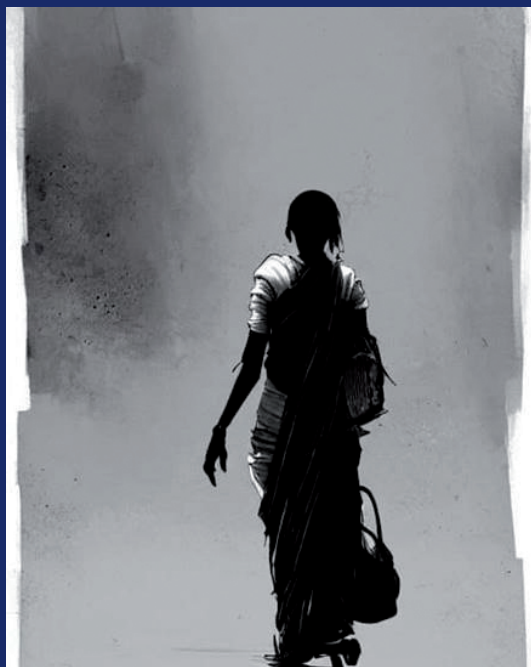


Marina Ortrud M. Hertrampf,  
Diana Mistreanu (éds.)

## Postcolonialisme, femmes et migration dans l'œuvre de Shumona Sinha



AVM.edition

Marina Ortrud M. Hertrampf,  
Diana Mistreanu (éds.)

**Postcolonialisme, femmes  
et migration dans l'œuvre  
de Shumona Sinha**



**AVM.edition**

Nous souhaitons exprimer toute notre reconnaissance envers le Passau International Centre for Advanced Interdisciplinary Studies (PICAIS), qui a accueilli Diana Mistreanu comme chercheuse en résidence pour travailler sur la rédaction et l'édition de cet ouvrage.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2025 bei den Autor:innen; publiziert von AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München

Umschlagabbildung: © Gregor Krause



Sofern im Text nichts Abweichendes angegeben wurde, ist dieses Werk als Open-Access-Publikation unter einer Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International lizenziert. Die Lizenz ist einsehbar unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gilt nicht für Abbildungen und Inhalte (z. B. Grafiken, Textauszüge usw.), die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind und sofern sich aus der am Material vermerkten Legende etwas anderes ergibt. In diesen Fällen ist für die Weiterverwendung des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen. Die Verpflichtung zur Recherche und zur Klärung der Erlaubnis liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Herausgeberinnen, Autor:innen noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

Printed in Germany

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier (ISO 9706)

ISBN (Print) 978-3-95477-173-8  
e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-638-3  
DOI 10.23780/9783960916383

AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München  
in der Thomas Martin Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG  
Schwanthalerstr. 81  
D-80336 München  
[info@tm-verlag.de](mailto:info@tm-verlag.de)  
[www.avm-verlag.de](http://www.avm-verlag.de)

## Table des matières

*Diana Mistreanu/Marina Ortrud M. Hertrampf*  
Shumona Sinha: une autrice, une œuvre ..... 9

### **Migration, exil et (post)colonialisme**

*Guillaume Bridet*  
Le récit postcolonial, un récit de la mondialité parmi d'autres :  
lecture des romans de Shumona Sinha ..... 31

*Vera Gajiu*  
*Se rappeler sans s'en souvenir*: les incidences de la mémoire  
et de la langue dans *L'autre nom du bonheur était français* de  
Shumona Sinha ..... 45

*Dirk Weissmann*  
Faire corps avec le français, contre l'obsession identitaire et  
les inégalités raciales, sociales, genrées ..... 55

*Cécile Bonnemaïson-Rullon*  
La théâtralisation de la précarité des femmes migrantes chez  
Shumona Sinha ..... 67

### **Écrire la ville : entre géographie et espace narratif**

*Pankhuri Bhatt*  
Une étude géocritique de *Calcutta* (2014) de Shumona Sinha ..... 81

*Ana Belén Soto*  
*Calcutta* ou la cartographie mémorielle de l'entre-deux ..... 95

### **Malheur dans la famille : mères, filles et esprits déracinés**

*Marina Ortrud M. Hertrampf*  
Les liens familiaux sacrés ? La relation entre mères et filles,  
pères et filles et les voies de l'autodétermination féminine  
dans l'œuvre de Shumona Sinha ..... 111

*Sharmili Jayapal*

Représentations de la femme migrante dans les romans  
de Shumona Sinha.....127

*Sylvie Freyermuth*

L'écriture des lieux et des non-lieux dans *Apatride*  
de Shumona Sinha.....137

## **L'œuvre de Shumona Sinha à travers des mondes (textuels) et des disciplines**

*Martina Stemberger*

Un « patchwork multicolore » : transtextualité et transculturalité  
dans *Le testament russe* de Shumona Sinha .....155

*Andreea Apostu*

Le double dans les romans *Assommons les pauvres!* et *Apatride*.  
Identification et aversion .....171

*Alison Rice*

Points de repère. Shumona Sinha génère un nouveau genre  
dans *L'autre nom du bonheur était français* .....183

*Diana Mistreanu*

Fiction littéraire et trouble de la personnalité narcissique.  
Une lecture de Shumona Sinha à travers le prisme des  
humanités médicales.....197

*Daniela Mayer/Marina Ortrud M. Hertrampf*

Shumona Sinha dans l'enseignement du français langue  
étrangère: Réflexions sur la didactisation dans le collège  
d'enseignement général à cycle court (*Realschule*) en Bavière .....213

Biobibliographies des contributrices et contributeurs.....225

Pour les citations des livres de Shumona Sinha, l'ouvrage utilise les sigles suivants :

*FA* pour *Fenêtre sur l'abîme* (2008)  
*AP* pour *Assommons les pauvres!* (2011)  
*C* pour *Calcutta* (2014)  
*A* pour *Apatride* (2017)  
*TR* pour *Le testament russe* (2020)  
*ANBEF* pour *L'autre nom du bonheur était français* (2022)  
*SEN* pour *Souvenirs de ces époques nues* (2024)

L'édition utilisée est à chaque fois indiquée dans la bibliographie se trouvant à la fin d'une contribution.

\*\*\*

L'usage de l'écriture inclusive et le choix entre « auteure » et « autrice » relèvent de la volonté du contributeur ou de la contributrice.

Andreea Apostu

## **Le double dans les romans *Assommons les pauvres!* et *Apatride*. Identification et aversion**

Cette contribution vise à analyser plusieurs occurrences du double dans les romans *Assommons les pauvres!* et *Apatride*. Elle met en avant la présence de l'Autre masculin, connotée à chaque fois négativement, comme invasion et éloignement de soi, et la nature profondément positive de l'Autre féminin, qui apaise et complète le Moi. Dans le roman *Assommons les pauvres!*, l'Autre féminin est révélation au sens lévinassien – transcendance lumineuse qui porte les traces de l'infini et s'avère intouchable. En dehors des relations humaines, on rencontre aussi une forte dualité entre le centre et les marges, avatar, en fait, de la même dichotomie entre le Moi et tout ce qui lui est extérieur. Le voyage spatial vers le centre est, en réalité, dans les deux romans, un voyage intérieur à la recherche de soi-même.

### **1. Introduction**

Le double – porteur à la fois de bonheur et de malheur ; l'Autre qui épanouit, mais aussi l'Autre malsain, avatar de Raktabija, figure mythologique hindoue du dédoublement infini et destructeur. Entre ces deux pôles, la littérature de Shumona Sinha trace un chemin de vie et de mort, une quête d'identité et d'une altérité capable de compléter le soi vacillant des protagonistes, constamment hantées par leurs angoisses et leurs pertes. Les romans de Shumona Sinha sont souvent construits selon une logique binaire, ou parsemés de microstructures de ce type – la dualité devient alors un outil narratologique et identitaire, censé définir aussi bien l'espace et le temps, que le rapport à l'autre et à soi-même. Cette étude vise à analyser plusieurs occurrences de cette *figura*, qui est connotée soit négativement, soit positivement, à travers deux récits, *Assommons les pauvres!* et *Apatride*.

### **2. 1. Ici et au-delà. L'identité et ses marges**

À plusieurs reprises, le lecteur rencontre dans l'œuvre de Shumona Sinha un dédoublement de l'espace, qui semble scindé de façon irrémédiable.

Dans son roman *Apatride*, on découvre d'un côté la ville de Paris, organisme autosuffisant, rassurant, lumineux, un «chez eux» des citoyens français aisés; de l'autre, la banlieue, les marges qui font jaillir des incertitudes concernant l'existence et l'identité de la protagoniste, Esha. Paris représente, pour ce personnage féminin, «un bloc de pierre transparent, inébranlable, impénétrable», tandis que la banlieue est «tout ce qui était autour, éloigné, fracassé, méconnaissables méandres de vies étrangères» (A 15). La narratrice construit un oxymore – un contraste évident entre l'opacité et la lourdeur habituelles d'un bloc de pierre et la transparence associée normalement au verre et à l'impondérable. Cette dernière peut être connotée positivement, renvoyant à la pureté et la visibilité de l'être, mais aussi négativement – Paris *intra-muros* ressemble à une œuvre d'art ou à un objet précieux caché derrière une vitrine, ce qui le rend intouchable pour les démunis. Le deuxième terme de la description, «inébranlable», dresse l'image d'une entité stable et éternelle dans son refus d'être anéantie par la guerre ou les révolutions; mais la ville est aussi «impénétrable» (troisième terme de la description), à la fois pour les forces destructrices de l'histoire et pour ceux qui essaient de s'y installer et d'y trouver un refuge.

Lorsqu'elle rencontre le présumé Christophe Richard au bar du *Four Seasons* pour parler de sa demande de naturalisation, Esha utilise les couleurs lumineuses de ses souvenirs pour peindre une image idéalisée et profondément affective de Paris. Elle «avait mis des années pour en arriver là, elle avait donné sa vie pour avoir cette vie» (A 15). À ce paysage paisible s'oppose un autre monde, qui commence au-delà des murs :

Esha descendit là, elle aussi, soulagée de pouvoir laisser derrière elle les stations mal aimées, sales et puantes, de pouvoir s'éloigner du chemin de fer et de diesel qui l'emmenait chaque matin au-delà du mur, au-delà de la ligne rouge, au nord-est de Paris. Là où des types vendaient des cigarettes debout devant le KFC, en faisant un bruit comme pour appeler les moutons, la langue frôlant et appuyant contre les dents et le palais. Là où des vieux coiffés de leur calotte blanche regardaient si les passagères se couvraient les cheveux ou non. Le lycée où elle travaillait depuis septembre était situé ici, près du trottoir cabossé, des murs lépreux et des gens taiseux qui ne dépensaient pas d'énergie en politesses, qui utilisaient leurs jambes pour marcher, leurs coudes pour se frayer un chemin dans la foule et leurs yeux pour scruter, mater, appréhender la vie. (A 14-15)

Le mot «lépreux», utilisé pour décrire les murs, nous indique la dégradation du bâtiment et s'apparente au champ sémantique de l'espace fra-



cassé et marginalisé déjà rencontré dans le fragment antérieur. L'autre monde commence au-delà d'une ligne rouge, qui est, certes, la ligne rouge qui encercle traditionnellement Paris *intra-muros* sur les cartes, mais aussi, dans la pensée de la protagoniste, un seuil alarmant, frappé d'interdit. Comme si un *lasciate ogni speranza, voi ch'entrate* planait au-dessus de cette ligne mystérieuse et exclusive qui séparait le paradis rêvé de la grande ville de ses marges sans espoir. Le RER est, dans ce cas, un véhicule à vocation psychopompe, reliant le monde des *vivants* et celui des *survivants* ou des individus qui *essaient de survivre*, utilisant leurs coudes pour se frayer un chemin. Il mène en même temps la protagoniste vers les marges qu'elle voudrait fuir. La narratrice souligne le besoin ressenti par Esha de se détacher de ce spectre liminal qui la hante (éloignement du chemin de fer, envie de dormir longtemps et d'oublier sa journée de travail aux confins de la ville) et qui aurait pu être le visage opposé de sa vie d'immigrante. Ce rejet de la liminalité traduit, en fait, son désir de s'intégrer, de ne pas échouer comme les autres étrangers dans une excentricité aliénante.

Le double est également patent dans la structure même du roman, où Shumona Sinha choisit d'alterner les récits d'Esha et de Mina, qui se déroulent à Paris, d'une part, et dans un village indien et à Calcutta, d'autre part. Calcutta est, d'ailleurs, depuis sa fondation, la ville de Kālī, déesse de la mort, ce qui est intimement et symboliquement lié au destin de Mina. Le premier chapitre du roman s'ouvre avec un au-delà à la fois spatial et ontologique : dans sa tombe, en dehors de la ville et du village, Mina se relève, sans jambes, sans ventre, et commence à marcher à travers les champs : « Elle suivit la route déserte, toute droite, puis se courbant vers la gauche, scindant les champs de blé mouillés par la rosée de l'aube. Les petites maisons apparurent, endormies. De très loin, elle aperçut la pancarte blanche qui devait porter le nom de la ville. Elle décida d'aller jusque-là. Elle marcha ainsi encore longtemps malgré la fatigue, pourtant ce n'était pas du tout facile de marcher sans jambes, sans pieds, sans rien en dessous de la poitrine » (A 9). Le sémème du dédoublement est présent dans le roman depuis ses premières lignes, car la route qui divise le paysage est, en réalité, une image symbolique qui annonce à la fois la structure du roman et ses thèmes majeurs : l'identité et l'altérité, l'ici-bas et l'au-delà, le monde des vivants et celui des survivants. Le mouvement de Mina, qui se dirige des marges de la vie et de l'espace habité vers la

ville, est reproduit par Esha dans le chapitre suivant, où elle revient entre les murs du Paris qu'elle aime, après avoir donné ses cours dans un lycée périphérique. Ces trajets représentent, en fait, un retour de l'enfer – l'enfer du viol et d'une mort violente, pour Mina ; l'enfer de la marginalité et de son travail, pour Esha. Ils sont aussi un retour à soi – ou un voyage à la recherche de ce soi malmené et mal-aimé.

### 3. L'Autre masculin – les avatars de Raktabīja

Au cœur du roman *Assommons les pauvres!*, on retrouve l'image de Kālī, appelée aussi la « Noire » ou la « Sombre », déesse hindoue qui détruit toute forme de mal et anéantit l'autre néfaste. Dans l'iconographie de cette divinité, on la voit toujours tirer sa langue, un collier de crânes inquiétant autour du cou. Coléreuse, terrible, elle est l'image même de la force et de la mort. Le chapitre du roman intitulé *Langue de Kali* semble renvoyer à l'histoire de sa victoire contre le démon Raktabīja, racontée par le *Devī-Māhātmya*. Ce texte en vers, composé aux V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles, fait partie de *Mārkaṇḍeya Purāṇa* (chapitres 81-93), mais a joui, dans la tradition, d'une vie indépendante, étant souvent perçu comme une œuvre en soi (Coburn 2002, 1-69). Le but principal d'un *māhātmya* était de faire l'éloge, d'étendre, voire d'exagérer l'histoire et la gloire de son sujet, dans ce cas, la Grande Déesse, Chaṇḍikā, désignée à l'aide de plusieurs noms : Ambikā, Durgā, Shrī, Gaurī, parmi d'autres (Eck 1982, 74).

Raktabīja disposait, selon ce récit, d'un pouvoir effrayant – chaque fois qu'une goutte de son sang touchait la terre, un autre lui, un double se formait rapidement. Dans le combat contre le démon, Durgā le blesse à plusieurs reprises, ce qui ne fait qu'emplir d'avatars maléfiques le champ de bataille. Incarnation de la furie de Durgā, Kālī « la Noire » naît de son front, boit tout le sang du démon et dévore ses doubles. Elle arrête, par la suite, la multiplication du mal, tout comme la protagoniste du roman *Assommons les pauvres!* essaie d'arrêter la prolifération du mensonge, des êtres « misérables et malsains » (AP 28) qui la méprisent, l'insultent, lui demandent de mentir à son tour, de fausser la traduction et, par la suite, la réalité. Les histoires des demandeurs d'asile sont, d'après elle, identiques – le mot, comme une goutte de sang, engendre chaque fois la même histoire : « Les récits ressemblaient aux récits. Aucune diffé-

rence. Sauf quelques détails, de date et de nom, d'accent et de cicatrice. C'était comme si une seule et unique histoire était racontée par des centaines d'hommes, et la mythologie était devenue réalité. [...] Les gens les apprenaient par cœur et les vomissaient devant l'écran de l'ordinateur.» (AP 11) Les hommes, eux aussi, se ressemblent : « Ils étaient si nombreux et si semblables que j'avais l'impression de rencontrer toujours le même homme. » (AP 57)

Le titre *Langue de Kali* pourrait faire référence également à l'épisode où la déesse, absorbée par sa danse furieuse et destructrice, a piétiné le corps de son époux, le dieu Shiva, qui s'était couché à ses pieds afin de l'apaiser. Au moment où elle s'est rendu compte de sa faute, Kali a tiré sa langue en signe de honte. Le chapitre du roman *Assommons les pauvres!* s'ouvre avec le malaise de la protagoniste qui se trouve dans sa cellule temporaire, après avoir fracassé le crâne d'un demandeur d'asile. Elle n'a pas honte, mais la séquence représente, tout comme dans le cas de la déesse, une prise de conscience : de son acte, des conséquences de cet acte et de son rapport à ces hommes qui l'insultent et pour lesquels la protagoniste ressent du dégoût.

Lorsqu'ils sont mis mal à l'aise par les questions et bafouillent, ces individus accusent l'interprète de ne pas traduire ce qu'ils disent, de ne pas connaître leur langue. L'irritation est également renforcée par leur mépris envers les femmes, envers celle qui ose les interroger, la tête haute : « Aucune femme qu'ils reconnaissaient de près ou de loin comme une voisine du village ne descendait aussi bas pour s'exposer au monde, s'obliger à gagner sa vie toute seule, comme s'il n'y avait plus d'homme sur la terre ! Et de surcroît n'osait les interroger eux, les hommes. » (AP 27) Face à ce dédain et à ce rejet, la protagoniste avoue : « C'est à ce moment-là que j'aurais pu fracasser un crâne » (AP 27). Elle devient alors féroce et sanguinaire, prête à anéantir, comme la déesse Kālī, qui porte autour du cou les crânes de ses ennemis – et finit en effet par fracasser la tête d'un demandeur d'asile qui l'interpelle dans le métro parisien. Raktabīja était, en dernier lieu, selon le *Devī-Māhātmya*, le démon de l'illusion. Dans l'histoire de la déesse, sa bouche et sa langue de chair sont une arme – dans *Assommons les pauvres!*, cette arme est la langue étrangère, qui fait déferler sa violence lexicale contre le mensonge (autre nom de l'illusion), pour la bonne cause.

Les doubles pullulants des hommes qui entourent le personnage principal engendrent une forte dichotomie entre le féminin et le masculin. Dans *Assommons les pauvres!*, le mâle est une altérité radicale, qui ne permet jamais l'épanouissement du Moi. La protagoniste ressent par conséquent le besoin d'une séparation définitive: «Dresser une haute muraille entre ce défilé sans fin d'hommes et moi. Les hommes diminués, des nains, anéantis par la peur, ou encore, par l'espoir, réduits aux numéros d'appel et de dossier, des hommes qui avaient payé trop cher leur désir d'horizon blanc, leur rêve européen.» (AP 28)

Une délimitation tout aussi nette est mise en place dans *Apatride*, où l'Autre masculin est le synonyme de l'absence et de la lâcheté (le cas de Sam), dans l'histoire de Mina, ou incapable de laisser une trace quelconque, dans le cas d'Esha. Les expériences érotiques de cette dernière sont une forme d'oubli et les hommes ne réussissent pas à s'individualiser suffisamment pour rester dans sa mémoire: «Ce qui lui restait de ces hommes, des fragments d'amour sans discours, un regard, des doigts, un nombril profond et des fesses bombées, une maladresse, une faute d'orthographe, des erreurs grammaticales, des appels masqués, puis la lassitude, l'oubli, les numéros bloqués. Son drap ne retenait aucune odeur, sinon celle du caoutchouc lubrique, triste et désenchanté.» (A 14) Dans *Assommons les pauvres!*, le mâle reste tout aussi extérieur pendant l'accouplement et on assiste même à un transfert symbolique de masculinité envers la protagoniste: «Ce sont des quêtes existentielles assez précaires comme la saison. Lourdes comme cet après-midi. C'est la philosophie du bas-ventre. Je n'ai pas d'érection mais c'est tout comme. Lévitacion. Être hors de moi-même. Et ça me suffit ainsi» (AP 92).

#### 4. L'Autre féminin – miroir et complétude

L'Autre positif, dans lequel on se mire et on se retrouve, est féminin – et son nom est «Lucia» dans *Assommons les pauvres!*: «Cette pensée était si légère, si volatile qu'on aurait dit que je me l'étais imposée par exotisme. Lucia était pour moi une promesse de paix, une promesse d'apaisement. Comme si un jour c'en serait fini de mes errances et que je m'abandonnerais à elle de la même façon qu'on revient à son pays natal. C'est-à-dire jamais.» (AP 93) Si l'autre masculin représente une invasion

et un éloignement de soi – elle rencontre les hommes pour échapper à elle-même – Lucia représente, en revanche, un possible retour à soi. Elle est un miroir qui permet la réconciliation et assure une forme de complétude.

Pour Mina (*Apatride*), la présence des hommes est aussi une invasion : lorsqu'elle se trouve au quartier général du parti communiste, le député domine la conversation et lui coupe la parole ; Sam finit par envahir et condamner son corps à travers une grossesse qu'il est incapable d'assumer ; elle est ensuite violée par des hommes qui l'envahissent et l'anéantissent, mettant le feu à sa chair. Au début, Sam semblait être, pourtant, une altérité rassurante et un refuge. Pendant leur enfance, Mina et Sam se blottissaient l'un contre l'autre, ce rapprochement fraternel devenant par la suite un rapprochement érotique. Leurs corps se répondent encore et chacun perçoit l'Autre comme étant un reflet de soi-même, autrement dit, un double : « Avec lui le temps s'était écoulé dans un autre temps. Sans accident, sans rupture. Le temps présent était le prolongement de l'ancien temps. [...] Il l'aimait puisque son corps restait si près du sien tout au long de la journée. Comme son reflet ou son ombre. Leurs silhouettes se répondaient l'une à l'autre. Il considérait Mina comme une part prolongée de lui-même. » (A 48-49) Pour Mina, cet amour se décline explicitement dans les termes d'une invasion, même si elle est, au début, plutôt positive : « Mais le mal était déjà fait. La lumière était entrée en elle. Mina nageait dans le vide en s'accrochant à une barque lumineuse. Depuis des années, sans se l'avouer, elle flottait dans une lumière blanche. Le parfum de la chambre d'enfants, la douceur des draps et l'unique oreiller, l'après-midi immobile, l'après-midi tombé dans un trou de sommeil, le nuage léger suspendu près du plafond, tout cela formait une vague infinie de lumière, qui revenait l'envelopper, la cajoler, la cacher. Elle ondulait, scintillait, allait vers elle ne savait où, sa voie lactée. » (A 51-52)

Enceinte, hantée par ses angoisses, de plus en plus fatiguée, elle rêve de revenir au refuge de leur enfance : « Elle avait envie de plier drapeaux et banderoles, de se blottir contre Sam, comme autrefois, quand ils étaient enfants, nus, ensemble sous le drap. » (A 38) Mais ce paradis de l'Autre qui épanouit et apaise n'est plus possible. La lâcheté de Sam et sa disparition rompent le pacte secret qui les unissaient depuis toujours, étant suivies par l'invasion brutale des assassins de Mina, près des étangs. Avant sa mort, en marchant dans les rues, elle a la vive impression d'être suivie

par les regards des hommes – tout comme les demandeurs d’asile, ces individus se ressemblent et ne forment qu’un seul homme, un Raktabija qui se multiplie sans cesse et fait déferler sa violence à travers le regard, d’abord, à travers le viol et le feu, par la suite :

Mais dans la cour commune ou les petites ruelles sous les arbres, elle eut la même impression d’être suivie, par des voitures, près du marché, qui oscillaient comme des barques sur le sol cabossé, par des hommes qui parfois la dépassaient, la dévisageaient à la dérobée, ou la regardaient en tournant la tête. Elle ne savait pas s’ils étaient ses voisins, des gens du village ou des environs, s’ils venaient d’ailleurs, de lieux où elle n’était jamais allée, où elle ne connaissait personne. C’était un défilé d’hommes au corps sombre et au regard virulent, ils auraient pu n’en faire qu’un, un unique homme que Mina croyait voir partout et à tout moment. Celui qui l’avait reluquée dans le Faubourg à son retour de Calcutta, ou l’autre, qui avait assisté à sa conversation avec le député, au bureau du parti communiste, et qui avait relevé la tête seulement à la fin, avec un large sourire, pour confirmer au député qu’elle était bien devenue une femme. (A 92-93)

De retour à la protagoniste du roman *Assommons les pauvres!*, à la différence des hommes auxquels elle avait fait l’amour, Lucia ne l’aurait pas envahie, n’aurait pas altéré son intégrité, n’aurait pas tenté de la prendre en possession. L’agressivité symbolique de la domination masculine par le sexe ne se serait pas répétée avec elle. L’Autre aurait alors permis un renforcement du Moi, sans perte et sans fissure : « J’étais bousculée à chaque coup de freins du métro et je pensais à Lucia. Comme à une promesse, comme au mot de passe d’un compte secret, comme à la clé d’une boîte à trésor. Lucia ne m’aurait pas pénétrée, Lucia n’aurait pas envahi mon espace, elle aurait à peine effleuré mes frontières, les bordures de mes lèvres, elle m’aurait laissée intacte. Elle vivrait cet amour avec moi sans m’altérer, sans m’éloigner de moi-même. L’aimer serait me regarder dans un miroir, embrasser le reflet. » (AP 143) La narratrice dresse aussi une opposition entre les hommes rencontrés au bureau des demandeurs d’asile et Lucia. Même si elle ne les connaît pas intimement, leur invasion se déroule sur le plan psychologique. À la place du sexe, ils utilisent les paroles de leurs histoires inventées pour pénétrer son corps et sa pensée : « Quand les mots mensongers, les mots mesquins, les mots tentaculaires attrapaient et enlaçaient et étouffaient mon cerveau. Quand ce monde chaotique envahissait mon corps, mon territoire, et lorsqu’il n’y avait plus aucune paix à l’intérieur. » (AP 28) Le fait que la narratrice choisit d’utiliser des termes comme « mon corps », « mon territoire », très

concrets par rapport aux « mots » abstraits, rend transparent dans ce cas le parallélisme entre le sexe et la parole.

Dans les descriptions de la protagoniste (qui est aussi la narratrice du récit), Lucia, comme son nom provenant du latin « lux » – lumière, le suggère, est une présence lumineuse. La lueur de ses yeux, d'une « beauté exaspérante » est blanche, mais la narratrice n'ose jamais la regarder plus d'une « demi-seconde » (AP 50). Cette luminosité éblouissante s'oppose au monde des hommes demandeurs d'asile, dont la description gravite autour des champs sémantiques de l'obscurité et de la saleté :

Des hommes rabougris, difformes, borgnes, entassés les uns sur les autres dans *les sous-sols*, qui *poussaient pendant la nuit*, s'enracinaient dans une terre qu'ils n'aimaient pas mais qu'ils désiraient. [...] Les hommes sortaient dès l'aube des *grottes obscures*, où l'odeur d'épices et d'encens, étouffante, se mélangeait à celle de l'urine et de la sueur, et emplissait nos bureaux. [...] Ils me rappelaient *la crasse, l'eau sale* et le tintement mélancolique des vaisselles bon marché, le parfum âpre des tissus exotiques. Ils étaient le revers de la broderie, ils étaient *le dos noir des poêles* trop usées, ils étaient *la face cachée* de la mascarade. (AP 28-29, nous soulignons)

Véritable épiphanie, Lucia est impossible à regarder longtemps, sa nature et sa splendeur étant insupportables pour les yeux des mortels. Son visage se *révèle* à Esha, mais elle reste en même temps intouchable, loin, et la promesse qu'elle représente – irréalisable. De même, chez Emmanuel Levinas (1990), Autrui n'est pas objet de connaissance, mais épiphanie, et le visage de l'Autre porte la trace de l'infini. La transcendance divine, absente du roman, semble remplacée par une transcendance humaine – l'Autre féminin, Lucia, prend la place d'un absolu inaccessible et potentiellement guérisseur.

Portant cette trace de l'infini, l'Autre est, par conséquent, supérieur au Moi : « L'idée de l'infini désigne une hauteur et une noblesse, une transcendance » (Poirié 1987, 37). Dans *Assommons les pauvres!*, la protagoniste saisit cette supériorité et se laisse faire, trouvant de la joie dans son infériorité par rapport à l'Autre révélé : « Mon regard de chien cherchant son maître la suivait. Un moment. L'instant d'après j'enfouissais mon museau entre mes pattes » (AP 84) ; « C'était un des rares moments où je pouvais enfin regarder Lucia. Me fondre dans son halo. » (AP 66) Dans les termes de Levinas, la reconnaissance de l'Autre est associée à la « faim » et au don, on ressent une absence et on se projette dans Autrui, ce qui arrive en effet à la protagoniste qui veut se fondre dans le halo

de Lucia : « Reconnaître autrui, c'est reconnaître une faim. Reconnaître Autrui c'est donner. Mais c'est donner au maître, au seigneur, à celui que l'on aborde comme <vous> dans une dimension de hauteur » (Levinas 1990, 73). Mais, même si ce rapport à l'Autre représenté par Lucia comporte des similarités avec la pensée levinassienne, on note aussi la présence de plusieurs différences irréconciliables – la plus importante étant condensée par la protagoniste du roman dans la phrase : « L'aimer serait me regarder dans un miroir, embrasser le reflet » (AP 143). Ce rapport narcissique à l'Autre s'oppose radicalement à la vision de Levinas, qui rejette l'idée de ramener Autrui à soi afin de le rendre familier : « La neutralisation de l'Autre, devenant thème ou objet apparaissant, c'est-à-dire, se plaçant dans la clarté est précisément sa réduction au Même. [...] Connaître, revient à saisir l'être à partir de rien, ou à le ramener à rien, lui enlever son altérité » (Levinas 1990, 34). Cela équivaut à la tentative de connaître l'inconnu (en fait, l'inconnaissable) à travers ce qui est déjà connu (le Moi). En réalité, les rêveries autour de l'image de Lucia montrent l'incapacité du personnage principal de franchir le seuil du « Moi ».

On rencontre un amour semblable pour son propre reflet dans le cas d'Esha. Lorsqu'elle commence à parler à Marie Montigny, l'écran de l'ordinateur fonctionne comme un miroir, où Esha se regarde et perçoit Marie comme un double. Le terme « jumelles » utilisé dans ce fragment rend la dualité patente :

Marie Montigny faisait partie d'un groupe d'activistes féministes qu'Esha soutenait sur les réseaux sociaux. Sur l'écran de son ordinateur, ce visage lui avait souri comme son propre reflet dans la glace, le même teint d'argile, les mêmes yeux noirs, la même chevelure de jais. Marie était probablement née dans le même pays, voire dans la même ville qu'elle, il était possible qu'elles aient appris à marcher dans des allées *jumelles*, près de l'étang, près du champ que bordaient des maisons aux couleurs pastel, blanc bleu, rose, aux volets vert bouteilles, qu'elles aient ramassé les noix de coco tombées dans le jardin après l'orage, tout en tant effrayées par les bananiers qui ondulaient tels des fantômes au milieu de la nuit derrière la fenêtre, que l'herbe ait recouvert la marelle qu'elles avaient désertées. Sur l'écran de son ordinateur ni les mers ni les heures ne les séparaient. (A 82-83, nous soulignons)

L'identification se produit à travers des traits physiques similaires (le teint, les yeux, la chevelure) pour s'étendre ensuite graduellement à la géographie de leur enfance : le même pays, la même ville, des allées « jumelles » qui traduisent spatialement leur étrange parenté, le même



étang et les mêmes champs. Finalement, la superposition vise le plan végétal: un jardin après l'orage, refuge où elles ramassaient les noix de coco tombées. Le temps, l'espace et l'individualité de Marie sont abolis par ce miroir de l'écran et l'autre devient « moi-même ».

## 5. Conclusions

Le double, en tant que *figura*, s'insinue, par la suite, dans les romans de Shumona Sinha, mettant en place des altérités négatives (masculines) et positives (féminines). Si les hommes blessent, envahissent, troublent l'intégrité du Moi, les femmes rassurent, accomplissement, permettent une identification qui s'avère, parfois, narcissique. L'espace est lui aussi voué à la séparation – tout est fissure, et l'image de Mina marchant, fantomatique et brûlée, sur un chemin-blessure qui traverse les champs indiens, est la clé symbolique du roman *Apatride*, mais aussi d'autres récits de Shumona Sinha, où les vies féminines sont scindées, mutilées pour toujours, et où chaque trajet aliénant semble sans retour. On met en place, pour compenser l'absence d'une altérité bienheureuse, une image de la Femme-Kālī, dont le but est d'anéantir le mal et de mettre fin à la domination symbolique et concrète du sexe masculin.

## Bibliographie

- Barbiani, Erica (2002) : *Kali e Calcutta: immagini della dea, immagini della metropoli*, Urbino: University of Urbino.
- Barbiani, Erica (2005) : « Kalighat, the Home of Goddess Kali: the Place Where Calcutta is Imagined Twice. A Visual Investigation into the Dark Metropolis », in : *Sociological Research Online* 10, doi:10.5153/sro.988 [30.12.2023]
- Coburn, Thomas B. (2002) : *Devī-Māhātmya: The Crystallization of the Goddess Tradition* [1984], New Delhi: Motilala Banarsidass Publishers.
- Coburn, Thomas B. (1991) : *Encountering the Goddess: A Translation of the Devī-Māhātmya and a Study of Its Interpretation*, Albany: State University of New York Press.

- S. a. (1975) : *Devī-Māhātmya. Célébration de la Grande Déesse* : trad. J. Varenne, Paris : Les Belles Lettres.
- Eck, Diana L. (1982) : *Banāras, City of Light*, New York : Knopf.
- Levinas, Emmanuel (1974) : *Autrement qu'être au-delà de l'essence*, Hague : Martinus Nijhoff.
- Levinas, Emmanuel (1990) : *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* [1971], Paris : Livre de Poche.
- Messling, Markus (2023) : *Universality After Universalism. On Franco-phone Literatures of the Present*, Berlin : De Gruyter.
- Poirié, Francois (1987) : *Emmanuel Lévinas. Qui êtes-vous?*, Lyon : La Manufacture.
- Sinha, Shumona (2011) : *Assommons les pauvres!*, Paris : L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2014) : *Calcutta*, Paris : L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2017) : *Apatride*, Paris : L'Olivier.
- Tull, Hermann (2015) : « Kālī's Tongue: Shame, Disgust, and the Rejection of Blood and Violence in Vedic and Hindu Thought », in: *International Journal of Hindu Studies* 19, 301-332.