

## « Le genre troublé » L'écriture ambiguë du féminin dans le roman hindi contemporain



**Anne Castaing**

Chercheuse associée, Cerlom, Inalco, France

### Résumé :

De nombreux travaux récents visent à souligner la façon dont la littérature indienne contemporaine peut témoigner des ambiguïtés liées à la représentation du sujet, dont l'« indianité » se construit à partir de sources « indigènes » tout autant qu'« exogènes ». La question du genre reste néanmoins relativement exclue de ces débats, en dépit de l'essor des discours féministes et des études de genre à partir des années 1960, qui ont indéniablement modifié la représentation du féminin. Nombre de travaux ont ainsi pour ambition de déconstruire le modèle mythique de la docile « femme orientale » muselée qu'incarne la figure de Sita, et de valoriser voire de *favoriser* les actes de résistance que les femmes peuvent mettre en place, opposant la passivité de la femme indienne traditionnelle à un féminisme militant nourri d'utopie égalitaire, voire indifférentialiste. Néanmoins, les formes, les productions et les performances culturelles peuvent révéler certaines porosités entre ces deux représentations stéréotypées. A partir d'une lecture féministe de deux romans hindi contemporains (*Līlā*, de Krishna Baldev Vaid, 1990, et *Kaṭhḡulāb*, de Mridula Garg, 1996), dont la structure polyphonique autorise la « prise de parole » des personnages féminins à l'intérieur de l'espace narratif, cet article vise à souligner la façon dont le féminisme littéraire repose sur une renégociation des stéréotypes du féminin, dans la variété de leur forme et de leurs origines. La question du genre et de sa fluidité n'est pas seulement réappropriée mais inscrite dans un ethos culturel indigène, dont les paradigmes ne peuvent se réduire à une représentation essentialiste du masculin et du féminin. Cet article vise donc à mettre en évidence une expression alternative du féminisme, qui réinvestit et réinventent les traditions du féminin, et à interroger le « trouble dans le genre » et sa représentation dans le contexte culturel indien.

### Mots-clé:

Hindi - Roman - Féminisme - Féminin - Queer - Indianité - Genre

### Abstract:

Some recent studies aim at highlighting the way post-independence Indian literature can reveal the ambiguities linked to the representation of the “self”, whose “indianness” rested on both “indigenous” and “exogenous” sources. The gender issue remained nevertheless relatively excluded from these debates. It is undeniable that the development of Western feminist discourses and Gender Studies since the 1960's significantly modified the representation of woman and womanhood. Indeed, many

research aims at deconstructing the mythic model of the docile and silent “Oriental” woman, represented by the figure of Sita, and at underlining, even stimulating her empowerment, thus radically opposing the passivity of Indian traditional women with a militant feminism nurtured by the ideal of gender equality and even gender indetermination. Nevertheless, cultural forms, performances or productions can reveal porosities between these two opposed representations. By exploring two recent Hindi novels (K.B. Vaid’s *Līlā*, 1990, and Mridula Garg’s *Kaṭhgulāb*, 1996), whose polyphonic structure allows the empowerment of women within the narrative space, this paper aims at underlining the way literary feminism can rest on a composite and complex representation of womanhood which constantly re-negotiates its models and can also be nourished by traditional sources. The gender question and the fluidity of this notion are not only echoed, but also find their roots in an indigenous mythical ethos, whose paradigms cannot be reduced to an essential manhood and womanhood. This paper thus interrogates the cultural specificities of this “gender trouble” in the Indian context, showing that feminism in this particular background can lay on a re-interpretation of traditions rather than on a radical break with them.

**Key words:**

Hindi - Novel - Feminism - Gender - Womanhood - Queer - Indianness

Certains travaux récents<sup>1</sup> témoignent des paradoxes qui résident dans le traitement de la « question féminine » et l’assimilation des études de genre en Asie du Sud, où les questions d’« indianité » et de « colonialisme intellectuel » demeurent férocement discutées. En témoigne la réception extrêmement contradictoire du fameux article *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* (1988) de Gayatri C. Spivak, qui interroge la capacité d’action et de discours (« agency ») féminine dans un contexte où la reproduction du discours colonial anéantit la prise de pouvoir (« empowerment ») des femmes, doublement subalternisées en tant que « femmes colonisées ». En soulignant les amples ramifications de l’oppression coloniale qui s’opèrent dans la collusion entre savoir et pouvoir, Gayatri Spivak montre en effet comment, dans le discours comme dans les pratiques, la question des femmes a constitué un domaine privilégié de justification de la colonisation comme « mission salvatrice », confirmant par là l’infériorité de l’« Oriental » et de ses traditions archaïques et barbares. « L’homme blanc sauve la femme noire des hommes noirs », écrit parodiquement Gayatri Spivak<sup>2</sup>. Elle propose à ce titre une lecture critique de l’abolition de la *sati* par les Britanniques (1829), tradition de sacrifice des veuves sur le bûcher de leur mari, dont la pratique a non seulement été amplifiée mais également *interprétée* par les Britanniques. L’instrumentalisation de la femme opprimée comme justification de la domination du « blanc » sur le « noir » suppose donc une appropriation et une confiscation de son discours et de son libre-arbitre, tout en gommant les facteurs économiques, sociaux, culturels et historiques qui conditionnent la pratique de la *sati*. « La subalterne ne peut pas parler », conclut implicitement Spivak.

Si cet article a été interprété, et notamment par le groupe des Subaltern Studies, comme une contribution majeure à l'identification des structures coloniales d'oppression<sup>3</sup>, certaines lectures féministes déplorent que ce type de discours archaïque, qui reproduirait la représentation orientaliste de la femme indienne voilée que Spivak tente paradoxalement de déconstruire, vise à nier à la fois l'hétérogénéité de l'expérience des femmes et les « formes quotidiennes de résistance » qu'elles parviennent à déployer. Dans un ouvrage lumineux sur les traditions orales des femmes dans le contexte rural de l'Uttar Pradesh et du Rajasthan, Gloria Goodwin Raheja et Ann Grodzins Gold (1994) dénoncent ainsi la simplification des réponses des femmes à l'autorité patriarcale en contexte traditionnel entreprise dans le discours de Spivak comme dans de nombreux travaux sur la « femme indienne ». Les auteures visent ainsi à mettre en lumière les moyens par lesquels les femmes peuvent au contraire formuler leur résistance à la domination, par les métaphores, les ambiguïtés de langage et l'expression corporelle dans les chansons folkloriques, les contes et les plaisanteries, en tant que « rituels de rébellion », « contre-système » élaboré dans l'expression imaginaire des femmes démontrant que « les subalternes peuvent parler » dans un langage alternatif :

“In this book, we raise questions concerning the force, the persuasiveness, and the salience of dominant cultural propositions about patriliney, hierarchy, and women's subordination in everyday experience, and questions concerning the contexts in which they are likely to be invoked and who is likely to invoke them. We find that although neither men nor women would normally dispute these understandings of North Indian kinship relations in interview situations, they are clearly open to ironic, shifting, and ambiguous evaluations in the rhetoric and politics of everyday language use, in strategies of marriage arrangement, and in certain genres of oral traditions, particularly those performed by women. Thus we must pay close attention to the contexts in which words are spoken. If we record only women's responses to our own questions, we may all too quickly come to the conclusion that they cannot speak subversively and critically, that their voices are muted by the weight of male dominance and their own acquiescence in the face of “tradition” (19-20).

Le paradigme de la femme passive et docile fait en outre écho à ce que le psychanalyste Sudhir Kakar identifie comme le « modèle de toutes femmes indiennes <sup>4</sup>», incarné par la figure mythologique de Sitā, que les discours féministes indiens ou occidentaux ont furieusement tenté de déconstruire, du moins de nuancer. En effet, comme l'écrivent Raheja et Gold : “Characterizations of South Asian women as repressed and submissive are also half-truths in the sense that, at times, submission and silence may be conscious strategies of self-representation deployed when it is expedient to do so, before particular audiences and in particular contexts. They may often, in other words, be something of a discontinuity, a schism, between conventional representations and practices, on the one hand, and experience, on the other” (11).

En d'autres mots, le traitement de la « question féminine » et des questions de genre en

Asie du Sud s'inscrit au cœur des débats houleux sur les questions de l'« authenticité » et de l'« indianité » qui agitent depuis une vingtaine d'années la critique indienne, avec les accents « nativistes » ou « essentialistes » qu'elle peut parfois adopter, dont l'ouvrage sur le roman hindi *The Culture of Pastiche* (1993) de Jaidev, constitue un exemple éloquent : “This monograph is an inquiry into the nature of cultural pastiche, its condition of possibility and its consequences in Third-World societies. The culture of pastiche denotes a vitiated form of inter-cultural contact between such societies and the West, vitiated because the contact occurs along non-cultural, “power” lines rather than cultural ones. This culture is the outcome of that political situation in which the “weaker” cultures adopt, not adapt, Western cultural codes, and adopt them not because they are relevant, good or necessary but because they signify power and prestige. The codes are seldom appreciated in their peculiar socio-historical context, and they are violently imposed upon the native culture without any regard for their relevance of legitimacy” (ix).

La question soulevée par le traitement de la « question féminine » dans ce type de critique, mais également dans le discours de Spivak, réside dans le déséquilibre (et donc, la relation conflictuelle) qu'il existe entre une production occidentale massive d'études féministes et leur essor phénoménal depuis les années 1970 d'un côté, et la valorisation d'une culture vernaculaire certes patriarcale, mais où les femmes jouent un rôle prépondérant d'un point de vue social, culturel et politique, incompatible avec la représentation orientaliste de la femme voilée incarnée par la fidèle et docile Sītā. En témoigne la variété de ses représentations dans la mythologie hindoue, de même que la variété des lectures de ces représentations, où la complexité du rôle et des actions de Sītā peut être (et a été) discutée<sup>5</sup>. En témoigne le rôle politique prépondérant joué dans le mouvement pour l'indépendance par les femmes, et notamment dans le discours gandhien qui vise à réhabiliter la valeur du travail féminin et domestique dans le projet nationaliste<sup>6</sup>. En témoigne également une littérature féminine majeure dans le sous-continent indien, avec des grandes figures de la contestation telles que Mirabai, ou, plus récemment Amrita Pritam (Panjabi), Mahasweta Devi (Bengali) ou Ambai (Tamoul). Certaines (néanmoins rares) histoires littéraires, telles que celle de Susie Tharu et K. Lalita (*Women Writing in India. 600 B.C. to the Present*, 1991), ont en effet pu souligner la prégnance, la richesse et la variété des écritures féminines en Asie du Sud, mais surtout mettre en lumière le projet de négation, de minimisation, de dévalorisation voire de caricature dont elles ont pu faire l'objet dans les « grandes histoires » de la littérature, où les écritures masculines demeurent la norme. D'où, écrivent-elles, la *résistance* comme fer de lance de ces écritures marginalisées, néanmoins abondantes et vivantes.

En témoignent enfin le dynamisme et la diversité des mouvements féministes depuis le XIXe siècle, qu'a pu mettre en lumière, par exemple, l'ouvrage captivant *The History of Doing* (1993) de Radha Kumar. Déconstruisant en creux l'image de « l'épouse indienne

docile » incarnée par Sītā, Radha Kumar entreprend une relecture de l’histoire coloniale et post-coloniale du sous-continent indien où la « question de la femme », initialement soulevée par les hommes dans le cadre des mouvements de réforme sociale, a été progressivement réappropriée par les femmes elles-mêmes. A l’aide d’archives telles que des photographies, des affiches publicitaires ou de propagande, des journaux ou des magazines, Radha Kumar illustre la pluralité des mouvements féministes en Inde, soulignant leur pertinence sociale et historique, dès la période nationaliste. En mettant en parallèle les mouvements de femmes en Inde avec la montée du féminisme dans la France post-révolutionnaire, Radha Kumar révèle néanmoins les racines et les préoccupations indigènes du féminisme indien, dont les origines résideraient dans le programme des réformes sociales au Bengale et au Maharashtra.

Le problème réside donc dans le *déséquilibre* qu’il existe entre la représentation orientaliste de la femme voilée, étonnamment véhiculée par une critique féministe occidentale étouffante<sup>7</sup>, et un imaginaire indigène complexe et pluriel du féminin.

La littérature joue là un rôle prépondérant, puisqu’elle autorise l’enchevêtrement des sources et des imaginaires du féminin, comme en témoignent les œuvres d’auteurs majeures telles que Mallika Sen Gupta (Bengali), Anjana Appachana (Anglais) ou Mrinal Pandey (Hindi). S’il est certain que la représentation littéraire de l’« imaginaire féminin » a été modifiée par les discours occidentaux des années 1970 et 1990 sur la question du genre, elle n’en signifie néanmoins pas une rupture radicale avec les modèles traditionnels amplement dénoncés ou déconstruits par les discours féministes, modèles que la littérature contemporaine ne cesse de réinventer. En d’autres mots, cet article vise à illustrer la façon dont la littérature témoigne à la fois d’une « vernacularisation » des théories féministes occidentales et une relecture féministe des figures vernaculaires du féminin. Le texte littéraire permet ainsi une mise en question du caractère figé de la femme voilée d’une part, et de l’universalisme des théories féministes de l’autre.

J’illustrerai mon propos par une lecture de deux romans hindi contemporains, *Līlā*, de Krishna Baldev Vaid’s (1990), et *Kathgulāb* de Mridula Garg’s (1996). Les motivations qui justifient ce choix sont multiples : en premier lieu, je ne souhaite pas discuter le “genre” de l’écriture; il me paraît donc pertinent de m’appuyer sur deux textes de fictions écrit l’un par un homme, et l’autre par une femme. D’autre part, je montrerai qu’il s’agit là de deux textes féministes, du point de vue de leur contenu mais également de leur structure narrative, puisqu’ils valorisent tous deux l’expression féminine tout en dénonçant l’oppression (physique et/ou psychologique) de l’homme sur la femme. Enfin, et c’est là un point primordial, il s’agit là de deux auteurs soumis à la violence du crible de Jaidev, dont les œuvres, écrit-il, ne sont que pastiches des discours occidentaux (existentialisme, absurde, féminisme radical, post-modernisme). Une lecture critique me permettra donc d’infirmier ces accusations en excavant les racines indigènes profondes des deux romans.

En conséquence, cet article vise à réexaminer la question de l' « indianité » dans la littérature écrite en langues vernaculaires, dans une double perspective : en premier lieu, en soulignant le dynamisme et l'hétérogénéité de la littérature hindi contemporaine (il s'agit là de deux romans très récents), je souhaite montrer que les littératures vernaculaires ne peuvent être dissociées du contexte historique, politique et social au sein duquel elles ont été produites, et où, aujourd'hui, les questions des femmes, du féminin et du genre jouent un rôle prépondérant. En dépit des archaïsmes supposés concernant la condition des femmes indiennes, qui visent finalement à les confiner dans un rôle exclusivement domestique, la littérature participe au contraire à la déconstruction de stéréotypes de cet ordre. D'autre part, cet article vise à montrer que l'authenticité célébrée et recherchée par des critiques tels que Jaidev ne peut reposer ni sur des critères exclusivement linguistiques, ni sur l'absence de références « exogènes » et, en conséquence, sur l'accumulation de références « indigènes ». Cet article a ainsi pour ambition de souligner la façon dont la littérature moderne absorbe et réinterprète les différentes sources dont elle se nourrit, discutant en creux les définitions d' « authentique » et d' « exogène ».

« Līlā »: pour un féminin pluriel

*Līlā*, du nom du personnage principal, est un court roman qui dessine en différentes scènes le quotidien d'un couple et de ses différentes composantes : le couple en tant que structure sociale, conditionné par la famille et le domaine du domestique ; le couple comme confrontation entre deux individus, deux *genres* aux aspirations différentes, qui justifie leurs conflits et leurs divergences ; le couple en tant qu'interaction amoureuse, caractérisé par le romantisme, le fantasme et l'érotisme.

Le récit, non chronologique, se structure autour d'une succession de séquences et groupes de séquences *a priori* indépendants:

Pages	Thème	Sous-thème
1 - 7	Voyage à l'étranger	L'église Le Café
8 - 19	Disputes	Dispute 1 : avant le mariage Dispute 2 : Après le mariage Dispute 3 : Promenade à Delhi
20 - 21	La photo : description d'une photo de Lila	
22 - 40	Le Dialogue	
41 - 49	Les rêves	Rêve du berceau Rêve du pont Rêve du village Rêve du Cimetière Rêve du train
50 - 54	Promenade matinale avec Lila (plus un rêve)	

Le roman articule ainsi des séquences narratives, des séquences descriptives (la photo de Līlā) et des séquences oniriques, où le narrateur semble hanté par la figure à la fois merveilleuse, érotique et terrifiante de son épouse. Mais étonnamment, la structure narrative est brisée en son centre par un long dialogue du genre dramatique entre Līlā et le narrateur, où celui-ci exprime son désir paradoxal de libération (*mokṣā*), incarné à la fois dans un « chemin » (*rastā*) qu'il souhaite emprunter et une « voix » (*āvāz*) qui le guide, mais que Līlā ne peut entendre :

« Moi : Aujourd'hui toutes ces disputes me semblent absurdes. D'ailleurs, pourquoi aujourd'hui ? Elles me semblaient absurdes même à cette époque. Même au moment où j'avais les yeux injectés de sang, la langue dégoulinante le fiel, l'esprit débordant d'acrimonie, le cerveau sur le point d'exploser, j'entendais pourtant dans mon for intérieur revenir cette petite voix insistante, discrète mais bien claire : « Tout cela est ridicule, stupide, absurde ». C'était cette voix qui cassait mon entêtement et m'obligeait à céder devant toi. Non, je n'avais pas pitié de toi et je ne me considérais pas comme supérieur. Cette voix continuait à me marteler au plus fort de nos plus fortes disputes. Quelle qu'en fût la cause, quelles que fussent nos disputes, rien ne pouvait résister à cette voix. C'est cette voix qui me rendait faible, qui me donnait de la force, mais même cette force était une forme de faiblesse. C'est pourquoi le désir de vaincre se renforçait après chaque défaite. Même si cette voix ne parlait pas en termes de victoire et de défaite, ne connaissait ni la victoire ni la défaite.

Lila : Mais cette voix tenait tout acte pour ridicule, stupide, absurde.

Moi : Chacun de mes actes.

Lila : Chacun.

Moi : Tu es vraiment dure.

Lila : Non seulement tous les actes, mais aussi tous les mots, toutes les choses, tous les désirs, tous les liens...

Moi : Ne me fais pas toute la liste. Admettons que tout est compris dans « acte ».

Lila : C'est cette voix qui était mon véritable ennemi<sup>8</sup> » (61)

A l'opposé, le discours de Līlā est pragmatique et raisonnable ; en écho au discours du narrateur, elle est qualifiée par la « voix » de « matérialiste, mondaine, superficielle » (*samsārī, samskāṛī, satahī*). Néanmoins, et c'est ici que réside le paradoxe, l'un des fondements de ce discours est le thème de la fusion impossible entre les époux, lieu commun du sentiment amoureux, mais qui est longuement élaboré à travers un vaste champ métaphorique basé sur la ressemblance entre Līlā et le narrateur. A travers les répétitions et les imitations discursives, les deux personnages évoquent à plusieurs reprises leur similarités physiques, aptes à transcender leurs divergences idéologiques,

et leurs voix, à la fin du dialogue, finissent par se mêler dans un « nous » d'exultation :

« Lila : Moi aussi à partir de demain, j'irai me promener sur ce chemin.

Moi : Seule ?

Lila : Seule.

Moi : Je changerai l'heure de ma promenade.

Lila : Quand je reviendrai, tu me demanderas...

Moi : Tu es rentrée ?

Lila : Je te répondrai, oui, je suis rentrée.

Moi : Comment c'était aujourd'hui ?

Lila : Je répondrai que c'était bien.

Moi : Comme tous les jours ?

Lila : Je répondrai oui.

Moi : C'est-à-dire pas bien ?

Lila : Je répondrai oui.

Moi : Tu me caches quelque chose.

Lila : Je répondrai que je ne te cache rien.

Moi : Le bonheur de se fondre dans la nuit.

Lila : L'un dans l'autre.

Moi : Maintenant allons-nous coucher.

Lila : Oui. » (76)

Au-delà de l'originalité narrative de ce dialogue d'une vingtaine de pages, je souhaite souligner la fonction essentielle qu'il occupe pour une lecture féministe du roman. Au cœur du récit d'un homme qui tente désespérément et par tous les moyens de comprendre sa femme, de comprendre cette *étrange altérité*, ce *continent noir*<sup>9</sup> qu'est le féminin, la voix de cette femme s'impose tout à coup en formulant son idéologie, son expérience distinctes, son individualité « genrée ». Cette structure polyphonique au sens bakhtinien du terme<sup>10</sup> témoigne des ambitions féministes du roman, où la prise de pouvoir de la femme s'incarne dans l'espace narratif, comme une usurpation du discours auctorial. Le récit sur la femme donne soudain lieu au récit *de* la femme. Néanmoins, le récit sur la femme, ces séquences narratives qui précèdent le dialogue, élabore également de nombreuses caractéristiques féministes, assez typique de la *Naī kahānī*, le « Nouveau Roman » hindi qui émerge dans les années 1950 : descriptions des sentiments et des frustrations de la femme en tant que belle-fille dans le contexte des familles jointes ; descriptions des disputes du couple, où s'affrontent les désirs et les idéologies ; et surtout, exploration de l'intimité du couple où l'épouse peut formuler son amour et son désir sexuel pour son mari<sup>11</sup>. L'expression libre des femmes faites « sujets », affranchies d'un rôle exclusivement domestique, est en effet promue par le romancier Kamleshwar, considéré comme le théoricien du mouvement, dans son essai *Naī kahānī kī bhūmikā* ("Le rôle du Nouveau Roman », 1969). Dans la fiction également,

écrit Kamleshwar, “les femmes doivent être représentées comme des femmes”, et non comme des Sītā ou des héroïnes. Les femmes, continue-t-il, « ne doivent pas être confinées à des rôles domestiques, en tant que mère, épouses ou belles-sœurs. Elles doivent posséder d’autres caractéristiques que celles liées aux contraintes domestiques, et doivent incarner des personnages à part entière, avec leurs propres attentes et leurs propres désirs » (19). Le roman *Sārā ākāṠ* (“Le ciel tout entier”, 1952) de Rajendra Yadav est à cet égard éloquent : l’épouse de Samar, muselée par l’autorité familiale, ferme la première partie du roman par un long cri de colère et de désespoir, celui de la jeune épouse « exilée », maltraitée par sa belle-famille, mais aussi celui de la femme, frustrée de ne pouvoir exprimer son amour et son désir pour son mari. Alors que ce roman à la première personne est raconté du point de vue exclusif et autoritaire du mari, la « femme faite sujet » lui est soudain révélée :

« Avais-je jamais, ne serait-ce qu’un moment, tenté de comprendre qu’elle aussi, était un être humain ? Qu’elle pouvait ressentir de la joie et de la peine ? Qu’elle aussi pouvait avoir des désirs, des aspirations ? Jamais ! Jamais ! Je ne m’étais jamais demandé ce qui la faisait vivre, quels espoirs la portait jour et nuit, dans cette maison, traitée en servante. Après tout, elle n’était pas notre esclave » (94).

Pareillement, dans le roman *Mitro marjānī* (1967), Mitro, l’héroïne sulfureuse de Krishna Sobti, impose dans son discours subversif une réévaluation critique du rôle des femmes en contexte traditionnel, d’un point de vue à la fois social et fictionnel. Martin Christof-Fuchsle (1998) identifie dans le roman une critique virulente de la représentation des femmes dans les romans hindi : le personnage « alternatif » qu’incarne Mitro défie les normes sociales en menant une existence marginale tout en étant fidèle à son époux. Elle ne peut ainsi incarner ni l’ « épouse idéale » ni la courtisane, deux figures que d’après Sobti, le roman hindi a polarisé dans la représentation des femmes. Le « féminin » qu’elle représente est celui d’une femme *alternative*, au-delà des essentialismes et des caricatures. De la même façon, dans son discours comme dans sa représentation, Līlā échappe à l’image figée de la femme voilée indienne, de la Sītā docile.

La référence à Sītā dans le roman reste néanmoins assez problématique. En dépit de la prise de pouvoir narrative de Līlā, l’accumulation des stéréotypes du féminin et de leurs archaïsmes peut atténuer les ambitions féministes du roman et inviter à une lecture contradictoire. Si les séquences narratives du roman témoignent d’une tentative du narrateur de « saisir » la femme, celle-ci, en effet, demeure en grande partie une « image » (*tasvīr*), incarnée par une séquence largement métaphorique où le narrateur décrit une photo de Līlā à moitié nue :

« Sur cette photo, Lila a l’air insouciant. Aussi insouciant que l’eau et le ciel et le vent et le sable. Ses seins sont deux colombes de la paix. Ses épaules, des fleurs de lotus humides. Sa nuque, une arabesque pure. Ses mains ont des gestes d’ailleurs. Sur son ventre, le silence aveugle d’un œil unique (...). Sur cette photo, Lila est vraiment une

Laila. Une Laila moderne pleine d'érotisme. Pas une terne épouse. Pas une épouse, une jeune fille. Une déesse de l'Amour déchaînée. » (p. 44-45)

Incarnation de l'érotisme, Līlā est d'ailleurs comparée à Lailā, figure de l'amour fou issue de la tradition poétique arabo-persane<sup>12</sup>. Dans une autre séquence, où Līlā adopte les traits de la « femme domestique », « couverte de poussière », « portant les traces des querelles », et qui suit docilement son mari après une dispute sanglante avec ses parents, elle est comparée à Sītā :

« Je ne me souviens plus des détails de la dispute qui avait eu lieu ce soir-là, mais je me souviens que, lorsque j'étais sorti de la maison en tapant des pieds, après avoir lancé sur le mur le premier objet qui m'était tombé sous la main, Lila s'était comportée avec moi comme une Sita boudeuse avec un Ram courroucé » (p. 23)

Enfin, dans une séquence qui fait suite à une dispute entre les époux, Līlā, furieuse, « les yeux pleins de flammes », est comparée à la déesse Candī, incarnation de la śakti, la « puissance féminine ». « Elle avait les yeux éteints, rivés sur l'horizon qui s'effaçait au loin, les lèvres serrées, les poings fermés, une veine dans le cou qui saillait comme une fine cordelette, les épaules tremblantes, sa *chounari* avait glissé et gisait à ses pieds, sa poitrine se soulevait comme une vague. (...) La colère avait déformé certaines parties de son corps, mais le feu qui l'habitait dans la fureur donnait un charme à ses difformités mêmes. Bien des années plus tard, j'avais donné un nom à son aspect furieux digne de la déesse Dourga dans sa forme la plus terrible : son côté Chandi. » (p. 35)

Quelle que soit la « condition » de Līlā (« ménagère », « colérique » ou « érotique »), elle adopte donc un certain stéréotype du féminin, soutenu par une palette de métaphores: le feu et les flammes pour Candī, la poussière pour Sītā, les métaphores champêtres pour Lailā (“papillons”, *titliyom*; “fleurs”, *phūl*; “hirondelle”, *fākhṭā*; “oiseau”, *parindā*, “nuage”, *bādal*).

En outre, une lecture attentive de la séquence du dialogue met là aussi en évidence la stéréotypie des discours qui élaborent des archétypes culturels du genre et de leur rôle social. En dépit de l'autonomie narrative de Līlā, prévaut une relation hiérarchisée entre l'homme et la femme, comme en témoigne l'examen des deux discours et de leurs caractéristiques:

	Narrateur/homme	Līlā/femme
Type de discours	Réponse	Question
Objet	Je	Tu
Objectif	Suivre le chemin : libération	Suivre son mari : attachement

Qualités	Fort Sage Extraordinaire	Faible Superficielle Ordinaire
Relation à la raison	Entend la voix	N'entend pas la voix
Relation au spirituel	Est spirituel	Est matérielle

De fait, alors que Līlā interroge son mari (sur ses désirs, ses attentes, ses ambitions), celui-ci répond, explique, modelant ainsi un dialogue autour d'un sujet unique : le chemin vers la libération suivi par le narrateur, que Līlā tente en vain de suivre à la manière d'une fidèle Sītā. Les caractéristiques des deux époux renvoient ainsi très distinctement au schéma traditionnel hindou : *moksā*, la « libération », comme appartenant au domaine, et même au devoir masculins, s'oppose au *kāma* (le désir, l'amour) et à l'*artha* (le matériel) en tant que domaines féminins, qui détournent l'homme de son chemin spirituel et de ses devoirs religieux<sup>13</sup>. Une palette de métaphores, je le disais en amont, accentue ces catégories : la « voix », en tant que manifestation spirituelle que l'homme peut entendre, mais pas la femme ; le « chemin », que l'homme seul peut suivre. Cette opposition distincte entre l'intérieur/le matériel/ le féminin d'un côté, et l'extérieur/ le spirituel/ le masculin de l'autre, ne contredit pas le caractère polyphonique du roman ; au contraire, il le renforce, car deux idéologies définies s'opposent<sup>14</sup>.

Si le roman de K.B. Vaid élabore l'image d'une femme composite par une série d'incarnations métaphoriques qui réfèrent à différentes traditions, illustrant ainsi l'hybridité de l'éthos culturel du sous-continent indien<sup>15</sup>, il témoigne également de la cohabitation harmonieuse entre la mise en scène narrative de la prise de pouvoir de la femme, et l'imaginaire du féminin auquel le narrateur a recours, la « conscience mythique » dans les termes du romancier et essayiste Nirmal Verma<sup>16</sup>. La multiplicité des représentations et des références, de même que l'oscillation entre une structure narrative « féministe » et des représentations archaïques du féminin, permettent l'émergence d'une conscience féminine qui témoigne de sa complexité et de sa subjectivité par l'effeuillage de ses différentes formes, transcendant ainsi l'image pétrifiée de la femme voilée ou même, à l'opposé, de la femme résistante. La référence à Sītā est certes ambiguë : elle est non seulement « boudeuse », et donc peu docile, mais elle se convertit en une Lailā passionnée dans la séquence suivante, formulant ainsi tout l'érotisme que la légende de Sītā lui refuse, en tant que modèle asexué de la « chasteté », de la « pureté », de la « fidélité<sup>17</sup> ». Elle est ainsi autorisée à devenir pleinement femme en adoptant des caractéristiques érotiques, qui ne contestent en rien la représentation de Sītā comme métaphore de la soumission mais l'enrichit de caractéristiques subjectives. Le recours aux images traditionnelles du féminin ne contredit donc pas une interprétation féministe du roman, mais compromet une rupture radicale entre représentations traditionnelles et discours de la modernité.

« Kathgulāb »: De la subversion du genre à l'éco-féminisme

*Kathgulāb* («Le Rosier », 1996) est un roman féministe radical qui élabore de façon quelque peu didactique une dénonciation de l'oppression de la femme par l'homme. La réputation de Mridula Garg n'est d'ailleurs plus à faire. En 1979, elle est condamnée pour obscénités suite à la publication de son roman *Cittakobrā* dont une séquence décrit la participation mécanique d'une femme à l'acte sexuel dans le cadre conjugal. Néanmoins, au fil de son œuvre, le féminisme musclé de Mridula Garg laisse entrevoir une réflexion subtile sur l'individu soumis aux nombreux paradoxes de sa condition biologique, sociale et historique. A commencer par le conflit qui oppose la femme à sa chair, où l'exigence de la maternité détermine à la fois son aliénation et sa puissance, celle de la *śakti* comme figure récurrente. Si l'œuvre entière vise à dénoncer l'exploitation physique et spirituelle de la femme, notamment dans cet espace aliénant qu'est le cadre conjugal, l'issue que Mridula Garg en propose se situe au-delà du simple renversement des rapports de domination : la nature, perçue comme libératrice, incarne un espace de fertilité et de renouvellement dégagé des contraintes de la confrontation masculin/féminin, où l'individu s'épanouit dans l'indifférenciation sexuelle.

De fait, à travers le récit de quatre femmes et d'un homme, le roman à cinq voix qu'est *Kathgulāb* déploie tous les stéréotypes de la domination masculine brutale. Smitā, violée par son beau-frère de la manière la plus sordide, fuit la maison familiale et son très cher rosier (*kathgulāb*) pour les Etats-Unis où, seule et désespérée, elle trouve comme seul réconfort la compagnie des arbres:

“L'érable était ma meilleure amie. Son avarice était sans limite. Elle ne voulait pas quitter ses vieilles feuilles vertes, mais elle était prête à essayer de nouvelles couleurs chaque jour (...). Sous son ombre profonde et colorée, je me sentais à l'abri du froid, du vent, de la solitude et de la lumière impitoyable. J'ai commencé à dîner avec elle. J'amenais des sandwiches et un thermos de thé bien chaud. Assise en son giron, je mangeais et je buvais. Et je lui parlais<sup>18</sup> » (28).

Elle finit par épouser son psychanalyste, un affreux macho égocentrique qui la frappe et tente de la violer, interrompant une grossesse qu'elle espère et redoute à la fois. Dans le foyer pour femmes battues où elle trouve refuge, elle rencontre Marianne, qui à son tour entame son récit malheureux. Femme solitaire, brillante et riche, Marianne a épousé un écrivain raté. Il lui demande d'abandonner sa carrière universitaire pour l'assister dans ses recherches documentaires ; il la force à avorter car il ne veut pas d'enfant ; enfin, il lui vole son œuvre littéraire, « Femmes de la terre » (*Women of the Earth*), pour la publier sous son propre nom. Elle divorce, digère peu à peu son amertume et sa haine des hommes puis se remarie à un comptable, un homme qu'elle décrit comme ayant « les pieds sur terre », avec lequel elle entreprend d'avoir des enfants. Après une série de fausses couches, il s'avère finalement qu'elle est inapte à porter une grossesse à son terme et elle décide d'adopter. Quand il lui est finalement

proposé une petite fille, son mari fait volte-face : il ne supporte pas les enfants, en a déjà eu deux et cela lui suffit. Après cet échec, ils divorcent. Marianne est maintenant trop âgée, et sa santé ne lui permet pas d'avoir un enfant. Elle constate avec tristesse qu'elle ne sera jamais mère :

“Je suis une femme traditionnelle, simple, rurale, naturelle (*prakṛt*). Je suis une femme ! Et pourquoi ne pourrais-je pas être une femme? Je le crie haut et fort, je veux élever un enfant. Dans mon foyer, sous mon toit, sur mon plancher, entre mes propres murs. Je veux entendre ses premiers mots, assister à ses premiers pas, je veux passer mes nuits à son chevet, je veux le voir grandir, devenir indépendant, m'investir dans son indépendance. Je veux l'élever, le nourrir, pendre soin de lui. Je veux être une créatrice (*sarjak*)” (112)

Retour en Inde. Le récit suivant, écrit dans un hindi rural mâtiné d'avadhi, est celui de Narmadā, la servante de la sœur de Smitā, elle aussi abusée par les hommes, elle aussi sans enfants, à s'occuper de ceux des autres:

“Mais quel destin que le mien! Pas d'homme et pas d'enfant ! Pendant deux ans, qui sait combien de fois on s'est vu, mon copain et moi, mais rien ! Pas d'enfant ! Si au moins j'avais eu un enfant, j'aurais aujourd'hui quelqu'un à moi. Je n'ai pas peur du monde, moi, je l'aurais élevé dans cette chambre, ici même. Mais le voilà, mon destin, à élever les enfants d'étrangers et moi, à n'appartenir à personne » (157).

Suit le récit d'Asīmā, la meilleure amie de Smitā avant qu'elle ne parte aux Etats-Unis. Révoltée, animée par une haine féroce des hommes, à commencer par son père et son frère qu'elle décrit comme deux infâmes machos, Asīmā milite au sein d'une association féministe qui œuvre pour l'éducation des petites filles :

« Je m'appelle Asīmā [“illimitée”]. Avez-vous déjà entendu parler d'une fille portant le nom d'Asīmā ? Non? Pas un nom de fille, ça ? Voilà bien du machisme! Les filles, les « Sīmā »[« limitée »] sont limitées, pas les garçons! Sīmā, ce vieux nom poussiéreux, voilà ce qu'ont choisi mes parents pour moi, quand mon abruti de frère, ils l'ont appelé Asīm. C'est moi qui ai décidé de changer de nom et de m'appeler Asīmā. Et maintenant, si un homme ose dépasser mes limites, je lui casse la jambe et lui en fait une queue. Je hais les hommes. Tous des plus grands salopards les uns que les autres. Et le plus grand des grands, c'est mon père » (165)

Finalement, pour clore le roman, suit le récit lyrique, spirituel et bercé d'espoir de Vipin, un collègue d'Asīmā avec lequel elle entretient une belle amitié, et qui désire plus que tout avoir un enfant. Il rencontre Smitā dès son retour en Inde. Il l'admire et décide de lui demander de l'épouser afin de pouvoir adopter un enfant. Son plan est le suivant : sa femme travaillera et lui restera au foyer, à s'occuper du bébé. Il évoque à plusieurs reprises son désir de maternité, sa frustration de ne pouvoir biologiquement porter un enfant, et d'être condamné à assumer sa virilité :

“Je sais qu’actuellement, la question des bébés éprouvette est source de bien des débats. Mais voyez le paradoxe. Des bébés éprouvette. Comme si un être humain pouvait se constituer entièrement et grandir dans une éprouvette. Il n’y a que la graine qui soit fertilisée dans l’éprouvette. Ensuite, il lui faut être accueilli par le ventre d’une mère pour se développer puis pour naître. Et pas juste par le ventre, d’ailleurs. C’est aussi la femme qui nourrira l’enfant de son sein, et elle seule peut le faire. Même la femme la plus égoïste a le pouvoir de donner et d’aimer de façon illimitée (...). Et c’est pourquoi le pauvre homme, impuissant et dépendant, est sans cesse tourmenté par son identité, par cette absence de pouvoir qui est la sienne. Certes, il tient les rênes au bureau, il montre sa force sur un champ de bataille, mais dans le domaine du cœur, il ne peut vaincre une femme » (214).

S’ensuit une réflexion sur la nature sexuelle ambivalente de l’être humain, incarné selon Vipin par la figure mythique de l’*Ardhanārīśvar*, le dieu hermaphrodite composé du couple Śiva-Śakti<sup>19</sup>. Alors qu’il est sur le point de faire sa demande à Smitā, Vipin rencontre sa nièce, Nirjā, dont la jeunesse et la vitalité le fascine. Ils ont une aventure, puis il l’épouse dans le but d’avoir des enfants. Il s’avère néanmoins que Nirjā est stérile. Elle se sent coupable et quitte Vipin, alors que, grâce à l’amour qu’il lui porte, lui-même a transcendé son désir d’enfant. Il décide de rejoindre Smitā et Asīmā à Godhar, un village où elles développent leur association, et où il aspire à trouver la sérénité, la « libération » (*mukti*), par un retour à la terre:

“Tout arrivera. Les arbres et les fleurs fleuriront. Vipin fera pousser des plants d’ail dans les champs. Il les vendra au marché. Les revenus des familles de Godhar augmenteront. Les enfants iront à l’école. Les femmes trouveront du travail. La misère disparaîtra peu à peu. Tout existera à profusion. Vipin s’occupera de tout mais ne recevra rien en échange. Le bois de rose poussera sur la terre stérile qu’il rendra féconde mais Vipin ne verra que la terre stérile sous ses feuilles. Il comprenait qu’il n’attendait pas Godhar, il allait là-bas pour accomplir ce qui devait être accompli. Lutter, se battre, préparer, organiser, achever, conduire, suivre. Il avait une force immense ; la force que procure une infinie douleur. Il était libre, libéré du cycle de la joie et de la peine. Il ferait ce que le moment lui réclamerait, sans peur et sans rancœur, car il n’attendait maintenant plus rien” (264).

Le discours didactique élaboré dans *Kathgulāb* entreprend une dénonciation féministe archétypale des structures de l’oppression masculine, et accueille à la fois une réflexion sur le genre comme construction sociale, sur l’indifférenciation sexuelle et sur l’aliénation biologique. Le roman interroge donc le « trouble dans le genre » en soulignant les paradoxes de l’identité de genre des personnages, aliénés à une condition sociale et biologique qu’ils déplorent : Marianne, Narmadā, Nirjā et Smitā n’ont pu concevoir un enfant, et ne seront pas mères ; Asīmā rejette son identité féminine, incarnée dans son nom ; Vipin ne souhaite pas assumer sa virilité, qu’il associe à la violence et à la stérilité. L’incohérence qui réside dans la formulation de l’identité de

genre, construite sur les catégories instables et conditionnée par une structure sociale, est certes compatible avec le discours de Judith Butler sur la « performativité » du genre qu'elle élabore dans *Trouble dans le genre* (1990/2005). Judith Butler identifie en effet la construction sociale de la différence entre les sexes comme, « non pas un acte unique, mais une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps » (p. 36), en d'autres mots des actes, des répétitions et des rituels *culturellement* symboliques. Aux sources du discours de Vipin réside en effet une vive dénonciation du conditionnement et de la normalisation sociaux du genre, qui aliènent les individus et transforment leur identité en artifices « sexués » :

« Vous devez vous demander ce qu'il m'arrive, pourquoi je parle à la manière d'une femme. La peine, Dieu, la force, le pouvoir : oublie donc toutes ces sottises et sois un homme ! Vous avez le droit de penser ainsi. J'ai déjà expliqué que, grâce à Asīmā, l'*Ardhanārīśvar* en moi contient une part féminine exacerbée" (220).

En proposant un schéma identitaire alternatif, insoumis à des caractéristiques « biologiques » certes inévitables mais surtout rendues saillantes, Vipin politise un discours philosophique sur la nature ambivalente des êtres humains. Il en appelle donc à la reconnaissance de cette ambivalence, qui donne chair et cohérence à l'articulation entre son corps (masculin) et son désir (maternel). Cette « subversion de l'identité » défendue par Vipin, ce geste politique qui vise à « défaire le genre<sup>20</sup> », font écho à la stratégie « Queer » théorisée par Judith Butler, qu'elle identifie comme un passage bilatéral entre « politique et parodie », démontrant la capacité du sujet à agir *au-delà* du genre, à recouvrer son identité *au-delà* de la construction culturelle et à subvertir le genre : « La « culture » et le « discours » *situent* le sujet, mais ne le constituent pas », écrit J. Butler (p. 143). Le genre est déconstruit à travers l'acte politique de la parodie (la Drag Queen pour Butler, le « sois un homme » pour Vipin), le genre est contredit par les aspirations de Vipin à l'indifférenciation sexuelle, à un « âge d'or » tel que celui défendu par certaines théories Queer<sup>21</sup>.

Néanmoins, l'originalité du discours de Vipin réside surtout dans l'espace où il situe cet âge d'or. La référence à l'*Ardhanārīśvar* vise certes à déconstruire les essentialismes du genre, mais également à identifier les racines culturelles de la subversion : le discours « Queer » revendiqué par Vipin s'incarne dans une figure mythologique qui *fertilise* l'imaginaire indien et qui enracine l'ambivalence et la subversion dans un contexte indigène où leur présence interroge la pétrification des identités de genre telles que représentées par les figures archétypales du masculin et du féminin incarnées par Rām et Sītā. Dans *Women, Androgynes, and Other Mythical Beasts*, Wendy Doniger O'Flaherty déconstruit les « grands récits » du genre hindou en mettant en lumière, au-delà des mythes patriarcaux, la diversité des formes ambivalentes ou hybrides, des hermaphrodites et androgynes, des mythes de travestissements et d'inversion sexuelle, où se joue un renversement des rôles sociaux ou biologiques des deux sexes.

D'autre part, l'accumulation des métaphores végétales (les arbres de Smitā, la terre fertile de Godhar, l'ail que Vipin cultive) et l'idéalisation de l'espace rural situent la nature comme espace positif, comme espace de libération et non d'aliénation, comme espace de transcendance des essentialismes et non de leur pétrification. Ces métaphores font d'ailleurs écho au discours obsessionnel sur la maternité et la condition biologique de la femme dans le roman, où l'absence d'enfant n'est pas vécue comme un choix (celui de la femme libérée, motivant, par exemple, la légalisation de l'avortement dans les années 1970), mais comme une contrainte et une frustration, incarnées par les allusions nostalgiques et constantes au rosier de Smitā:

« Dans un coin de ce jardin, il y a un rosier en buisson. C'est moi qui l'ai planté. Un ami de mon père nous avait un jour rapporté d'Hyderabad deux boutons de rose. Namitā les avait cassés en jouant avec. En étaient sorties deux grosses graines noires toute dures, de la taille d'un bouton de manteau. Je les avais immédiatement prises. Elles étaient si grosses, ces graines, que l'arbre qui en pousserait serait sans doute monumental. J'ai montré les graines à un jardinier de l'usine de petits pois, qui m'a dit : « En voilà de drôles de graines, dures comme de la pierre ! Jamais elles ne germeront, tu ferais mieux de les jeter ! » Mais pourquoi les aurais-je jetées ? J'ai rempli une assiette d'eau et j'y ai posé les graines. J'avais vu maman faire germer des lentilles de cette façon. Après deux ou trois jours, elles ont commencé à ramollir. Je croyais qu'elles avaient pourri, les pauvres, et j'ai donc fait un trou au fond du jardin pour y mettre les graines. Puis un miracle advint, une bonne fée ou une sorcière les toucha de sa baguette magique. Un buisson touffu poussa, nous surprenant tous. Il devint si dense que maman dû installer quatre tuteurs pour soutenir les branches. Cela faisait une magnifique cabane, mon espace personnel et privé ». (12)

La terre et la nature permettent ainsi le retour à un espace idéal non-genré, non soumis aux conflits et à la violence qui caractérisent les relations entre hommes et femmes. Elles permettent également de reformuler la fertilité, de réinterpréter l'utérus en territoire fertile en restaurant la relation originelle qui unit la femme à la nature, toutes deux aliénées, toutes deux exploitées dans un contexte où le patriarcat et la violence masculine s'assimilent à la destruction de la nature, la surexploitation agricole et l'urbanisation.

L'originalité du discours féministe de Mridula Garg est donc l'analogie qu'elle formule entre l'exploitation de la nature et l'exploitation de la femme, entre féminisme et écologie. Elle définit en effet son écriture comme « éco-féministe<sup>22</sup> », inspirée des théories qui visent à la collusion des discours écologistes et féministes en réaction à une oppression intrinsèquement du même ordre car dérivant d'une sexuation de la nature, et dont l'issue se situe dans l'abolition des dualismes (dominant vs dominé, culture vs nature, homme vs femme) et dans un mode de vie alternatif et écologique. En Inde, le mouvement Chipko est d'ailleurs l'une des représentations les plus dynamiques de cet « éco-féminisme ». En 1973, suite au projet de déforestation massive des contreforts

de l'Himalaya, un groupe de villageoises décident de s'agripper (*chipaknā*, en hindi) aux arbres pour éviter leur abattage<sup>23</sup>. Le mouvement s'est aujourd'hui étendu à plusieurs régions de l'Inde, porté par des voix telles que celle de la physicienne et militante Vandana Shiva<sup>24</sup>.

Si l'éco-féminisme indien s'inspire partiellement du discours gandhien et de sa valorisation du mode de vie villageois, il s'en distingue fortement, chez Mridula Garg comme chez d'autres, dans la nature de son projet vis-à-vis du rôle de la femme, de même que dans la réflexion qu'il élabore sur la question du genre. Le mode de vie traditionnel tel que conçu par Gandhi suppose certes une participation active des femmes, mais celles-ci se trouvent contraintes aux frontières du domestique. Valorisées, les femmes ne le sont chez Gandhi qu'à l'intérieur même de la maison, en tant qu'épouses, ménagères et mères. Or, la nature n'est pas perçue comme un environnement, un paysage, chez Mridula Garg ; elle est un âge d'or, où les femmes s'épanouissent dans une reproduction naturelle et non violente<sup>25</sup>, où les hommes s'épanouissent dans la reconnaissance de leur ambivalence sexuelle, dans la reconnaissance de leur féminité, de cette *śakti*, la puissance féminine à laquelle le roman ne cesse de référer.

Voilà une caractéristique fondamentale du discours féministe de Mridula Garg : traversé d'utopie écologiste ou indifférencialiste, éco-féministe ou *queer*, il s'enracine néanmoins dans un éthos culturel indigène où il s'agrège à une tradition réinventée : la figure mythique de l'*Ardhanārīśvar* incarne l'ambivalence de Vipin, au cœur d'une identité masculine labile valorisée par Mridula Garg ; *Śakti*, la puissance féminine, incarne la force positive et créative dont s'inspire Vipin ; *Prakṛti*, la nature ou « Terre-Mère », donne ici la vie sans l'intervention du *Purusa*, du masculin ; *Mukti*, la « libération », incarne l'anéantissement de la confrontation entre genre et identité, entre nature et culture, entre homme et femme, sources de violence et de frustration. En soulignant l'ambiguïté sexuelle de l'être humain incarnée dans le discours tantrique par la fusion de Śīva, le créateur, et de Śakti, Mridula Garg valorise ainsi la nature comme espace utopique de l'indifférenciation sexuelle. Réinvestir une nature écologique ou humaine idéale permet au roman de trouver une résolution aux conflits qui existent entre les sexes d'une part, et entre biologie et identité d'autre part.

### Conclusion : Identités troublées

L'originalité de ce discours est donc l'opposition qu'il déploie entre "nature", perçue comme positive et donc valorisée, et "culture", perçue comme négative car associée à l'agriculture intensive et à la construction sociale du genre, qui vise à la négation des ambivalences. Si le roman de Mridula Garg interroge le déterminisme biologique, la relation « essentielle » entre femme, nature et tradition n'est néanmoins pas rejetée. Il est intéressant de remarquer que la solution proposée par Mridula Garg à l'exploitation des femmes se niche dans les origines et les archaïsmes, comme en témoignent les

références mythologiques récurrentes convoquées dans le roman. Il est d'ailleurs frappant de constater que le féminisme indien, du moins dans sa manifestation littéraire, n'hésite pas à rappeler la relation d'intimité qui lie femmes et cultures traditionnelles, mythes et environnement. En réinvestissant, dans son « Barahmasa de l'électrice » (*bhoter meyer baromasī*, 2008), la forme poétique traditionnelle de la chanson des douze mois (*barahmasa*), dans laquelle les femmes chantent leur triste condition de femmes délaissées, la poétesse bengali Mallika Sen Gupta (1960-2011) souligne pareillement le lien de dépendance qui unit la femme à la nature en contexte traditionnel, et qui justifie en l'occurrence l'incapacité de l'héroïne à aller voter : chaleur en été, froid en hiver, maladies à la saison des pluies, préparation des fêtes religieuses, tâches agricoles etc. :

« Au mois de *Śrāvan* [juillet-août], comment pourrais-je encore voter, Babu ?  
Les foyers sont décimés par le choléra et les fièvres intestinales.  
Trempe par la pluie, le garçon attrape une pneumonie.  
Il y a un dispensaire au village, mais les médicaments sont en ville.  
Le bois est trop mouillé pour prendre dans le four.  
A Ranibandh, Phullara vit constamment dans le besoin<sup>26</sup> ».

Les femmes traditionnelles, écrit Mallika Sen Gupta, continuent donc d'incarner Phullara, l'héroïne du *barahmasa* bengali, qui chante sa condition d'épouse du chasseur Kalketu, confrontée quotidiennement à des contraintes matérielles et des frustrations sentimentales. Dans l'écriture d'une poétesse féministe contemporaine telle que Mallika Sen Gupta, les références mythologiques sont en effet légion, inscrivant perpétuellement la femme dans cette relation de dépendance à la tradition et à la nature.

En conséquence, la représentation des femmes, et plus globalement du genre, demeure inféodée à ses spécificités culturelles, qui invitent dès lors à le repenser d'un point de vue *non pas global mais local*. Comme en témoignent les écritures de K.B. Vaid, de Mridula Garg ou de Mallika Sen Gupta, le caractère universel du féminin, apte à transcender les disparités culturelles, historiques et sociales, reste discutable<sup>27</sup>. Ce type de discours fait d'ailleurs écho à la théorie butlerienne de la « performativité du genre » en considérant non *une* culture, mais des cultures multiples, de même qu'une multiplicité de modes de représentation et de *performance* du genre : Lailā en danseuse érotique ; Vipin en *Ardhanārīśvar* ; Līlā en Sītā insoumise ; Smitā en mère écologiste. Le genre est ainsi non seulement socialement, mais également et surtout *culturellement* construit ; les sujets sont culturellement inscrits, culturellement *situés* (« mired »), comme l'écrit Judith Butler, qui identifie ainsi le genre comme performance, et la culture comme une *pratique*.

Le poète et critique K. Satchidanandan souligne également de façon très pertinente la complexité des racines culturelles du genre, déconstruisant ainsi toutes les utopies

universalistes. Ce contexte est certainement culturel, mais également, comme le souligne K. Satchidanandan, un contexte de classe, de caste, de religion, un contexte géographique, linguistique etc., qui invite à considérer l'identité comme *multi-dimensionnelle*, et donc, d'après Satchidanandan, à « développer une sémiotique indigène qui relie les signes à leur ascendance et leur espace spécifiques, permettant ainsi de décoder le genre comme principe organisateur d'expérience et rendant les formes d'articulations féminines indissociables des permutations sociales, raciales et conceptuelles de notre histoire<sup>28</sup> ».

Le « trouble dans le genre » intervient donc non seulement dans la subversion des structures identitaires, mais également dans la relation Orient/Occident qui semble conditionner la définition du genre : le genre est culturellement distinct, et possède une définition instable et *historicisée*. Il est continuellement revitalisé, nourrit par l'histoire. Ecrire le genre, et donc écrire les femmes, les hommes et la culture, ne tient pas à des critères exclusivement indigènes, « traditionnels », ou, à l'inverse, exogènes. Comme en témoigne la prose de K.B. Vaid, la langue, dans la diversité de ses origines, témoigne de cette « sémiotique indigène du genre » selon les termes de Satchidanandan, qui comprend sans nul doute cette « indigénéité » dans le sens d'une fertilisation constante des traditions, d'une fertilisation *polyphonique*<sup>29</sup>.

#### Références

##### Sources primaires:

Garg, Mridula. *Kāthgulāb*. New Delhi: Bharatiya Gyanpith, 1996. Sen Gupta, Mallika. *O jāneman jibanānando banalatā sen likhātī*. Calcutta: Ananda Publication, 2008.

Vaid, Krishna Baldev. *Līlā*. Dans *Sampūrṇ kahānīyām - 2, 1951-1998, Rāt kī sair*. New Delhi: National Publishing House, [1990] 1999 (173-223).

Vaid, Krishna Baldev. "Līlā". Traduit du hindi par Anne Castaing et Annie Montaut. Paris : Caractères, 2004.

##### Sources secondaires:

Ananth, Ambika. "Mridula Garg, In conversation with Ambika Ananth", *Muse India* 12 (2007).

Bahri, Deepika. "Le féminisme dans/et le postcolonialisme". Dans *Penser le postcolonial: Une introduction critique*, Neil Lazarus (dir.). Paris: Amsterdam, 2006.

Bakhtine, Mikhail. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970.

de Bruijn, Thomas. "Impostors in the literary field: aspect of characterization in Nayi Kahani". In *Heroes an Heritage*, Theo Damsteegt (dir.). Leiden: CNWS, 2003

Butler, Judith. *Défaire le genre*. Paris: Amsterdam, 2004.

Butler, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris: La Découverte, 2005.

Chatterjee, Partha. "The nation and its women". Dans *The Nation and its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Christof-Fuchsle, Martin. "Questioning Norms in Krishna Sobti's Mitro Marjani". Dans *Narrative Strategies. Essays on South Asian Literature and Films*, Vasudha Dalmia et Theo Damsteegt (dir.). Leiden: CNWS, 1998.

Dangaval, Kiran. *Čipko āndolan aur nārī Ūaktī*. Pauri Garhwal: Vinashor Publishing, 1998.

Das, Veena. "Subaltern as Perspective". Dans *Subaltern Studies VI. Writing on South Asian History and Society*, Ranajit Guha (dir.). New Delhi: Oxford University Press, 1999.

Doniger O'Flaherty, Wendy. *Women, Androgynes, and other Mythical Beasts*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

Freud, Sigmund. *La question de l'analyse profane*. Paris : Gallimard, 1986.

Goodwin Raheja, Gloria, et Grodzins Gold, Ann. *Listen to the Heron's words. Reimagining Gender and Kinship in North India*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Ivekovic, Rada. *Captive Gender. Ethnic Stereotypes and Cultural Boundaries*. New Delhi: Kali for Women, 2005.

Jaidev. *The Culture of Pastiche. Existential Aestheticism in the Contemporary Hindi Novel*. Shimla: Indian Institute of Advanced Studies, 1993.

Kakar, Sudhir. *Moksha, Le monde intérieur. Enfance et société en Inde*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

Kamleshwar. *Nārī kahānī kī bhūmikā*. Delhi: Akshar Prakashan, 1969.

Kiswar, Madhu. "Gandhi on Women". *The Economic and Political Weekly* 40.XX (1985): 1691-1702.

- Kumar, Radha. *The History of Doing. An Illustrated Account of Movements for Women's Rights and Feminism in India 1800-1990*. New Delhi: Kali for Women, 1993.
- Lannoy, Richard. *The Speaking Tree*. New Delhi: Oxford University Press, 1971.
- Mohanty, Chandra Talpade. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses". Dans *Third World Women and the Politics of Feminism*, Chandra Talpade Mohanty, Anne Russo et Lourdes Torres (dir.). Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- Miquel, André. *Majnûn. Le Fou de Laylâ*. Paris: Actes Sud, 2003.
- Rangan, HariPriya. *Of Myths and Movements: Rewriting Chipko into Himalayan History*. London: Verso, 2000.
- Satchidanandan, K. *Indian Literature: Positions and Propositions*. New Delhi: Pencraft International, 1999.
- Shiva, Vandana. *Staying Alive. Women, Ecology and Development*. New Delhi, Zed Books, 1990.
- Singh, Chandra Nisha. *Radical Feminism and Women's Writing*. New Delhi: Atlantic Publishers, 2007.
- Spivak, Gayatri. *Les Subalternes peuvent-elles parler?* Paris: Amsterdam, 2009.
- Stephens, Julie. "Feminist Fictions: A Critique of the Category 'Non-Western Woman' in Feminist Writing on India". Dans *Subaltern Studies VI*, Ranajit Guha (dir.). New Delhi, Oxford University Press, 1989
- Tharu, Susie, and Lalita, K. *Women writing in India*. New Delhi: Oxford University Press, 1991.
- Vanita, Ruth. *Gandhi's Tiger and Sita's Smile. Essays on Gender, Sexuality, and Culture*. New Delhi: Yoda Press, 2005.
- Verma, Nirmal. *Word and Memory*. Bikaner: Vagdevi Prakashan, 1989.
- Wittig, Monique. *La Pensée Straight*. Paris: Baland, 1992.
- Yadav, Rajendra. *Sārā ākāū*. Delhi: Radakrishna, 1952.

#### Notes

- 1 • Julie Stephens, "Feminist Fictions: A Critique of the Category 'Non-Western Woman' in Feminist Writing on India"; Deepika Bahri, "Feminism in/and postcolonialism"; Gayatri C. Spivak, "French feminism in an International frame"; Chandra T. Mohanty, "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses".
- 2 • "White men are saving brown women from brown men". Gayatri C. Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, p. 75.
- 3 • Voir notamment Veena Das, "Subaltern as Perspective", p. 31
- 4 • « L'idéal féminin incarné par Sita est chaste, pur, tendre, noble et d'une fidélité particulière qui ne peut être détruite, ni même perturbée par les rejets, les affronts ou le manque d'égard de son mari (...) La « morale » est connue : « Qu'elle soit bien traitée ou non, une épouse ne devrait jamais se laisser aller à la colère ». Sudhir Kakar, *Moksha. Le Monde intérieur*, p. 108.
- 5 • Voir l'interprétation de la complexité du personnage de Sītā par Ruth Vanita dans *Gandhi's Tiger and Sita's Smile. Essays on gender, Sexuality, and Culture*: "In this essay, I examine Sita's smile and laughter in the *Adbhut Ramayana*, arguing that while this text focuses on her Goddess aspect, it simultaneously foregrounds the paradoxical dynamic inherent in the normative human husband-wife relation, where the wife plays the role of social subordinate even while acting as an autonomous agent. Unlike the many Ramayanas wherein Sita's agency consists primarily in her resistance to injustice, the *Adbhut Ramayana* writes Sita not as a victim (whether suffering or resisting) but almost entirely as an agent": p. 219-220.
- 6 • Réhabilitation certes à nuancer, comme le fait Madhu Kiswar dans "Gandhi on Women", qui interprète dans le discours de Gandhi une valorisation du rôle exclusivement domestique des femmes, perçues comme des mères, des épouses ou des belles-sœurs bien davantage que comme des *subjects*, et dont les actions ont dès lors une portée essentiellement symbolique en tant que « gardiennes de la moralité » comme républicain nationaliste à la « décadence culturelle » occidentale. Là réside, d'après Madhu Kiswar, le paradoxe constitutif du discours gandhien : « He is one of those few leaders whose practice was at times far ahead of his theory and his stated ideas. Just as in his early years he kept insisting that he was a loyal citizen of the British Empire even while objectively cutting at the roots of British imperialism, so also he could keep in harping on women's real sphere of activity being the home even while actively creating conditions which could help her break the shackles of domesticity" (p. 1701).
- 7 • Voir Julie Stephens, "Feminist Fictions", *op. cit.*
- 8 • Tous les extraits suivants sont tirés de la traduction française du roman, *Lila*, Paris: Caractères, 2004.
- 9 • En écho à la fameuse formule de S. Freud, qui décrit la sexualité féminine comme une « énigme », et l'inconscient féminin comme territoire essentiellement distinct, incertain et dangereux, fondant ainsi les bases de la psychanalyse comme un discours « généré » et essentialiste : voir Sigmund Freud, *La question de l'analyse profane*.
- 10 • A partir des romans de Dostoïevski, Mikhaïl Bakhtine définit le « roman polyphonique » comme un récit où le personnage jouit, par rapport à l'auteur, d'une conscience et d'une idéologie indépendantes, comme si celui-ci n'était « pas seulement produit de la parole de l'auteur mais sujet de leur propre parole directement signifiante ». Il identifie donc une désolidarisation entre les deux instances, les personnages n'étant alors plus simplement « objets » du récit mais dotés d'une « conscience pleinement qualifiée, possédant chacun leur propre monde ». Ainsi, « chaque personnage est doté d'une perception différente du monde », et c'est en fonction de cela que s'élabore son image ; « on ne trouve pas (...) une description objective du monde extérieur, mais (...) le point de vue propre à chaque personnage ». Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, (p. 58).
- 11 • Voir Thomas de Bruijn, "Impostors in the literary field: aspect of characterization in Nayi Kahani".

- 12 • Entre autres éditions, voir André Miquel, *Majnûn. Le fou de Laylâ*.
- 13 • “The Indian woman is looked upon in turn with idealization, desire, and alarm (...). Though subservient to man, she nevertheless dominates a certain section in his life as a mother; as she grows older she often has an increasingly important say in family affairs. She is both raised to the level of a goddess in the home, and herself should revere her husband as a god, though this religious element has almost vanished from urban middle-class homes. Similarly, sexual love is raised to the level of mystical ecstasy, but is also looked upon as the most severe hindrance to the spiritual development of the husband. The woman is both like Sîtâ, the Hindu ideal of the selfness and devoted wife, and like the terrible Kâlî, a witch-like goddess who punishes and deprives her children of pleasure”. Richard Lannoy. *The Speaking Tree. A Study of Indian Culture and Society*, p. 114.
- 14 • “Idéologie”, “conscience indépendante” ou “conscience pleinement qualifiée”, selon les termes de Mikhail Bakhtine. Voir *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit.
- 15 • Comme le souligne le poète et critique K. Satchidanandan : “No doubt, we need from time to time to problematize the idea of cultural homogeneity that has been haunting the dominant discourse in the country, not in order to discard the idea of unity, but to reemphasize diversity and to revise understanding of unity, to see it as a continuous and evolving process of open dialogue and creative interaction among our different languages and cultures including the marginalized ones of the minorities, of the Dalits and of the tribals, rather than as the hegemonic presence of some central voice, say, of a caste from the past or a class form the present that bulldozes all unevenness and crushes all differences. Indian culture is no monolith and Indian literature is not a monologue”: *Indian Literature: Positions and Propositions*, p. 28-29.
- 16 • “Conscience mythique” définie par Nirmal Verma comme constituée d’un réseau vivant de “signes”, de “symboles”, de “mythes” et d’images, qui réfère à un “habitat”, un champ imaginaire, et qui pénètre l’art comme “tentative désespérée de retrouver l’homme comme un tout”. Nirmal Verma, *Word and Memory*, p. 17-23.
- 17 • Voir Sudhir Kakar, op. cit.
- 18 • Les traductions des extraits de *Ka=hgulâb* sont les miennes. Notez que pour désigner « érable » (en anglais dans le texte : Sugar Maple), j’ai conservé le féminin privilégié par l’auteure.
- 19 • Wendy Doniger O’Flaherty identifie des généalogies multiples de l’*Arđhanârîśvar*, dans différents textes et sous différentes formes, ces variations étant conditionnées par les variations sur l’imaginaire ou la réalité des relations entre hommes et femmes. *Women, Androgynes and Other mythical Beasts*, p. 310.
- 20 • “Subversion de l’identité”, “défaire le genre”: je réinvestis là deux titres d’ouvrages clé de Judith Butler dans l’élaboration de la stratégie Queer : *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l’identité* (*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, 1990), 2005, et *Défaire le genre* (*Undoing Gender*, 2004), 2006.
- 21 • Et notamment Monique Wittig, qui défend “une nouvelle forme d’androgynie”, apte à enrichir l’humanité toute entière: voir *La Pensée Straight*.
- 22 • Ambika Ananth, “Mridula Garg, In conversation with Ambika Ananth”, entretien dans lequel Mridula Garg définit ainsi l’écriture éco-féministe: “In the post-imperialist era, women writers refashioned a central metaphor, that of motherhood. It is now recognized that there is no such thing as barren women. Any woman willing to nurture any one is a mother. From nurturing human beings, they have gone on to nurture and replenish nature itself. Then started an astute interest in the protection and revival of the environment and ecology. It has spread into their writing; the image of their male protagonists has also under gone a change. One of my male protagonists, as I told you earlier in my novel ‘*Kathgulab*’, I depicted as the new ‘ardhanareshwara’, who along with the female protagonists, transcended the womb and became one with the ‘bio-sphere’. This is the metaphor common to the eco-feminist writing”.
- 23 • Sur le mouvement Chipko dans la région du Garhwal, voir Kiran Dangval, *Cipko āndolan aur nārī Ūakti*, et Haripriya Rangan, *Of Myths and Movements: Rewriting Chipko into Himalayan History*.
- 24 • Voir son ouvrage *Staying Alive. Women, Ecology and Development*.
- 25 • La fantasmie de la maternité comme mise en parallèle avec la création littéraire dans le roman *Uske hisse kī dhūp* (« Sa part de soleil », 1976) de Mridula Garg, et la proximité entre « création » et « procréation », est commentée de façon tout à fait pertinente par Chandra Nisha Singh dans son ouvrage *Radical Feminism and Women’s Writing*, p. 261-266.
- 26 • Je remercie Olivier Bougnot pour la traduction de cet extrait.
- 27 • Voir Deepika Bahri, “Le féminisme dans/et le postcolonialisme”, sur l’utopie d’un “féminisme transnational”, et Rada Ivekovic, *Captive Gender, Ethnic Stereotypes and Cultural Boundaries*, sur la politisation nationaliste des femmes et du féminin.
- 28 • K. Satchidanandan. *Indian Literature: Positions and Propositions*, p. 39-40
- 29 • “One can hardly forget that Indian Literature has never been divided on linguistic lines. Shared themes, forms, concerns, experiences, influences, directions and movements, along with multilinguism and inter-language translations still keep the ideas of ‘Indian Literature’ dynamically alive. (...) We must accept the historical fact that Indians have been condemned by the forces of the past as well as of the present to live together or to perish and that our highly over-determined literary context demands an integrated approach and genuinely inter-linguistic and inter-disciplinary studies for its full understanding”: K. Satchidanandan, *Indian Literature: Positions and Propositions*, p. 32-33.