu de nous fournir un espace culturel peuplé de plusieurs récits gouvernés par leurs propres règles indépendantes, on nous offre un espace hiérarchique (Lyotard, 1993 :3), où les langues sont tissées dans un rapport de pouvoir. Ainsi, même l'hindi n'a pas une seule forme, mais plusieurs variations comme l'hindi sanscritisé, influencé par l'ourdou, le hindoustani, l'hindi influencé par les autres langues régionales comme le magahi, le pundjabi, le haryanvi... Le lieu d'appartenance et le milieu social des traducteurs et des metteurs en scène peuvent être l'une des causes du choix dans la traduction. Par exemple, Brajnath Madhav Vajpayee a choisi l'hindi sanscritisé tandis que l'hindi de Hazrat Awara est influencé par l'ourdou et celui de Varun Kapoor est représentatif d'un amalgame de plusieurs langues comme l'anglais, le pundjabi et le haryanvi. L'idéologie des traducteurs et des metteurs en scène se reflète aussi dans la langue que parlent les personnages. Par exemple, Devsen (Dom Juan), un riche Zamindaar de haute caste, utilise un hindi fortement sanscritisé alors que les villageois parlent un hindi influencé par les langues régionales du Bihar et de l'Uttar Pradesh. Cette grande diversité permet aux traducteurs de jouer avec plusieurs aspects et niveaux de langue en apportant des nuances inédites.

Enfin, la traduction théâtrale n'est plus une activité à réaliser selon les perspectives strictement sourcières ou ciblistes. Ainsi, la question de la fidélité dans la réception des œuvres théâtrales n'est-elle pas à revisiter ? Le but n'est pas de produire des œuvres archaïques et non déchiffrables, mais des œuvres bien enracinées dans les réalités contemporaines, des œuvres qui encouragent les lecteurs et les spectateurs à voir, à réfléchir et à réagir selon leur horizon d'attente. Découvrir de nouvelles interprétations des œuvres, dans notre cas, celles de Molière, permet de traverser les barrières du temps et de l'espace.

Bibliographie

- Awara, H. 2006. *Kanjoos*, (adaptation de *L'Avare*), New Delhi : Vani Prakashan.
- Banu, G. 1987. *Mémoires du théâtre*. Arles : Actes Sud.
- Barba, E. 2000. *Le corps crédible*. In : G. Aperghis et all., *Le corps en jeu*. Paris : CNRS Editions.
- Gouhier, H. 2002. *L'Essence du théâtre*. Paris : Editions Vrin.
- Jain, N. 1993. *Rangdarshan*. New Delhi: Radhakrishna Prakashan Private Ltd.
- Jha, R. 1987. 'Changing Face of Delhi's Theatre', *The Statesman*, le 13 août 1987.
- Kak, M. (metteur en scène) 2007. *Kanjoos*. New Delhi: Sri Ram Centre of Performing Arts.
- Kapoor, V. (metteur en scène) 2019. *L'Avare*. New Delhi: Parakram Theatre.
- Kapoor, V. 2018. *L'Avare*. (Traduction inédite).
- Lyotard, J.F. 1993 (1984), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Trad. G. Bennington et B. Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Moliere, 1711. *L'Avare*. Paris : Librairie Larousse.
- National Capital Region: Growth and Development*, 1996. New Delhi :Har-Anand Publications Pvt. Ltd. [En ligne] : https://ncrbp.nic.in/pdf_files/Growth&Development.PDF [consulté le 20 avril 2021].
- Staiger, J. 2005. *Media Reception Studies*. New York: New York University Press.
- Zhang, Q., Sun, J. 2019. « Le renouveau du Classique – L'adaptation de la comédie de Molière en bande dessinée chinoise ». *Synergies Chine*, Revue du Gerflint, n° 14, p. 61-72. [En ligne]: https://gerflint.fr/Base/Chine14/zhang_qiang_sun_juan.pdf [consulté le 19 août 2022].

Notes

1. « it is not a way of interpreting works but an attempt to understand their changing intelligibility by identifying the codes and the interpretative assumptions that give them meaning for different audiences at different periods».
2. «If Hindi adaptations of other Indian languages theatre did create better communication across the multilingual culture of India, some of the quality translations of European and American plays opened up Hindi theatre towards absorbing new intellectual experience ».
3. *National Capital Region: Growth and Development*, Har-Anand Publications Pvt. Ltd., New Delhi, 1996, p.11.
4. <https://www.populationu.com/in/delhi-population> [consulté le 22 août 2022].
5. https://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/17035/5/05_chapter%201.pdf [consulté le 10 octobre 2020]. La phrase originale «Unhoné hindi sahitya ko darbaron se nikaalkar lok jeevan ké amné-samné khada kar diya ».
6. Dans un entretien avec le metteur en scène Varun Kapoor le 29 mars 2020.
7. Dans un entretien avec Mushtaq Kak le 9 février 2020.
8. *Ibid*.
9. «Ranveer Singh ki body fuss hai aapké aagué, Amitabh Bachchan ki hight hai, Jonny Lever ké judwa bhai lagté hein ».



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

Mémoire féminine indienne dans la Caraïbe française par les arts

Claire-Ania Virgile

Université Des Antilles (U.A), Pôle Martinique, France

claireaniavirgile@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1476-1428>

Reçu le 14-09-2022 / Évalué le 12-11-2022 / Accepté le 20-11-2022

Résumé

Depuis son arrivée officielle au milieu du dix-neuvième siècle, la composante indienne fait désormais partie intégrante de l'histoire de la Caraïbe française. La présence des indodescendants en Guadeloupe et en Martinique est principalement visible durant la « journée de l'indianité » un moment dédiée à la valorisation de cet héritage ancestral. L'étude sur les femmes durant l'immigration indienne est discrète, particulièrement dans la sphère française qui est majoritairement masculine. Cependant, une nouvelle génération de jeunes femmes indodescendantes artistes telle que Kelly Sinnapah Mary explore la mémoire de leurs ancêtres d'Afrique et d'Inde. Ainsi, cet article analyse comment ces pratiques sociales et culturelles telles que la peinture ou la danse traditionnelle « Nadron » contribuent à la prise de conscience d'une mémoire collective Indo-Caribéenne exclusivement féminine. Cette approche présente l'hybridité identitaire entre afrodescendants et indodescendants à travers les concepts de l' « Indianité » et du « non-retour ». Il examine comment ils interagissent et participe à une résistance culturelle ; basé sur un féminisme et sur la visibilité des femmes Indo-Caribéennes dans une société postcoloniale.

Mots-clés : indo-Caribéenne, féminisme, mémoire, hybridité, études postcoloniales, « indianité »

Memory and the coolie- woman in the French Caribbean : an artistic perspective

Abstract

Since officially the mid-nineteenth century, the Indian component is part of the French Caribbean history. The Indo-descendent presence, especially in Guadeloupe and Martinique is mostly visible during "Indian Day" a period to promote this ancestral heritage. The study on women during the Indian Indentured era is discreet, especially in the French area which is men dominated. However, a new generation of young Indo-descendent women artists such as Kelly Sinnapah Mary explores the memory of their ancestors from India and Africa. Thus, this paper analyzes how those social and cultural practices such as painting or "Nadron" traditional dance to raise consciousness about a specific Indo-Caribbean feminine collective memory. This approach shows identity hybridity between African-descendant and Indo-descendants through the concepts of "Indianité" and "None-Return." It also

examines how they have interacted, and created a cultural resistance focusing on feminism and the visibility of Indo-Caribbean women in a post-colonial society.

Keywords : Indo-Caribbean, Feminism, Memory, Hybridity, Post-colonial Studies, “Indianité”

Introduction

Depuis officiellement la seconde moitié du XIX^e siècle la composante indienne (Inde) fait partie intégrante de la Martinique et de la Guadeloupe. Pourtant la présence de la communauté indienne semble discrète. De fait, elle se manifeste timidement dans la Caraïbe française principalement de façon publique par des actes commémoratifs tels que les « journées de l’indianité » ainsi que d’autres pratiques culturelles et sociales.

Dans cette perspective, notre recherche portera sur les œuvres plastiques de l’artiste Kelly Sinnapah Mary *Note book of no return* (2018) à propos du thème du « non-retour » des indo-descendants caribéens français. De plus, nous observerons la pratique sacrée de la danse « Nadrom ». Ce « bal tamoul » où sont chantées et dansées des épopées (mythes, légendes) tirées de l’hindouisme.

Nous considérerons aussi les productions littéraires qui traitent de la fonction de l’écriture de la mémoire du Kala Pani (l’eau noire) afin d’éclairer notre analyse de l’indoféminisme.

En effet, bien qu’essentiellement masculines, les immigrations vers la Martinique et la Guadeloupe comptent aussi une présence féminine. Ce point a été marginalisé dans son aspect historico-discursif. En ce sens, il est important de montrer comment ces femmes ont su transcender le modèle et le poids d’un système patriarcal. Cette émancipation se révèle dans l’émergence d’une écriture féminine indo-caribéenne.

Nous proposerons ainsi l’épistémologie de leurs œuvres pour souligner l’engagement de ces femmes auteurs comme une forme de militantisme. C’est par leurs œuvres littéraires qu’elles affirment leur identité de femmes indo-descendantes ; afin d’inscrire cette hybridité, c’est-à-dire leur appartenance double à la communauté culturelle indienne et africaine dans la mémoire collective caribéenne. Les récits sur l’immigration indienne sont les sujets principaux de ces créations littéraires, artistiques et sociales. On note que la chercheuse Brinda J. Mehta mentionne que « Le féminisme indo-caribéen célèbre la singularité et l’hétérogénéité de l’expérience des femmes indiennes de la Caraïbe (Metha, *Féminism*). »

Ces travaux représentent un pan de la culture caribéenne postcoloniale occulté dans l'histoire officielle ; avec une esthétique à la fois singulière et multiple. Dans l'espace caribéen anglophone, ce sont les réflexions quant à l'engagisme des Indiens (période de « l'Indentured ship ») et les questions de genre qui seront étudiées.

Cependant, ce prisme féminin est moins visible dans la Caraïbe française (Guadeloupe et Martinique). Effectivement, les artistes postcoloniaux mettent en place des stratégies esthétiques pour déconstruire des paradigmes préétablis par la colonisation.

À titre d'exemple, l'approche féminine des œuvres de l'installation *Notebook of a no return* de l'artiste indo-guadeloupéenne Kelly Sinnapah Mary témoigne de cet affranchissement des codes esthétiques et sociaux. On précise que le choix du titre de ce corpus de peintures et d'installations artistiques fait référence au paradoxe du non-retour physique des indo-descendants en Inde. C'est à travers les arts que ce retour se réalise dans la mémoire individuelle du déporté. Cette artiste s'appuie ainsi sur deux concepts, celui de la négritude du Martiniquais d'Aimé Césaire et de la Coolitude du Mauricien Khal Torabully. Ainsi, l'art répond ici au discours de contre archive de la mémoire collective.

L'immigration indienne du XIX^e siècle vers la Caraïbe fait partie des singularités de la construction culturelle et identitaire guadeloupéenne et martiniquaise. Longtemps occultée par l'histoire officielle, elle s'impose progressivement dans l'espace public par des pratiques artistiques et sociales se situant dans la frontière du sacré et du profane.

Dans la prise de conscience liée à la néoindianisation qui débute dans les années 1980, la femme indienne s'est construit une identité caribéenne hybride. Sa part d'indianité peut s'exprimer de façon quotidienne ou épisodique. Par ailleurs, la représentation de son évolution est marquée par une interculturalité alliée à la composante principalement d'ascendance africaine.

Le chercheur Francis Eustache affirme que

La mémoire individuelle, avec ses fonctions de souvenir, d'oubli et d'anticipation, est essentielle à la construction d'un individu. La mémoire collective, narration sélective d'événements, participe à l'identité d'un groupe. Mémoire individuelle et mémoire collective échangent pour aboutir à une compréhension commune de souvenirs et de savoirs.

En ce sens, cette mémoire féminine indienne devenue par affiliation Indo-caribéenne, participe à un devoir légitime dans la culture martiniquaise et

guadeloupéenne. Elle s'articule par une mémoire individuelle basée sur des réminiscences. Et ces dernières contribuent à l'édification d'une mémoire collective par le biais de différents supports d'expressions.

1. La néoindianisation en Guadeloupe et en Martinique

La notion « d'identité indienne » est complexe à appréhender puisque le terme indien fait référence à une origine asiatique et aussi à l'appartenance à une composante culturelle caribéenne. En effet, dans la Caraïbe française la notion d'Indien est à considérer comme contenant la notion d'une hybridité indienne.

La revendication identitaire par l'indianité se base sur « une construction homogénéisant de la société et de la culture alors même que celles-ci sont plurielles » (Réno, 155). Dans cette dynamique, les prémisses de la construction d'une mémoire se font par la production littéraire caribéenne française autour de termes qui tendent à désigner l'identité indienne martiniquaise et guadeloupéenne durant les années 1980. Elle se concentre sur la question de l'invisibilisation le terme péjoratif « chappé-coolie » désigne un certain inconfort quant à l'acceptation des indo-descendants. En effet, l'adaptation sociale et culturelle est progressive dans les îles françaises. L'Indien étant pendant longtemps victime du préjugé racial.

En ce sens, pour comprendre le processus de l'affirmation de l'identité indienne, il est important de retracer le parcours de cette composante indienne vers une visibilité culturellement participative du paysage caribéen français. L'ajout du tissu Madras (originaire de la ville et région Madras, actuellement Chennai) dans la tradition martiniquaise et guadeloupéenne renforce ces hybridités culturelles.

L'affirmation de l'indianité se manifeste aussi par la tenue vestimentaire qui devient un signe distinctif. À leur arrivée, les immigrants indiens étaient vêtus de « vêtements des prolétaires ruraux ». Durant la néoindianisation, les premiers voyages vers l'Inde permettent l'approvisionnement des divers types de tenues d'origine indienne. Trois catégories se distinguent, celle de la tenue de cérémonie (kurta-pyjama, punjabi, parfois des saris), à l'occasion d'événements commémoratifs et les tenues traditionnelles indiennes spécifiques à la danse. Comme le soulignent les chercheurs « Il n'était pas pensable de voir une femme en sari ou un homme en dhoti jusque dans le courant des années 1980, et encore cela est-il resté longtemps assez marginal. » (Benoist et al, 2004 : 63).

L'indianité se concentre sur la question de l'invisibilisation des indo-descendants et de son adaptation progressive sociétale et culturelle dans ces lieux. Dans les sociétés caribéennes, la subjectivité de l'Indien a connu une transformation

paradoxe : « du mépris à une curiosité mêlée d'envie, voire d'une certaine admiration. » (Benoist et al. 72).

2. Diaspora : De l'invisibilisation de l'Indien dans les sociétés postcoloniales à l'émergence de la notion de l'indianité

Ainsi, en 1990, par les processus de mondialisation on peut considérer cela comme un flux important dans l'histoire des diasporas. Dans cette dynamique, le gouvernement indien sollicite la création de nombreux organismes diasporiques, afin de promouvoir le rayon de l'Inde.

Par exemple, la (GOPIO) Global Organization Of people Of Indian Origin (depuis 1989) est la principale organisation diasporique indienne internationale. Basée à New York, elle fait le lien entre des projets du gouvernement indien et agit dans ses pays d'implantation par le biais d'événements culturels et commémoratifs. Il existe des sections de la GOPIO respectivement en Guadeloupe et en Martinique.

Le gouvernement indien évalue à environ 20 millions le nombre de personnes faisant partie de la diaspora indienne dans le monde. Ces migrations se sont accentuées au XIX^e siècle suite aux abolitions de l'esclavage par l'empire colonial britannique, ce qui a mené à un recrutement massif durant « d'Indentered labour » en direction des anciennes colonies dans la Caraïbe, l'Atlantique et le Pacifique. Au milieu du XX^e, un autre flux migratoire indien est visible vers l'Angleterre, l'Europe, les États-Unis, le Canada et l'Australie.

Le caractère pluriel de ces échanges réside dans ses diverses langues, cultures et histoires. En l'an 2000, un Haut Conseil de la diaspora indienne est mis en place, dirigé par le Premier ministre indien Manmohan Singh.

Les objectifs visent à renforcer l'engagement de l'Inde et de sa diaspora sur le plan économique et socioculturel. Elle vise les Non-resident Indians (NRI) et aussi les "Person of Indian origin (PIO). Par conséquent, en 2003, un amendement à la loi à propos de la citoyenneté permet de créer une citoyenneté destinée aux personnes d'autres pays d'origine indienne (Brij V. Lal, *The Encyclopedia*).

La représentation de l'indocaribéanité a débuté dans les îles et les pays anglophones et français. On y trouve majoritairement Trinidad (Trinité-et-Tobago), le Guyana et le Suriname. Puis en Jamaïque, en Barbade, à Porto Rico, à Saint-Vincent-et-les-Grenadine, en Guayane française, Saint-Lucie et en Guadeloupe et en Martinique. Ces lieux ont l'expérience d'une immigration indienne au XIX^e siècle qui, à différentes échelles, a reconfiguré leurs sociétés postcoloniales. Sur la scène politique de la diaspora indienne, deux figures marquantes telles que les Premiers ministres Basdeo Panday à Trinidad et Cheddi Jagan au Guyana. Dans la Caraïbe

française, ce n'est qu'en 1923 que les Indiens acquièrent le titre de citoyen neté française suite à un long engagement politique par Henry Sidambarom en Guadeloupe et par Eugène Govindin en Martinique. La sociologue Juliette Sméralda étudie le rejet de l'immigré indien à son arrivée dans la Caraïbe française entre les Afro-Descendants et le colonisateur.

3. Art et hybridité: « Note of no return » Kelly Sinnapah Mary et danse sacrée « Nadron »

Cette installation nous inscrit dans une réflexion quant à la question du rapport entre l'art et mémoire collective indienne. De fait, elle propose une mise en image du processus de reconstruction de l'identité des travailleurs indiens engagés dans la Caraïbe. L'artiste crée ainsi un rapport constructif au passé.

L'artiste puise ses inspirations dans les souvenirs de son enfance. Guidée aussi par les productions littéraires de Aimé Césaire, et de celle de l'écrivain Khal Torabully, Kelly oriente et éclaire le regard du public sur des événements jusqu'alors dissimulés ou minimisés. En effet, l'artiste ne semble pas avoir la volonté d'édifier une vision romanesque d'une identité indienne, mais peut-être de proposer un témoignage à travers ses souvenirs et ses influences littéraires. Cette artiste emploie de nombreux supports d'expression tels que la peinture, la sculpture, la couture, la photographie, la vidéo ou encore la performance artistique. Diplômée de la faculté en arts visuels de Toulouse, Kelly Sinnapah Mary expose pour la première fois en Guadeloupe en 2012. L'artiste indo-guadeloupéenne s'intéresse aux questions de genres. En 2013, elle développe le concept de « Vagina » dans son installation *In Progress* à propos des femmes et de la violence.

Lors du montage de *Notebook of no return* 2018, Kelly Sinnapah Mary explore le sujet du non-retour des « Indentured Laborers » autrement dit des Indiens recrutés pour travailler sur des habitations sucrières aux quatre coins de la Caraïbe. Le « non-retour » fait écho à la question des rapatriements vers l'Inde, qui ne représentent qu'une infime partie. Le « cahier » présenté ici devient le support qui conserve le récit de ces déportations. La particularité de cette installation réside dans la représentation de la figure féminine. Or, sa présence est au cœur des événements qui évoquent et mettent en scène les héros de la mythologie hindoue, de même que nous pouvons noter son implication quant au savoir-faire quotidien.

4. La danse sacrée du « Nadrom » (Nadron) en Guadeloupe et en Martinique

En Inde, la danse a toujours eu un rôle primordial. Elle est même encore aujourd'hui emblématique de l'Inde. Le *Natya Shastra* codifie en 36 chapitres les règles de la danse, du théâtre et de la musique depuis 2000 ans, ce livre serait le regroupement de travaux de livres plus anciens encore. (Louiset, 2011 :37).

L'antériorité de la technique codifiée de la danse indienne est remarquable puisqu'elle se perpétue fidèlement. Ainsi on remarque que ni le temps ni la distance spatiale ne semblent pas avoir pu entraver la perpétuation de l'art de la danse. En ce sens, l'immigration indienne qu'elle soit Française ou Anglaise n'a pas plus été un frein quant à la pratique de la danse indienne puisque les principales danses classiques venant de l'Inde comme le Bharatanatyam, l'Odissi, le Kathak, le Kathakali et le Manipuri, plus récemment, la danse Bollywood qui offre une version plus moderne et américanisée sont parvenues jusqu'à la Caraïbe française et anglaise.

Dans la Caraïbe française, la danse sacrée du *Nadrom* ou parfois nommée *Narè* (qui désigne aussi l'apprêt principal qui est la coiffe), s'exécute à l'occasion d'un « bal tamoul » nocturne (chanté et dansé) accessible au public. Elle se caractérise par le port de bijoux, la réalisation d'un maquillage spécifique, l'exécution d'une danse aux couleurs vives et de rythmes saccadés.

La fabrication et le port du *Narè* nécessitent un rite de purification nommé *Poucè* ou *Puja* qui désigne « vénération, adoration, hommage, culte » (Sulty, Nagapin, 1989 :245) afin de rendre cet élément « béni ». Une période de jeûne (alimentation stricte et abstinence sexuelle) est obligatoire pour les danseurs (Sulty, Nagapin, 1989 : 224).

Traditionnellement cette pratique se faisait la nuit. « La nuit précédant les cérémonies religieuses est souvent marquée par des danses indiennes ou « bals indiens » qui ont lieu sur une savane à proximité du temple. » (Singaravélou 165). Désormais, elle est présente dans d'autres espaces à l'occasion d'événements publics, cependant le *Nadrom* conserve sa caractéristique sacrée.

Par ailleurs, le théâtre du Kathakali, originaire du Kerala, au sud de l'Inde, a une forte saisissante ressemblance avec le *Nadrom* pratiqué dans l'espace franco-caribéen.

Exclusivement dansé par les hommes au départ, le *Nadrom* utilise le langage des « *Mudras* » (gestuelle symbolique par les mains), les mouvements du corps, du visage et oculaire afin de marquer une expression. Interprété de façon théâtrale et en chant, le *Nadrom* est un collage d'extraits de plusieurs épopées du Ramayana, du Markandeya du Désingou *Nadrom*, du Mahabharata, et à propos de Madévilén, un personnage mythologique hindou local. (L'Étang, 205).

Cette danse inclut aussi les divinités du panthéon indien actuel tels Ganesha, Shiva, Vishnou ou encore Bhrama. Le Ramayana est aussi une source d'enseignement populaire qui est lu dans des lieux publics et jouer comme une pièce de théâtre. En Inde, ces textes codifient la vie religieuse et sociale des hindous.

Dans l'examen de la question sur l'art et la religion hindoue, le critique d'art O.C. Gangoly, rappelle que « le caractère essentiel et fondamental de la danse indienne, c'est qu'elle est une prière, écrite dans une langue très évoluée du geste, offerte aux dieux » (Waterstone, 2006 : 120). Ainsi, ces danses vont au-delà d'un simple divertissement, mais plutôt vers la démonstration d'actes de dévotion intimement liés à une mémoire collective.

Ainsi les danseurs exclusivement hommes, incarnent des personnages mythiques tels que le prince Rāma (Ramachandra), qui est considéré comme la septième incarnation, du dieu Vishnou, ou d'autres figures légendaires, des serviteurs, ou des nourrices. Durant plusieurs années, la pratique du Nadrom était exclusivement exécutée par les hommes : en effet, « Les personnages féminins sont le plus souvent dansés par des hommes ». (Sulty, Nagapin, 1989 : 205). On peut émettre l'hypothèse que dans le protocole de purification rituel, les menstruations sont considérées comme impures dans l'hindouisme. D'où peut-être l'inconvénient d'une disponibilité par des danseuses femmes.

Dans l'héritage culturel de la mémoire indienne en Martinique, Rose Palamay Ramassamy, née le 29 août 1938 sur l'habitation Depaz à Saint-Pierre est considérée comme la première femme indo-martiniquaise à pratiquer publiquement le Nadrom à l'occasion d'une Méla à fond Saint-Denis durant les années 1970. Elle évolue dans un environnement imprégné de cette culture, notamment par son père qui est commandeur d'habitation et aussi maître de cérémonie hindoue. Son implication dans les rituels commence dès l'âge de huit ans en tant que porteuse d'un plateau cérémonial porté sur la tête nommé « Tré » qui a comme usage de porter les offrandes aux divinités dans le temple. Durant les cérémonies, il est aussi bien porté par les hommes et les femmes. Sa composition varie selon les divinités : « Alcool fort, œufs durs et poisson séché pour le héros, tandis que sont dévolus aux déesses, lait, vint cuit, miel et riz au lait. » (L'Étang, 1994 : 92).

Il existe un autre type de plateau ornemental nommé « Tré à valsé » destiné à réceptionner des présents lors des cérémonies. La tradition de l'Inde ancestrale l'associe aux cycles de la vie des femmes tels que la naissance, le mariage ou la grossesse. En Guadeloupe, essentiellement porté par de jeunes filles, ce rite marque une forme de cohésion sociale entre les familles, car elle se base sur le don. (L'Étang, 1994 : 94).

L'exécution de cette danse sacrée par une femme indo-descendante tissa les prémices d'une transmission de la mémoire féminine indienne. En effet, en considérant que l'expression de cette mémoire se fait par le biais de la religion, la maîtrise de ces arts, influe aussi son caractère social. Par exemple, les connaissances

en art culinaire indien de Ramassamy, représente un aspect important de cette mémoire qui a influencé les cultures indo-caribéennes françaises. Dans le sillage de la transmission culturelle, l'association culturelle indo-martiniquaise « Savana Savita » projette d'intégrer des filles et des jeunes femmes dans la pratique du tambour cérémonial (tapu) en Martinique. En effet, la musique est indispensable dans les rituels tamouls caribéens français par sa fonction sacrée « d'appel des dieux » (Benoist et al, 2004 : 63).

Bien qu'essentiellement masculines, ces immigrations comptent aussi une présence féminine, qui a été marginalisée dans son aspect historico-discursif. Ces femmes ont su transcender la condition du système patriarcal et traditionnel.

Par ailleurs, il est important de rappeler que cette étude est en lien avec les Indian Diaspora Studies et des questions de genres. Cette émergence se situe dans la continuité des travaux de néoindianisation qui a débuté par des hommes. Elle débute au courant des années 1970-1980 en Martinique et en Guadeloupe par la littérature de fiction. Afin d'illustrer nos propos, autobiographie romancée de l'indo-Martiniquais Maurice Virassamy dans *Le petit coolie noir*. S'ensuivent des romans comme *l'Aurore* de l'Indo-Guadeloupéen Ernest Moutoussamy. Ensuite, la recherche scientifique qui contribue à la visibilité de l'indo-descendant dans le paysage caribéen dans la Caraïbe française. Il est nécessaire de rappeler l'historique de l'Indo-Caribéen en tant que sujet et de son accès à la citoyenneté. Puis l'accès à l'éducation des femmes dans ces lieux a participé à leurs intégrations par le biais des arts.

Cette démarche relève d'une forme de revendication identitaire par les indo-descendantes afin d'inscrire l'hybridité de leurs origines dans la mémoire collective caribéenne. Les récits sur l'immigration indienne sont les sujets principaux de ces créations littéraires, artistiques et sociales.

En 2020, l'association Jahajee Sisters organise un sommet webinaire sur trois jours intitulé *Empowering Indo-Caribbean Women: Build our future. Love & Solidarity as the pathway to justice* présenté par des femmes indo-caribéennes dans le but d'échanger sur diverses thématiques socioculturelles. La chercheuse Brinda J. Mehta mentionne que « Le féminisme indo-caribéen célèbre la singularité et l'hétérogénéité de l'expérience des femmes indiennes de la Caraïbe (Metha, *Féminism*). »

Un grand nombre d'études ont été réalisées sur la question de la femme indo-caribéenne dans l'espace anglophone. La chercheuse d'origine trinitadienne Patricia Mohammed, est pionnière dans le domaine du féminisme caribéen.

En 2002, elle publie l'ouvrage *Gendered realities: Essays in Caribbean feminist thought*. Artiste également, elle diffuse en 2009, un documentaire expérimental nommé *Coolie Pink and Green*. À partir des années 2010, on observe l'émergence d'une mémoire féminine dans la Caraïbe anglophone, manifesté par des concepts théoriques et une critique littéraire.

Par ailleurs, en matière d'art indien par les femmes, Nora Chevy rappelle l'existence d'un style de peinture traditionnelle Madhubani (ou Mithila), qui est pratiqué dans la région du Mithila, situé dans l'État du Bihar en Inde à l'origine par des femmes. Les thèmes sont principalement liés aux mythologies hindoues énoncées dans l'épopée du Râmâyana. Ces arts recouvrent les murs et les sols de nombreuses structures. La méthode employée par les artistes s'exécute à l'aide de leurs doigts, d'allumettes ou de brindilles en guise de pinceaux ; accompagnés de pigments naturels tels comme de la poudre, ou du bois santal.

Conclusion

Cette nouvelle perspective est le fruit des travaux de chercheurs universitaires issus de différentes composantes caribéennes et indiennes. Elle se cristallise ainsi par l'apparition de *Critical Perspectives on Indo-Caribbean women's literature*, la première collection d'essais par Joy Mahabir et de Mariam Pirbhai en 2013. En 2013, à propos du parcours des femmes durant les traversées du Kala Pani, Gaiutra Bahadur publie *Coolie Woman: The Odyssey of Indenture*. Le sujet de la mémoire féminine indo-caribéenne a fait l'objet d'études dans le champ disciplinaire des Diaspora Studies et des Gender Studies. Cependant, l'étendue des recherches pour cette étude exige un traitement par aspect tel qu'historique, d'anthropologie culturelle, littéraire et artistique. Les témoignages de ces mémoires indiennes par les femmes participent à la réécriture par « l'affiliation culturelle contre l'amnésie et pour une mémoire multidirectionnelle ». (Solbiac, 2018 : 125). La préservation de l'ancstralité indienne est actuellement une préoccupation par une nouvelle génération de femmes indo-caribéennes. En somme, ces initiatives mettent en lumière une forme de réparation de la mémoire féminine indo-caribéenne et témoignent de la survivance d'un héritage culturel.

Bibliographie

Ouvrages sur l'immigration indienne dans la Caraïbe

Affergan, F. 2006. *Martinique : Les Identités remarquables : Anthropologie d'un terrain revisité*. Paris : Presses universitaires de France.

Benoist, J. et al. 2004. *L'Inde dans les arts de la Guadeloupe et de la Martinique : Héritages et innovations*. Ibis Rouge.

Gameess, R., Gameess Y. 2007. *De l'Inde à la Martinique : le droit d'exister. Maniba Martinique*. Éditions Lafontaine.

Léti, G. 2003. *L'immigration indienne à la Martinique, 1853-1900*. Conseil général de la Martinique, Martinique,

L'Étang, G. 1994. *Présences de l'Inde dans le monde : études*. Paris : L'Harmattan.

Singaravelou, and Guy L. 1987. *Les Indiens de la Caraïbe*. 1 1. *Indiens de la Caraïbe*. Paris : L'Harmattan.

Mehta, B.J. 2004. *Diasporic (dis) locations: Indo-Caribbean Women Writers Negotiate the Kala Pani*. Kingston, Jamaica: University of the West Indies Press. Internet resource.

Mohammed, P. 2002. *Gendered Realities: Essays in Caribbean Feminist Thought*. Kingston, Jamaica: University of the West Indies Press. Print. Article de Verene Sheperd.

Smeralda, J. 1996. *La question de l'immigration indienne dans son environnement socio-économique martiniquais, 1848-1900*. Paris : L'Harmattan.

Sulty, M., Nagapin, J. 1989 : *La migration de l'hindouisme vers les Antilles au XIX^e siècle après l'abolition de l'esclavage*. Schoelcher.

Ouvrages sur la méthodologie, les théories et concepts

Bhabha, H. K, 1990. *The Location of Culture*. London & New York: Routledge Classics.

Bourdieu, P. (avec Wacquant, Loïc J.D). 1992. *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*. Paris : Éditions du Seuil.

Carter, M., Khal T. 2002. *Coolitude : An Anthology of the Indian Labour Diaspora*. Anthem Press.

Louiset, O. 2011. *L'oubli des villes de l'Inde - Pour une géographie culturelle de la ville*. Paris: Armand Colin.

Solbiac, R. 2018. *Penser et repenser le postcolonial dans le monde Atlantique*. L'Harmattan.

Waterstone, R. 2006. *L'Inde éternelle*. Evergreen.

Ouvrages sur le genre, féminisme caribéen et indo-caribéen

Bahadur, G. 2013. *Coolie Woman: The Odyssey of Indenture*. England, C. Hurst & Co.

Mehta, B.J. 2000. *Diasporic (Dis) Locations: Indo-Caribbean Women Writers Negotiate the "Kala Pani"*.

Outar, L., Jamela, H. G. 2016. *Indo-Caribbean Feminist Thought Palgrave Macmillan*. Pennsylvania, USA.

Pirbhai, M., Mahabir, J. A. I., 2012. *Critical Perspectives on Indo-Caribbean Women's Literature*. NYC, Routledge Research in Postcolonial Literatures.

Synergies Inde n° 11 / 2022



Traductions
et commentaires





ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

La Stèle de Mémoire à Pondichéry

S. Pannirselvame

Université de Pondichéry, Inde
pannirselvame@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0002-4658-0122>



Dans le cadre du projet « Route de l'Esclavage et de l'Engagisme » validé par l'Unesco et la Région Réunion, l'Association Historun présidée alors par le professeur Sudel FUMA, a réalisé des œuvres de Stèle de Mémoire au Mozambique, à Madagascar et à la Réunion. Toujours dans le même cadre du projet, l'Historun a installé une Stèle de mémoire en Inde, à Pondichéry.

Cette stèle mémorielle a été inaugurée à Pondichéry le 22 janvier 2010 en hommage aux travailleurs indiens partis à La Réunion en tant qu'esclaves d'abord, puis en tant qu'engagés. Cet événement a eu lieu en présence d'une nombreuse délégation de la Réunion, de la Martinique, de la Guadeloupe, de la Guyanne (environ 300 participants) dans les jardins du complexe culturel de l'Université de Pondichéry en hommage aux esclaves et engagés indiens partis à la Réunion.

L'œuvre artistique de la stèle, représentant un bateau, a été conçue par l'école des beaux-arts de l'île de La Réunion et réalisée par l'école des beaux-arts de Pondichéry. Elle vise à perpétuer la mémoire des ancêtres partis du sud de l'Inde dans l'ensemble des colonies françaises en général et à renforcer les liens entre l'île de La Réunion et Pondichéry en particulier.

Dans le souci de répondre au mieux aux objectifs et aux ambitions fixés notamment en matière de reconnaissance des territoires ayant contribué au peuplement de l'île de la Réunion, le corps de la stèle est constitué de blocs de pierres. Ces blocs de pierres sont taillés et préparés afin de constituer la silhouette d'une proue de bateau. Comme pour rendre plus lisible ce départ vers l'île de la Réunion, la proue de pierre est pointée vers l'océan. Elle est prolongée par une pièce de bois marquant déjà le métissage de matériaux.

La symbolisation du métissage par l'usage de matériaux divers pour l'élaboration d'une même et seule pièce, est complétée par l'usage du verre et du cuivre. Positionné de chaque côté de la proue à la manière d'une deuxième paroi, le verre semble exprimer d'une part la fragilité, alors que de par sa transparence il laisserait d'autre part entrevoir la base solide d'une culture plurimillénaire. Ces mêmes parois transparentes sont attachées à la pierre par des fixations de cuivre.

La cérémonie d'anniversaire qui était programmée pour les 10 ans de la Stèle en 2020 a dû être reportée à cause de la crise sanitaire COVID19. Le mémorial a été rénové par les soins de l'université de Pondichéry grâce à l'intervention du Vice-Chancelier, Prof Gurmeet Singh.

L'hommage aux ancêtres fut célébré le 22 août 2022, en présence d'environ 300 invités, dont la délégation réunionnaise, des Représentants de l'université de Pondichéry, de l'Alliance Française, du Consulat Français à Pondichéry et des Personnalités locales.



THE SHIP SPEAKS

Khal Torabully

khal.torabully@gmail.com



Sublime Taj Mahal, hauts mâts et goûts de sandales -
un homme est envoyé faire des courses,
brisé entre ses os et leur moelle,
entre les trois Atlantiques...
Un marron un blanc un noir.
J'ai écrit dans notre chair : trois fois servile...

J'ai navigué dans les navires les plus muets
De la mer des Indes et du Gange,
Pourtant ce n'est pas le moment d'avoir du chagrin.

Je me souviens comment ils nous appelaient les sauveurs
Des empires après les révoltes des corps noirs.
Je voulais être un Kohinoor dans les champs de canne à sucre,
Me rebeller contre les voiles d'un oxymore plus large...

J'ai été envoyé pour flotter sous les mers de sueur.
Mais nos corps n'étaient qu'entassés
D'un océan à l'autre, commerce de coolies et sous contrat.
Des serviteurs avec le même destin piétiné.

Le médecin de la marine a bu du rhum
Avant d'être gêné par notre silence.
Il fronça les sourcils en mesurant notre pestilence,
Notre sueur mélangée à des lentilles et du riz gluant :
«Alors ils sont là, ces esclaves invisibles
Payé avec le plus de notre sang.
Coolies corps ballottés entre l'Atlantique et la mer des Indes ».

Il s'est alors endormi, le cap de Bonne Espérance
Plongé dans son imagination sans cœur.

Parfois j'avais l'impression d'être un clandestin légal
Une voix dans une vague de querelles,
Des querelles de fûts de marronnage...

Suprême bétel des voix ivre
Dans des épaves des bomlis putrides..

Puis ils ont dit que nos morts pourraient couler plus loin
A la mer sans plus tarder.
L'océan Indien n'a jamais attendu l'Atlantique
Pour rendre les âmes oubliées pourrissant dans le sel.
Il flotte ici et là, oubliant les esclaves et les coolies.
Il ne fait que relier les souvenirs aux courses sans voix...

Mon premier passage mêlé était de l'esclavage à l'engagé.
Puis un autre passage confus sans précédent en créole ou en bhojpuri :
« De la famine à la dysenterie, du choléra et à la rougeole et à la pauvreté.
Des promesses à la ruse de l'entrepreneur
De l'empreinte du pouce à la signature
De la hutte à bouse de vache à la caserne et à la file des coolies
Du fouet au fouet
Du corps-objet au corps-contrat
De la terre au large eau hougli
Du désir de se noyer et de tout saboter
Entre labeur et travail
De la pétition à la commission du roi et des princesses
D'une lettre de désespoir à un billet de retour sans retour
D'un accord de cinq ans à un autre cinq ans de désaccord
Du contrat aux dettes et au viol
D'une envie de rester et partir en nostalgie

D'être un étranger ici et des Indes coralliennes...

Mon premier passage évanoui j'ai récupéré
Quand les marins m'ont agressé dans le vent,
Des coups de vent déchirant le sang de la mer avec des gémissements aigus...
Personne n'a été blessé pendant le voyage, mon cœur se noie
Comme des coups de vent dans la boussole, coupés de cris stridents.

Je mentionne mes propres noms sur le contrat.
Le déchirer encore et encore alors que le vertige grandit
Aux rivages lointains de nos âmes disparues.
Abdul, Raj, Ramen, Raman, Ah Chong...

Plus de gens dans le même passage, ravane et tabla,
Quand les identités semblent douter sur les rivages archipélagiques.

Puis j'ai écrit les dates de notre départ
Du village à la rivière Houghli,
De là au dépôt,
Du mestri au pont,
Du pont aux eaux de l'estuaire.

Avant de traverser la pleine mer,
Il n'y avait rien d'autre que du kala pani.
Une frayeur pour beaucoup, une géographie d'espoir pour plus.

Après cette date, je suis resté mal à l'aise.
J'ai rampé de désespoir pour effacer la misère mondiale.
Nous nous sommes réveillés pour mourir de faim au riz de bomlis.

Plus tard, nous avons rêvé : manger du requin ou du tingri.
Mais les rats nous ont montré leurs yeux d'agar agar :
Il y avait encore un autre passage à bord...
De la mer des Indes à l'Atlantique.
J'incline mon âme devant tous les corps brisés
Ballottés entre destin et géographies sans entraves...
Enfant au nom déformé,
Je te dis ces passages du milieu que mon âme a imprimés
Sous le vélin de leurs contrats surnois...

Poèmes inédits de THE SHIP SPEAKS, traduits par l'auteur.

Poèmes issus de la poétologie de la coolitude de Khal Torabully. Textes inédits traduits spécialement pour *Synergies Inde*. Toute citation devra mentionner le copyright de l'auteur.

© Khal Torabully, 9/8/22

Synergies Inde n° 11 / 2022



Annexes



Profils des contributeurs

• Coordinatrice scientifique •

Vidya Vencatesan est chef du département et professeure titulaire de la chaire des études françaises et directrice du centre d'études européennes à l'Université de Mumbai. Docteur ès lettres de Paris-3 La Sorbonne Nouvelle, ses intérêts et ses chantiers de recherches portent sur la littérature comparée, la littérature francophone de l'Océan Indien et des Antilles et la traduction littéraire. Sa traduction française de l'œuvre poétique de Javed Akhtar, poète célèbre contemporain de langue ourdoue, *D'autres mondes* a été publiée en France en 2014. Elle est la coordinatrice du programme Master Cultures littéraires européennes (Erasmus Mundus) pour l'Inde. Sa traduction anglaise de *La panse du chacal* de Raphaël Confiant et *Vers les Confins* de David Collin (en collaboration avec Caroline Heubert) est sous presse. Elle est Chevalier de l'Ordre de Palmes académiques, Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres et Cavaliere dell'Ordine della Stella d'Italia.

• Auteurs des articles •

Jenni Balasuramanian est maître de conférences au département de français du Tagore Government Arts and Science College, Puducherry. Elle est actuellement post-doctorante à l'Université de la Réunion dans le cadre du projet PaTRI-MOI : Cultural heritage in The Indian Ocean, from global to local : Tanzanie, Réunion, Inde, Maurice, projet financé par l'UE. Son travail porte sur la question des travailleurs sous contrat de la Présidence de Madras à l'histoire et à la mémoire de la Réunion et travaille actuellement sous la direction du Pr. J-C Carpanin Marimoutou.

Dr. **Siba Barkataki** est Assistant Professeur au Departement of French and Francophone Studies à EFL University. Ses domaines de spécialisation comprennent la littérature Suisse francophone, la littérature de l'Océan Indien et le français langue étrangère.

Anusha Judith Reginald D'souza est maître de conférences à l'Université de Mumbai où elle poursuit ses études doctorales. Elle s'intéresse à l'engagisme, à la mémoire de la migration et à la littérature de coolitude aux Mascareignes et aux Antilles.

Élisa Huet est l'auteure d'une thèse en littérature comparée intitulée « Textures romanesques des lieux, des espaces et du temps de l'océan Indien. Une approche comparée des littératures et des imaginaires depuis la Réunion et Maurice » soutenue à l'Université de la Réunion sous la direction du professeur Carpanin Marimoutou. Ses recherches portent sur

les littératures de l'océan Indien, en particulier celle de l'île de la Réunion, de Maurice, du Tamil Nadu et de Madagascar. Ses réflexions tendent à penser les itinéraires des imaginaires de et dans l'océan Indien à travers la littérature. Elle accorde une place importante aux représentations et aux imaginaires de la mer dans l'océan Indien.

Simpy Sinha est chargée de cours au Department of Germanic and Romance Studies, Delhi University depuis 2013. Ancienne étudiante du Centre for French and Francophone Studies, Jawaharlal Nehru University (JNU), elle vient de soumettre sa thèse sur la réception du théâtre de Molière en hindi. Etant une passionnée de théâtre dès sa jeunesse, elle a écrit et mis en scène une pièce en un acte, *Pratima*, diffusée par Patna Doordarshan en 2000. Elle a traduit la pièce *Les Grands Départs* du dramaturge québécois Jacques Languirand sous le titre de *Antim Vidaai* (sous presse).

Maître de conférences à l'université de Pondichéry depuis 2012, Dr. **Ritu Tyagi** a fait ses études doctorales à l'université de Louisiane, aux États-Unis. Elle a publié de nombreux articles consacrés aux études francophones, postcoloniales et à l'écriture féministe. Son livre *Ananda Devi : Narration, Polyphony and Feminism* a été publié chez Rodopi en 2013. Elle vient de terminer un projet "A study of Women and Religion within the Shifting Socio-politics of Post-Indenture Indian Diaspora" avec Indian Council of Social Science Research en Inde. Un livre sur la Diaspora et le Genre avec un accent sur la diaspora indienne de l'engagisme avec le Dr Judith Misrahi Barak et le Dr Kalpana Rao est à paraître à Routledge.

Claire-Ania Virgile est née en 1997 en Martinique. Elle est doctorante en études anglophones et photographe à l'Université Des Antilles (U.A) Martinique. En 2017, elle commence ses projets photographiques ouvrant sur un univers poétique mêlant une pluralité de thématiques. Sa passion pour les pratiques ancestrales et la photographie s'unissent pour dépeindre un syncrétisme ; lié à son identité particulière « d'entre-deux » par son ascendance africaine et indienne. Par le biais de portraits photo, Claire-Ania explore les complexités de l'identité noire caribéenne et met en lumière les rituels hindous tamouls propres à l'Indianité, la musique autant que la philosophie Rastafari. Le point central de son travail de recherche universitaire porte sur la mémoire des femmes caribéennes d'ascendance indienne.

• Auteurs des traductions et commentaires •

S. Pannirselvame (né à Karaikal, Pondichéry) a passé son Brevet Élémentaire au Collège Moderne de Karikal. Après ses études de Master of Arts in French à l'Université Jawaharlal Nehru, New Delhi, il a soutenu une thèse de Doctorat (Syntaxe comparée français – tamoul) à l'Université de Pondichéry. Il a plus de 40 ans d'expérience dans l'enseignement du français dans divers établissements d'études supérieures : 'Loyola College' de Chennai, Collèges du Gouvernement de Pondichéry et Université de Pondichéry. Il a été promu à l'ordre de Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques par le Gouvernement de France en 2015. Il est en retraite depuis le 1^{er} Février 2021.

Khal Torabully est un poète, essayiste, réalisateur et sémiologue mauricien, auteur de plus de vingt-cinq livres. Pionnier du concept de coolitude, Aimé Césaire, le grand poète martiniquais, a loué l'œuvre de Torabully qui « contient toute mon humanité ».

Projet pour le n° 12 - Année 2023



Le coolie aux Caraïbes **coordonné par Vidya Vencatesan, Université de Mumbai, Inde**

L'esclavage fut aboli en 1833 en Grande Bretagne et en France en 1848. Mais les empires coloniaux avaient besoin de main-d'œuvre pour produire du sucre dans leurs îles de l'océan indien et de la mer caraïbe. Entre 1834 et 1920, des centaines de milliers de travailleurs engagés ont quitté leur patrie mère Inde, bravé la malédiction du *kala pani* ou les eaux noires pour labourer les champs de canne à sucre de l'île Maurice, La Réunion et les Antilles françaises, Fiji, Trinidad, Jamaïque, la Guyane anglaise et française.

Le coolie indien a remplacé l'esclave la tête baissée, la bouche cousue. Il est devenu cet être sans parole, exploité par les propriétaires blancs et méprisé par les anciens esclaves noirs. L'Inde a vite oublié ses enfants qui sont partis in extremis pour échapper à la misère qui régnait. Tantôt la sécheresse, tantôt la famine. D'un coup une épidémie, de l'autre l'inondation. De surcroît, l'exploitation coloniale et l'oppression du système des castes rendaient la vie invivable.

Synergies Inde, en 2022, a exploré l'aire de l'océan indien. Le numéro de *Synergies Inde*, 2023, traitera ces voyages transocéaniques en s'intéressant aux réalités et aux imaginaires. Il s'agira de regrouper des réflexions éclairant d'un jour nouveau l'aire de la mer caraïbe et son histoire du début du vingtième siècle. L'immense espace maritime est une invitation au voyage mais aussi une mémoire. C'est un symbole de conquête, un carrefour de convoitises, voire de tension.

La mer caraïbe, riche d'une multitude d'îles, met en contact des cultures et des peuples très différents. Comment ces rencontres culturelles se déclinent-elles ? Ces espaces liminaires, ces sites de croisement des imaginaires utopiques et contre-utopiques sont aussi le berceau des écritures diasporiques et migrantes, de l'écriture coloniale, postcoloniale et décoloniale.

Ce projet invite à étudier ces histoires de spatialité, d'intertexte et d'identité dans ces latitudes.

Un appel à contributions a été lancé en mars 2023.

Contact et remise des propositions : synergies.inde.redaction@gmail.com

<https://gerflint.fr/synergies-inde>

Consignes aux auteurs



- 1** L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur (le Gerflint) et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'articles seront envoyées pour évaluation à synergies.inde.redaction@gmail.com avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche en pièces jointes. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncées dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné. Aucune participation financière ne sera demandée à l'auteur pour la soumission de son article. Il en sera de même pour toutes les expertises des textes (articles, comptes rendus, résumés) qui parviendront à la Rédaction.
- 2** L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction et de représentation ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs. S'il y a deux auteurs, ils préciseront en note la répartition des responsabilités rédactionnelles de chacun.
- 3** Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.
- 4** Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité. La mention « article à paraître » ne peut être délivrée que par l'éditeur Gerflint, après avis favorables des comités scientifique et de lecture, de la Rédaction, du pôle éditorial international du Gerflint et du Directeur de la publication.
- 5** Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.
- 6** La taille de police unique est 10 pour tout texte proposé (présentation, article, compte rendu) depuis les titres jusqu'aux notes, citations et bibliographie comprises). Le titre de l'article, centré, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays, son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) et son identifiant ORCID (identifiant ouvert pour chercheur et contributeur) seront également centrés et en petits caractères. Le tout sera sans soulignement ni hyperlien.

7 L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 150-200 mots maximum suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article.

8 L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé. Les mots-clés seront séparés par des virgules et n'auront pas de point final.

9 La police de caractère est Times New Roman, taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination ni couleur. La revue a son propre standard de mise en forme.

10 L'article en Word doit comprendre entre 5000 mots minimum et 8000 mots maximum, bibliographie, notes, tableaux, annexes compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus (ouvrage, numéro de revue, événement scientifique, thèse, mémoire) sera comprise entre 600 et 3000 mots en Word. Comptes rendus de lecture et entretiens seront en langue française.

11 Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.

12 Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou en italiques. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.

13 Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront en fin d'article avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.

14 Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit : (Dupont, 1999 : 55).

15 Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteurs, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.

16 La bibliographie en fin d'article précèdera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans couleur ni soulignement ni lien hypertexte.

17 Pour un ouvrage

Baume, E. 1985. *La lecture - préalables à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.

Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.

Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.

18 Pour un ouvrage collectif

Morais, J. 1996. La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture, p. 49-60.

19 Pour un article de périodique

Kern, R.G. 1994. « The Role of Mental Translation in Second Language Reading ». *Studies in Second Language Acquisition*, n°16, p. 41-61.

20 Pour les références électroniques (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hyperlien, couleur et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

21 Les textes seront conformes à la typographie et l'orthographe françaises.

22 Graphiques, schémas, figures, tableaux éventuels seront envoyés à part aux formats Word et PDF ou JPEG, en noir et blanc uniquement, avec obligation de références selon le *copyright* sans être copiés/collés mais scannés à plus de 300 pixels. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux (toujours coûteux) en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

23 Les captures d'écrans sur l'internet, de plateformes, d'applications, d'extraits de films ou d'images publicitaires seront refusées. Toute partie de texte soumise à la propriété intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation. Le Gerflint, éditeur de la revue, ne fait pas de reproductions d'éléments visuels (toiles, photographies, images, dessins, illustrations, couvertures, vignettes, cartes, etc.). Outre les références bibliographiques, l'auteur pourra proposer en note une URL permanente permettant au lecteur d'accéder en ligne aux œuvres analysées dans son article.

24 Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence.

25 Les prépublications de l'article et de ses métadonnées ne sont pas autorisées. Une fois éditée sur gerflint.fr, seule la version « PDF-éditeur » de l'article peut être déposée pour archivage dans les répertoires institutionnels de l'auteur exclusivement, avec mention exacte des références et métadonnées de l'article. L'archivage de numéros complets est interdit. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article, tels que dûment spécifiés dans la politique de la revue.



Synergies Inde, n° 11 / 2022

Revue du GERFLINT
Groupe d'Études et de Recherches
pour le Français Langue Internationale
En partenariat avec

la Fondation Maison des Sciences de L'Homme de Paris

Président d'Honneur : Edgar Morin

Fondateur et Président : Jacques Cortès

Conseillers et Vice-Présidents : Ibrahim Al Balawi, Serge Borg et Nelson Vallejo-Gomez

PUBLICATIONS DU GERFLINT

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14524060t>

ISNI 0000 0001 1956 5800

IdRef : 077342070

Le Réseau des Revues Synergies du GERFLINT

Synergies Afrique centrale et de l'Ouest

Synergies Afrique des Grands Lacs

Synergies Algérie

Synergies Argentine

Synergies Amérique du Nord

Synergies Brésil

Synergies Chili

Synergies Chine

Synergies Corée

Synergies Espagne

Synergies Europe

Synergies France

Synergies Inde

Synergies Iran

Synergies Italie

Synergies Mexique

Synergies Monde

Synergies Monde Arabe

Synergies Monde Méditerranéen

Synergies Pays Germanophones

Synergies Pays Riverains de la Baltique

Synergies Pays Riverains du Mékong

Synergies Pays Scandinaves

Synergies Pologne

Synergies Portugal

Synergies Roumanie

Synergies Royaume-Uni et Irlande

Synergies Russie

Synergies Sud-Est européen

Synergies Tunisie

Synergies Turquie

Synergies Venezuela

Essais francophones : Collection scientifique du GERFLINT

Essais francophones. Série CREDIF

Direction du Pôle Éditorial International :

Sophie Aubin (Universitat de València, Espagne)

Contact : gerflint.edition@gmail.com

Site officiel : <https://www.gerflint.fr>

Webmestre : Thierry Lebeau (France)

Synergies Inde, n°11 / 2022

Couverture, conception graphique et mise en page : Emilie Hiesse (*Créactiv'*) - France

© GERFLINT –Évreux– France – Copyright n° D47P3G4

ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702413w>

Bibliothèque Nationale de France - Décembre 2022

GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique
francophone en réseau

www.gerflint.fr

Le numéro 11 de *Synergies Inde* est consacré à l'océan Indien et la mer des Caraïbes où l'Inde et la France se rencontrent. Au 19^e siècle, quand l'esclavage fut aboli, les empires coloniaux avaient besoin de main d'œuvre bon marché pour faire fructifier leurs champs de canne à sucre. Les sujets britanniques de l'Inde sont partis par centaines de milliers à l'île Maurice, La Réunion et les Antilles françaises, de même que Fiji, Trinidad, La Jamaïque, la Guyane anglaise et française. Ce numéro de l'année 2022, intitulé *Voyages transocéaniques*, rend hommage à ces hommes et femmes qui ont quitté leur mère patrie en quête d'un meilleur avenir.