

« Figures diasporiques : transferts linguistiques et culturels chez Ananda Devi, Jhumpa Lahiri, Shumona Sinha et Chitra Banerjee Divakaruni »

Cécile BONNEMAISON-RULLON
Université de Tours, ICD

Mots-clefs : diaspora, tiers espace, Inde, culture, langue.

Résumé

Cet article réfléchit à la représentation de la figure diasporique dans les œuvres d'Ananda Devi, Jhumpa Lahiri, Shumona Sinha et Chitra Banerjee Divakaruni. En mettant en perspective les portraits des protagonistes féminins et le questionnement stylistique autour de la langue postcoloniale, on montrera comment les oeuvres du corpus étudié illustrent les transferts linguistiques et culturels au coeur des problématiques identitaires de la littérature de la diaspora indienne.

Introduction

Cet article propose une présentation sommaire des travaux de recherche menés dans le cadre de la thèse intitulée « Poétiques du Tiers-Espace : transfert, réécriture et métamorphoses dans la littérature féminine de la diaspora indienne », et traite plus particulièrement de l'incarnation de la diaspora chez les quatre autrices étudiées. Ce sujet de thèse explore le concept de Tiers Espace, *third space*, un concept instauré par Homi K. Bhabha, chez les autrices contemporaines de la diaspora indienne. Ce projet interroge les œuvres de quatre autrices, en se demandant comment elles mettent en œuvre une poétique à même de créer ce Tiers Espace, c'est-à-dire un espace qui puisse à la fois contenir la culture de leur pays d'origine et celle du colon, dans un contexte de mondialisation. Il s'agit d'un champ de recherches fécond en littérature comparée, si l'on en croit d'une part la production croissante de l'édition d'autrices issues de la diaspora indienne et l'engouement populaire pour cette littérature et d'autre part les travaux de recherches de plus en plus nombreux s'y consacrant. Ce projet fait en outre appel aussi bien aux *cultural studies* (études culturelles) qu'aux *postcolonial studies* (théories postcoloniales), en ayant à l'esprit une dimension anthropologique et sociologique, l'exercice de la recherche en littérature comparée exigeant en effet de dépasser la seule étude d'un auteur et d'une aire linguistique, pour confronter des poétiques et donc des styles, des langues, des approches et des visions différentes du monde.

Puisque nous étudions des autrices issues de la diaspora, notre observation prend en grande partie appui sur le changement de paradigme culturel, changement qui implique une quête identitaire si l'on considère la culture comme une composante essentielle de l'identité collective et individuelle. Le corpus étudié amène à poser les questions suivantes : comment dire la complexité de cette dislocation intime, linguistique et culturelle, qui est à la fois partition et amoncellement ? Comment le personnage et l'écrivain deviennent-ils des traducteurs de cette étrangeté et des créateurs d'un nouvel espace où exprimer ses émotions ? Nous nous pencherons ici sur les notions de transferts culturels et linguistiques, en postulant donc, dans le sillage des études postcoloniales, que les autrices étudiées développent toutes des récits à même de répondre à des problématiques d'acculturation. On définira ici le mot *acculturation* très succinctement à partir de Cécilia Courbot : « l'ensemble des phénomènes et des processus qui accompagnent la rencontre entre deux cultures différentes. »¹ Toutefois le terme est sujet à débat et critiqué par de nombreux chercheurs, parce qu'il suggère davantage l'assimilation de la culture que le partage et le transfert entre deux cultures et, ce faisant, implique l'idée d'une culture dominante.

Julia Kristeva explique d'ailleurs que le déplacement dans un milieu nouveau relève d'une forme « d'éloignement culturel »², qui s'accompagne souvent d'un sentiment de double aliénation. En effet, le sujet migrant est à la fois aliéné par rapport à sa culture d'origine, qu'il a quittée, et ne se sent pas encore inclus dans sa culture d'adoption. Un double sentiment rendu d'autant plus complexe dans le cas des autrices de notre corpus qu'elles sont issues d'une culture elle-même dédoublée, comprenant des strates traditionnelles héritées des personnes ayant vécu en Inde (parents, grands-parents) et des influences d'une occupation coloniale séculaire. On parlera alors davantage d'interculturalité que d'acculturation, les frontières entre les cultures, du fait de la durée de la colonisation et des échanges facilités par la mondialisation, étant devenues plus poreuses. Ainsi les auteurs de la diaspora sont en perpétuelle recherche de

¹. COURBOT, 2000 : 121–129

² KRISTEVA 1988 : 19.

moyens nouveaux d'expression capables de retranscrire ces échanges interculturels. Ce sont ces mouvements, ces transferts linguistiques et culturels, s'incarnant plus particulièrement dans les protagonistes des œuvres étudiées, figures représentatives de ces diasporas, qui sont au cœur de cette réflexion.

Figures diasporiques

Les quatre autrices du corpus sont des écrivaines contemporaines, issues d'aires linguistiques différentes. Deux sont des autrices francophones, Ananda Devi et Shumona Sinha, tandis que Jhumpa Lahiri et Chitra Banerjee Divakaruni sont anglophones.

Ananda Devi est née le 23 mars 1957 à Trois Boutiques sur l'île Maurice. Ses parents sont indiens et elle maîtrise donc dès son plus jeune âge quatre langues : le créole, le français, le télougou³ et l'anglais. Intéressée notamment par la poésie, elle entre en littérature très jeune, en publiant son premier recueil de nouvelles à 19 ans. Elle obtient ensuite un doctorat en anthropologie sociale à Londres et s'installe à Ferney-Voltaire, dans l'Ain, en France. Dans son œuvre romanesque, francophone, elle s'attache à montrer un visage réaliste et pessimiste de l'île Maurice contemporaine.

Shumona Sinha est née en 1973 à Calcutta, où elle a reçu en 1990 le Prix du meilleur poète du Bengale et où elle a vécu jusqu'à son arrivée à Paris, en 2001, pour y suivre des études littéraires à la Sorbonne. Elle émigre donc tardivement et de façon peu commune, puisqu'elle choisit la France quand la plupart de ses compatriotes qui aspirent à une carrière littéraire choisissent plutôt la Grande-Bretagne ou les États-Unis. Après avoir été professeur contractuelle d'anglais dans le secondaire, elle travaille comme interprète à l'Office français de protection des réfugiés et apatrides (OFPRA) auprès des demandeurs d'asile bangladais de la région parisienne. Un emploi que l'OFPRA la contraint à quitter après la parution polémique de son premier roman, en 2011, *Assommons les pauvres !* prenant appui sur son expérience auprès de ces réfugiés et dévoilant les conditions d'accueil de ces populations. Dans son œuvre, Shumona Sinha met en scène, sous des modalités différentes, le choc entre les cultures après la migration.

Jhumpa Lahiri, de son vrai nom Nilanjana Sudeshna Lahiri, n'est pas née en Inde, mais à Londres, de parents bengalis, le 11 juillet 1967. Ayant ensuite grandi sur la côte Est des États-Unis, elle a la nationalité américaine. Après des études de littérature, Lahiri a obtenu un doctorat en études de la Renaissance, appris l'italien, et s'est installée à New York puis en Italie. Parallèlement, elle a écrit des fictions, nouvelles ou romans, dont *Interpreter Of Maladies* qui est récompensé par le Prix Pulitzer de la fiction en 2000, *The Namesake (Un nom pour un autre)* et *Unaccustomed Earth (Sur une terre étrangère)*. Dans chacune de ses œuvres, Lahiri développe les thèmes de l'exil, de la solitude, de la crise identitaire, à travers les portraits de ces différentes générations diasporiques. Chaque récit est l'occasion de donner à voir au lecteur une facette de la double culture et de ses problématiques.

Chitra Banerjee Divakaruni est née le 29 juillet 1956 à Calcutta. Elle quitte l'Inde pour les États-Unis en 1976 et après y avoir obtenu un doctorat, devient écrivaine. Récompensée à de multiples reprises pour ses romans et poèmes (dont le American Book Award en 1996 pour *Arranged Marriage : Stories*), elle est désormais une autrice

³ Le télougou est une des principales langues dravidiennes du sud de l'Inde avec environ 81 millions de locuteurs.

reconnue dont l'œuvre a été traduite dans plus d'une dizaine de langues. Dans ses œuvres, elle traite de la condition féminine et de la double culture, à travers des fictions tantôt réalistes, tantôt fantastiques.

Un des points communs aux quatre autrices que nous venons de vous présenter est bien sûr la diaspora. Ayant toutes connu l'immigration dans leurs familles ou émigré, pour reprendre le titre français du recueil de Lahiri, « sur une terre étrangère », elles ont choisi de faire de cette émigration et de la relation qu'elles entretiennent avec leur culture d'origine ou la culture que leurs parents leur ont transmise le sujet principal de leurs œuvres. Ainsi, chacun de leurs ouvrages, retrace le parcours de figures diasporiques en quête d'identité, que ces personnages soient eux-mêmes en déplacement ou non. Considérons donc dans un premier temps le travail de portraitiste de nos quatre autrices, afin de définir le profil de ces figures diasporiques.

Les pièces maîtresses des portraits diasporiques contenus dans les œuvres étudiées sont essentiellement des femmes. Ces figures féminines sont fictives mais ont pour vocation de dépeindre plusieurs facettes de ces différentes générations de migrantes. Le lecteur peut donc dresser un portrait complet de la diaspora indienne à travers l'étude de ces différents visages. Les personnages des romans de Devi que nous avons choisi d'étudier sont tous des Mauriciens évoluant dans leur propre île. On pourrait donc interroger la pertinence du choix de ces œuvres dans le corpus, qui évoque la diaspora. Mais ce serait ignorer deux éléments : d'abord, le fait que les protagonistes en question entretiennent un lien particulier avec l'Inde et que la population même de l'île Maurice est issue d'un métissage et de nombreuses diasporas, ensuite, qu'Ananda Devi a été élevée dans une culture imprégnée de la culture indienne et l'a même choisie pour cadre d'un de ses romans, qui ne fait pas partie de notre corpus, *Indian tango*. Lorsqu'elle met en scène des personnages d'origine indienne sur l'île Maurice, elle évoque les mêmes problématiques que lorsqu'elle fait évoluer une femme indienne mariée prisonnière des traditions et de la société patriarcale dans son roman indien. Comme nombre d'écrivains mauriciens, Ananda Devi met en scène des protagonistes obsédés par la recherche de leur généalogie diasporique dans un lieu construit par de nombreuses migrations historiques, des personnages à la fois liés intimement à leur île et rêvant d'un ailleurs – le départ impossible ou raté étant un motif récurrent dans son œuvre. Plusieurs types de figures diasporiques se croisent dans l'œuvre de Devi : le personnage féminin maintenu dans une soumission extrême, soumission visible dans son corps (c'est le cas d'Eve et Savita dans *Eve de ses décombres* mais aussi des jeunes filles enlevées dans *Joséphin le fou* ou de la narratrice de *Pagli*), le fou ou la folle (*Joséphin le fou* et *Pagli*, puisque *pagli* est justement le nom qu'on assène à ce personnage qu'on considère comme folle, pour signifier sa folie), celui ou celle qui demeure dans son rôle/son condition sociale/son pays, souvent des personnages maternels (comme la mère de Sadiq dans *Eve de ses décombres*), celui ou celle qui part mais ne réussit pas mieux ailleurs (comme le frère de Clélio dans *Eve de ses décombres*), les marginaux, parfois frappés du sceau de la monstruosité (*Pagli*, *Joséphin*, *Eve*). Tous sont à la fois happés par le territoire auquel ils appartiennent (Troumarron, Terre rouge, voire la mer dans *Joséphin le fou*) et exclus de ce même territoire, à la recherche de leurs origines et gagnés par l'envie de partir.

Chez Sinha, le protagoniste est perdu. Que ce soit dans la narration fleuve à la première personne de *Fenêtre sur l'abîme*, roman dans lequel on suit les tribula-

tions amoureuses d'une jeune Indienne arrivée à Paris ou dans les chapitres courts à la 3^e personne de *Calcutta*, le lecteur est invité à suivre une errance psychologique et physique, un cheminement tortueux de l'Inde à la France et inversement. L'égarément géographique et culturel de la figure diasporique est redoublé d'une perte de repères intime, souvent lié à l'incompréhension entre les deux sexes. La focalisation interne voire la narration à la première personne nous livre essentiellement un portrait psychologique des protagonistes, en proie à une nostalgie, une dépression, voire une folie directement liée à leur différence. Tous ces personnages féminins se sentent autres : différents fondamentalement des hommes qu'elles aiment mais qui les utilisent, étrangères sur n'importe laquelle des terres que leurs pieds foulent. En France, la narratrice de *Fenêtre sur l'abîme* a beau apprivoiser petit à petit l'espace et les mœurs, elle est toujours ramenée à son indianité par des questions posées par les personnages secondaires voire par son amant, ou par sa couleur de peau, par toutes les perceptions (odeurs, couleurs, bruits...) qui la rattachent à des souvenirs d'un autre continent. En Inde, la protagoniste du roman *Calcutta*, qui habite en France et revient dans sa maison d'enfance, est questionnée comme une étrangère, ne comprend plus la façon de vivre qui était la sienne auparavant. Et finalement, ce sont ces figures diasporiques qui renversent la situation, deviennent elles-mêmes plus observatrices qu'observées, et nous livrent une galerie de portraits de l'altérité, de ces habitants d'un ailleurs qu'elles croyaient pouvoir faire facilement leur.

Chez Lahiri, dans les narrations féminines comme masculines, le choix de l'alternance entre le point de vue interne et le point de vue omniscient est garant d'une tension narrative : le lecteur a tantôt accès à des informations qui lui assurent une compréhension exhaustive d'une situation, tantôt il doit se contenter de la vision lacunaire d'un personnage. C'est pourquoi nous ne pouvons dresser de portraits complets des hommes et femmes qui en composent les intrigues. Dans tous ses récits, Lahiri réussit le tour de force d'être à la fois très réaliste et imprécise. L'attention constante portée aux objets, aux lieux, aux rapports des personnages les uns avec les autres, fait que le récit semble en constant mouvement, malgré le peu d'actions et de dialogues que chaque nouvelle propose. La poétique de Lahiri est celle d'une dynamisation perpétuelle, d'une demi-stase : peu d'actions, beaucoup de descriptions courtes, morcelées, au travers desquelles le lecteur doit reconstituer un portrait. Élément récurrent du récit lahirien, les photographies nous transmettent une vision figée et kaléidoscopique des personnages. On retrouve ainsi des éléments discrets, presque invisibles, de la présence de Mrs Bagchi dans « Sur une terre étrangère » : « son bras appuyé sur la vitre ouverte d'un autobus par exemple, ou son sac à main en cuir bleu posé sur un banc... »⁴. Il faut dire que ces clichés révèlent toujours un pan de l'existence des personnages, notamment des personnages féminins : on devine à « la multitude des photos de Bonny, Sara et Deborah »⁵ le bonheur familial, tout comme la narratrice souligne la joie de l'enfant qu'elle était, qui courait sur les pelouses de Harvard et la pudeur de sa mère qui n'apparaît que sur une photographie, et toujours avec sa fille. Les personnages féminins sont toujours appréhendés au moyen de détails. Elles sont saisies en fonction des impressions qu'elles produisent sur le narrateur ou sur le personnage à travers lequel nous découvrons l'intrigue. Aussi le lecteur se fera-t-il une image de chaque femme par morceaux, tout comme Amit a pu aimer Pam, dans « Une chambre

⁴ LAHIRI, 2008 : 75.

⁵ LAHIRI, 2008 : 96.

ou une autre », « pour des détails, des raisons qui n'appartenaient qu'à lui »⁶. On remarque d'ailleurs que dans le texte original, ce sont les « *things* », les choses, objets ou habitudes, qui rendent Amit amoureux, comme s'ils avaient une volonté propre et définissaient complètement la femme.

Chez Divakaruni, la figure diasporique est à l'origine soumise et tente de se rebeller, quel que soit le territoire dans lequel elle se trouve. Elle ne découvre de salut que dans le partage de son expérience, comme le montre la forme dialoguée du recueil *Arranged Marriage : Stories*, dans lequel elle met en scène des voyageuses en train qui discutent de leurs mariages respectifs ou de leurs expériences conjugales. Les œuvres de Divakaruni ont pour objectif premier de donner une voix aux femmes indiennes. En effet, on retrouve une dimension politique dans le récits des parcours de ces femmes aux États-Unis. L'immigration des femmes indiennes a longtemps été bien mal organisée, selon un parti-pris genré. La politique d'immigration américaine était d'allouer des visas H-4 aux femmes indiennes, ce qui les maintenait dans un statut de dépendance. En effet, il leur était non seulement interdit de travailler, mais elles avaient également besoin de l'autorisation de leurs époux pour le renouvellement de leurs cartes de séjour, l'ouverture d'un compte en banque, voire l'inscription au permis de conduire. L'attribution massive de ces visas H-4 est évoquée par Chitra Banerjee Divakaruni dans son roman *La Liane du désir* qui met en scène deux protagonistes féminins aux parcours opposés, l'une s'étant mariée en Inde, l'autre aux États-Unis. La première fait figure de femme soumise aux traditions quand la deuxième semble être de manière très schématique un symbole d'émancipation. Cependant les rôles s'inversent quand Sudha, en Inde, est contrainte de fuir pour protéger la fille qu'elle porte d'un foeticide et trouve refuge chez son amie Anju aux États-Unis. Divakaruni interroge alors la possibilité pour la femme migrante de s'émanciper dans la société américaine, quand elle n'est plus sous l'égide d'un mari. Elle prend le contre-pied de l'image classique de l'Inde traditionnelle opposée à l'Occident vecteur de libertés et d'émancipation.

Dire la rupture identitaire

On le comprend aisément, la problématique essentielle de ces personnages est une perte de repères. En effet, le déplacement, préalable aux fictions de nos quatre autrices, conduit forcément à une rupture identitaire. L'identité est par définition ce qui est destiné à demeurer identique. En changeant de pays, la figure diasporique brise la transmission des traditions, de la culture, rôle qui lui a été assigné sans qu'elle y consente de manière explicite. Cependant, toutes les œuvres du corpus donnent une perspective transnationale à leurs récits ou bien font commencer l'histoire avant l'arrivée sur le territoire étranger, suggérant que le personnel narratif est familier de la culture d'accueil, ce qui n'est guère étonnant lorsque les récits se déroulent dans un monde contemporain. En revanche, ce qui est latent, ce n'est pas que les femmes sont préparées à arriver et s'adapter dans un monde inconnu, mais bien plutôt qu'elles sont mises en garde contre ce nouveau monde et contre une occidentalisation néfaste, qui pourrait les éloigner de leur rôle de gardiennes culturelles. On remarquera en effet que, dans toutes les œuvres étudiées, les personnages masculins s'assimilent bien plus facilement à la culture américaine. À quelques exceptions près, notamment chez Lahiri, qui met parfois en scène des personnages masculins en proie à des interrogations liées à cette interculturalité dont nous parlions plus tôt, comme Gogol ou Kaoushik,

⁶ LAHIRI, 2008 : 131.

les hommes ne sont pas tenus de conserver les références culturelles indiennes, alors même qu'ils sont souvent les plus pointilleux sur le sujet quand il s'agit de leurs femmes. La figure diasporique que nous avons définie à l'instant doit donc se construire autre et devient une figure hybride, lien entre les différentes cultures qu'elle traverse.

Mais pour arriver à donner la parole à ces femmes, pour mettre en récit le parcours de ces migrantes, au moment où nos quatre autrices commencent à écrire, les référents manquent. L'immigration indienne est en effet relativement récente, et l'émancipation culturelle de l'île Maurice également. Prenons l'exemple de Jhumpa Lahiri, arrivée aux États-Unis à l'âge de trois ans, tiraillée entre le legs parental bengali et la culture du pays qu'elle semble toujours avoir connu : lorsqu'elle devient une jeune adulte, elle ne rencontre autour d'elle que peu d'immigrés indiens et elle n'a surtout que peu de références littéraires. Un seul modèle se détache à l'époque : Bharati Mukherjee, née en 1940, qui écrit exclusivement sur la migration indienne vers le Canada. Aussi l'enjeu est-il multiple pour ces autrices : il n'est pas simplement l'expression d'un multiculturalisme au départ subi, puis revendiqué ; il tient aussi dans la recherche d'une langue apte à dire cette réalité nouvelle de la diaspora indienne. Il faut mettre en récit ce que d'autres vivent et vivront après elles.

L'ambition de nos autrices est donc d'être des chroniqueuses, qui dressent des portraits qui sont inédits, reflets de réalités nouvelles. Ainsi Somdatta Mandal affirme-t-elle, au sujet de Lahiri : « Elle tient la chronique de la dislocation et du malaise social d'une façon inédite », elle cherche « également à relocaliser son espace et son identité culturels à travers des influences transculturelles significatives⁷ ».

On retrouve alors dans l'oeuvre de Lahiri le portrait d'exilées qui ne veulent ou ne peuvent pas se défaire de leur ancienne identité, comme celui de femmes de 2^e ou 3^e génération, nées sur un sol occidental, qui peinent à jongler entre ces différentes cultures. Les exemples en sont nombreux, notamment parce que Jhumpa Lahiri est aussi bien rédactrice de roman que de nouvelles, et que la multiplicité de ces récits est comme une diffraction de ces portraits. Les personnages maternels sont le plus souvent, quelle que soit la génération à laquelle ils appartiennent, liés intimement à la culture du pays d'origine, comme si la naissance de l'enfant était un événement plus déterminant que le déracinement : dans la nouvelle « Hema et Kaoushik », c'est le cas du personnage de Chitra, mais aussi celui d'Ashima Ganguli dans *Un nom pour un autre*. Tout fonctionne comme si la transmission à l'enfant obligeait la femme à ce repli identitaire et à cette nostalgie. La femme devient une figure nostalgique qui craint que ses racines ne s'effacent et qui, par conséquent, n'a aucun désir d'adaptation. La réaction à l'exil, qu'il ait été vécu directement ou indirectement par la protagoniste, est celle de l'immobilisme, comme une opposition franche et complète à ce déplacement plus ou moins forcé (et souvent, chez Lahiri, le mouvement de départ est forcé, puisque la femme indienne est peu libre de choisir). Ainsi, ces personnages féminins font en sorte de retrouver leur centre culturel perdu, quitte à tenter d'obliger leur entourage à graviter lui aussi autour de ce centre (c'est le cas dans *Un nom pour un autre*, où Gogol, le protagoniste masculin, s'oppose justement à sa mère qui tente de conserver et de lui transmettre sa culture indienne). Finalement, ces femmes peinent à créer un tiers espace et leur espace virtuel tente de recréer l'univers connu et délaissé.

A contrario, certains des personnages de notre corpus sont comme des tentatives de réconciliation de toutes les identités culturelles. Ils sont donc non seulement le reflet de réalités plurielles mais aussi de la volonté de renverser l'hégémonie d'une

⁷ BALA, 2002 : 18.

culture dominante (celle du colon ou celle de l'occidental). La représentation de ce visage diasporique est variée selon les autrices de notre corpus.

Chez Devi, cet être est une figure monstrueuse dans tous les sens du terme. Montrée du doigt parce que différente, et mise au ban de la société, elle devient une forme d'être mythologique qui emprunte à des références variées. C'est le cas pour Eve, dont le prénom hautement symbolique renvoie à la figure biblique et à la recherche des origines. C'est le cas pour Joséphin qui, dans son récit à la première personne, semble être une créature entre l'homme et la sirène, capable de vivre dans les fonds marins et d'entraîner vers la mort des jeunes filles. C'est le cas pour Pagli, à la fois femme indienne, sorcière, folle, elle aussi mise à l'écart de la société. La figure diasporique chez Devi tient à la fois du conte de Grimm et des références au Mahabharata et du Ramayana, les deux grandes épopées de la mythologie hindoue.

Chez Divakaruni, la présence des mythes et croyances populaires indiens est importante et se mêle à l'appropriation de la vie quotidienne occidentale.⁸ Dans *La maîtresse des épices*, Tilo, qui vit dans un quartier d'immigrés d'Oakland, en Californie, vend des épices mais trouve aussi des remèdes pour chacun de ses clients fidèles, grâce à un savoir ancestral transmis par une « première mère » sur une île secrète en Inde. Dans ce roman, l'autrice dépeint à la fois l'immigration aux États-Unis, la vie quotidienne dans ce quartier et à notre époque, et, dans une langue poétique, s'adonne à la description magique de chaque épice. Le transfert culturel fonctionne dans les deux sens, Tilo étant à la fois un être fantastique intimement lié à l'Inde et à des croyances païennes, des savoir-faire ancestraux et locaux, et une immigrée intégrée à la société californienne.

Dans l'oeuvre de Lahiri, les transferts culturels sont vécus des deux côtés : d'une part, les protagonistes de la deuxième, voire troisième, génération tentent d'adopter entièrement le mode de vie américain, quitte à effacer, non sans culpabilité, l'héritage de la culture indienne, d'autre part, les personnages américains éprouvent de la curiosité et essaient d'adopter quelques aspects culturels. C'est toujours dans la relation de couple que l'échange trouve ses limites : Sangue fait semblant de répondre aux exigences de sa famille restée en Inde en écoutant les présentations successives de prétendants indiens mais ne s'y retrouve pas plus dans sa relation avec Farouk, un homme marié dont elle est la maîtresse. Les couples mixtes sont a minima tristes, souvent cachés, le plus souvent divorcent.

On retrouve cette vision pessimiste du couple chez Shumona Sinha. L'exotisme de la femme indienne pour l'Occidental perd de sa saveur quand celle-ci arrive sur le sol européen. Elle devient une femme comme une autre, pour laquelle on ne quitte pas le confort de sa vie maritale. L'interculturalité n'est alors pas chose aisée pour le protagoniste féminin, qui a tout faux quel que soit son choix : en adoptant un mode de vie européen, elle a le sentiment de trahir les siens et de se perdre et on lui porte moins d'intérêt, puisqu'elle se fond dans la masse ; en conservant quelques particularismes culturels, elle se sent en marge et inadaptée. Finalement, les interpénétrations culturelles échappent alors au contrôle du protagoniste, et il devient évident que le sujet des transferts culturels n'est pas tellement celui de l'échange, de l'assimilation ou de la compilation, mais bien celui de la transformation et de l'appropriation. Cette

⁸ À noter que Divakaruni a écrit à plusieurs reprises sur la mythologie, donnant la voix aux personnages féminins quand les récits mythologiques ne donnaient la parole qu'aux personnages masculins, comme dans *Le Palais des illusions*. Ananda Devi reprend également le nom d'un personnage important du Mahabharata dans *Le Voile de Draupadi*.

reconstruction interculturelle s'illustre également dans le langage.

La recherche du Tiers espace va en effet de pair avec la quête d'un langage à même de dire ces réalités individuelles et collectives. Comment concilier cette volonté d'indépendance (politique et culturelle) et l'héritage culturel multiple, dont la langue du colon et la langue du pays d'accueil font partie ? Les quatre autrices du corpus ont évidemment un rapport particulier à ces échanges linguistiques. Shumona Sinha, écrivaine bengalie, a choisi de s'exprimer en français après avoir émigré en France. La question de la langue est au cœur de la poétique de Lahiri, polyglotte, qui écrit à la fois en anglais et en italien et a publié des essais sur le sujet. Ananda Devi alterne les titres en créole et en français. Divakaruni, qui écrit en anglais, fait souvent figurer un glossaire à la fin de ses œuvres. On le voit, dans l'économie même des récits, les variétés de langage sont visibles. Mais cette visibilité est variée : notes de bas de page, glossaires, mots en italiques, difficultés des personnages à dire, sous-titrages... La multiplicité des moyens d'exprimer la recherche de la langue à même de dire la réalité interculturelle dit la complexité de cette recherche.

Pour le migrant, la difficulté est multiple ; outre l'apprentissage d'une nouvelle langue, l'exilé veut maintenir le contact avec sa langue maternelle, elle-même affectée de siècles de colonisation. D'autre part, l'écrivain veut trouver le langage apte à retranscrire une réalité nouvelle, celle de la diaspora. Si l'on en croit Eva Hoffman⁹, l'exilé prend conscience au bout d'un moment que sa langue maternelle a presque disparu jusque dans son intimité. Il demeure alors un être vacant, qui est lui-même un espace à remplir. Chez Lahiri, si certains mots bengalis parcourent le texte, ils sont peu nombreux, ils ne laissent pas leurs marques. On remarque en effet que ni l'auteur ni le traducteur n'ont jugé utile de faire figurer un glossaire ou des notes de bas de page pour expliquer tel ou tel mot laissé dans la langue d'origine, ce qui se fait beaucoup chez les auteurs indiens de langue anglaise. Les protagonistes réfléchissent régulièrement sur leur rapport à la langue bengalie, qu'ils qualifient de « langue maternelle », parce qu'elle est fondamentalement liée à la mère et, à nouveau, à son rôle de transmission culturelle. Qu'ils se reprochent de ne pas avoir transmis ce que leur mère leur avait appris ou qu'ils rejettent cette langue, le rapport des protagonistes à la langue indienne est complexe : Ce plurilinguisme est alors moins considéré comme un atout que comme un frein, entravant la communication entre les générations ou avec l'autre en général, marquant une différence.

Pour Divakaruni, le mot en langue originale est celui qui permet de décrire une réalité qui n'existe que dans la culture indienne. Aussi en use-t-elle régulièrement, ce qui nécessite des explications, qu'elles soient données par le protagoniste lui-même (c'est le cas par exemple dans *La maîtresse des épices*) ou dans des notes de bas de page ou glossaires. La poétique est à la fois celle d'une transmission qu'elle assure elle-même, non en tant que femme migrante, mais plutôt dans une posture d'éducatrice. Enseignante et fille d'enseignante, elle a à cœur de donner une voix à celles qui n'en avaient pas jusque-là et de transmettre une partie de sa culture indienne, en dévoilant la richesse de ce nouveau regard. Enfin, le plurilinguisme est au cœur des œuvres d'Ananda Devi comme au centre de la vie quotidienne mauricienne. Dans les récits de Devi, il est mis en exergue de plusieurs manières. Dans *Pagli* par exemple, tous les titres de chapitre, rédigés en français, sont doublés de leur traduction créole. Et dans l'ensemble de ses œuvres, le créole est à la fois un signe de reconnaissance et de

⁹ Hoffman, 1989 : 184.

mésentente : reconnaissance entre les Mauriciens fidèles à leurs origines, mésentente entre les populations marginales et ceux qui tentent de les guider ou les aider, parfois en répétant les mêmes choses dans plusieurs langues, ce qui est pris comme un signe de condescendance. La multiplication des traductions dit alors aussi la tentative douloureuse de définir l'identité, de répondre à la question « qui suis-je ? », au cœur de la poésie de nos autrices.

Conclusion

Les figures diasporiques au cœur des œuvres d'Ananda Devi, Shumona Sinha, Jhumpa Lahiri et Chitra Banerjee Divakaruni font face à des problématiques de transferts culturels et linguistiques qui sont le centre des poétiques du Tiers Espace telles qu'elles sont conçues dans ce sujet de thèse. Elles sont en elles-mêmes le reflet de ces transferts culturels, des êtres hybrides qui ne le sont pas toujours par choix et ne maîtrisent pas toujours ce que nous avons choisi d'appeler l'interculturalité. Or, pour reprendre l'idée d'Andrew Smith dans l'ouvrage *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, dirigé par Neil Lazarus, le déplacement des individus implique un déplacement diffus et dispersé du centre culturel. C'est l'étude de ce processus de fragmentation et de dissémination de la culture, qui remplace la vision hégémonique de la puissance voire de la prévalence du système culturel occidental, qui est l'enjeu de ce projet de thèse.

Bibliographie

Corpus primaire

- DEVI Ananda (1987), *Le poids des êtres*, Maurice, Les Éditions de l'océan indien
 — (2001), *Pagli*, Paris, Gallimard
 — (2003), *La vie de Joséphin le fou*, Paris, Gallimard
 — (2006), *Eve de ses décombres*. Paris, Gallimard
 DIVAKARUNI BANERJEE Chitra, (1995), *Arranged Marriage : Stories*. New York, Doubleday
 — (2001), *The Unknown Errors of our Lives*. New York, Doubleday
 — (2002), *The Vine of Desire*. New York, Doubleday
 — (2013), *Oleander Girl*. Farmington Hills, Wheeler Publishin
 LAHIRI Jhumpa, (2004), *The Namesake*, Londres, Fourth Estate Ltd
 — (2008), *Unaccustomed earth*, Delhi, Random House India
 — (2013), *The Lowland*, New York, Knopf
 SINHA Shumona, (2008), *Fenêtre sur l'abîme*. Paris, Éditions de la Différence.
 — (2014), *Calcutta*, Paris, Éditions de l'Olivier.
 — (2017), *Apatride*, Paris, Éditions de l'Olivier.

Corpus critique

- ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, (2002), *The Post Colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge.
 BALA Suman, (2002), *Jhumpa Lahiri : The Master Storyteller – A Critical Response to Interpreter Of Maladie*, New Delhi, Koshla Publishing House.
 BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, (2007), Paris, Payot.
 COURBOT Cécilia, (2000), « De l'acculturation aux processus d'acculturation, de l'anthropologie à l'histoire. Petite histoire d'un terme connoté. », in *Hypothèses*, vol.3, n°1, pp. 121–129.
 HOFFMAN Eva, (1989), *Lost in translation : a life in new langage*, Londres, Penguin Books.
 KRISTEVA Julia, (1988), *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard.
 UNWIN Tim, (2001), « Écrire l'exil : ruptures et continuités », article disponible sur <https://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1701edito.html>
 SMITH Andrew, (2006), « Migrations, hybridité et études littéraires postcoloniales », in *Penser le Postcolonial. Une introduction critique*, (trad. M. Groulez, C. Jacquet et H. Quiniou), Paris, édition Amsterdam, pp. 359-386.
 VINSONNEAU Geneviève, (2002), « Le développement des notions de culture et d'identité : un itinéraire ambigu », in *Carrefours de l'Éducation n°14*, université de Picardie, Armand Collin, pp. 2-20.