

Pankhuri Bhatt

## Une étude géocritique de *Calcutta* (2014) de Shumona Sinha

Cette contribution analyse le roman *Calcutta* (2014) depuis une perspective géocritique. Le roman plonge dans des périodes de bouleversements politiques et sociaux avant l'indépendance de l'Inde et pendant le régime communiste au Bengale-Occidental. En se basant sur la focalisation endogène de Bertrand Westphal, l'objectif de cette étude est d'examiner l'illustration de la ville dans le roman, ce qui permettra de démontrer que les dimensions environnementales, historiques, politiques, sociales et culturelles s'y mêlent. D'une part nous effectuerons cet examen à travers le paratexte et d'autre part, par l'approfondissement des éléments typiques de *Calcutta* dans les différents chapitres, ainsi que par l'étude de leur rôle dans le déroulement du récit.

### 1. *Calcutta*

Métropole effervescente, *Calcutta* a toujours fasciné les artistes et a joué un rôle important dans leur imaginaire. Elle fut déjà protagoniste de plusieurs œuvres reconnues dans différentes langues. En français, quelques chefs-d'œuvre sont, par exemple, le film *Le fleuve* (1951) de Jean Renoir et le roman *Le Vice-consul* (1965) de Marguerite Duras. Louis Malle réalise le documentaire *Calcutta* en 1969. Évidemment, le plus connu est l'incontournable roman *La cité de la joie* (1985) de Dominique Lapierre, qui a donné lieu à une expression courante qui a même été adaptée en anglais pour décrire *Calcutta* – « The City of Joy ».

Ancienne capitale de l'Inde britannique, elle est aujourd'hui la capitale de la région du Bengale-Occidental. Cette ville historique se trouve dans le delta inférieur du Gange, dans l'est de l'Inde, et s'étend du nord au sud le long de la rive orientale de la rivière Hooghly. La rivière est surnommée Ganga parce qu'elle est l'un des deux affluents du Gange et qu'elle est donc considérée comme sacrée. Comme le reste du pays, *Calcutta* bénéficie d'un climat tropical.

Issue de *Calcutta* et de la région du célèbre poète Rabindranath Tagore, Shumona Sinha (née en 1973), auteure française d'origine indienne, fait partie des nombreux écrivains bengalis contemporains de

renommée mondiale, comme Amitav Ghosh (né en 1956), Vikram Seth (né en 1952) ou Arundhati Roy (née en 1961) qui écrivent en anglais, ou Jhumpa Lahiri (née en 1967), cette dernière écrivant également en italien. Selon Diana Mistreanu, Sinha peut être considérée comme une auteure translingue, dans le sens où elle a abandonné sa langue maternelle et a choisi d'écrire dans une langue apprise plus tard dans sa vie (Mistreanu 2019, 178). Comme le roman *Calcutta* (2014) de Shumona Sinha est un texte situé dans le milieu culturel français et porte sur l'Inde, il offre une perspective originale sur cette ville. Ce récit d'un personnage indo-français a été récompensé par des distinctions littéraires, notamment le Prix du rayonnement de la langue et de la littérature françaises (2014) et le Grand prix du roman de la Société des gens de lettres (2014). Il est également important de noter que ce n'est pas la première fois que Sinha évoque Calcutta dans son œuvre. Calcutta est un motif récurrent de ses écrits. Cela se manifeste dès son premier roman, *Fenêtre sur l'abîme* (2008), et se dévoile aussi dans *Apatride* (2017).

*Calcutta* est cependant le premier roman de Sinha qui soit consacré exclusivement à l'Inde. Selon Mark D. Lee, après *Assommons les pauvres!* (2011), qui se termine sur la note du retour «chez soi», *Calcutta* est en ce sens une tentative de retour à sa patrie afin de retracer l'histoire de tout ce que lui était familier (Lee 2019, 7). Dans son troisième roman, publié en janvier 2014, Sinha remonte le fil de la mémoire d'une famille bengalie pour décrire l'histoire politique violente du Bengale-Occidental. L'arrivée soudaine de Trisha à Calcutta depuis Paris déstabilise sa vie en réveillant ses souvenirs de sa propre histoire, ainsi que de l'histoire de sa famille et de son pays. Il s'agit donc d'un récit qui consiste à revenir à un «chez-soi» et à une réalité géographique particulière.

D'autre part, la réflexion de Srilata Ravi, qui s'intéresse aux études sur la migration dans la littérature française, s'avère pertinente. Elle affirme qu'écrire sur un retour imaginaire à une entité géographique réelle reste un thème courant et crucial des écrivains et des écrivaines exophones, ceux et celles écrivant dans une langue qui n'est pas leur langue maternelle (Ravi 2021, 48-49). Elle observe qu'ils et elles imaginent un espace délimité et homogène qui reflète la patrie comme un lieu enraciné, pensé comme sacré, mythique et statique (Ravi 2021, 48-49). Dans ce cas, c'est l'approche littéraire de la géocritique qui aide à explorer les liens pro-

fonds entre l'espace géographique et la création littéraire, remettant en question les frontières traditionnelles entre les deux.

## 2. La géocritique comme cadre théorique et méthodologique

Cet essai se propose d'entreprendre une étude géocritique de la manière dont Sinha représente la ville dans son récit, en examinant les diverses dimensions de cette interaction complexe. La théorie littéraire de Bertrand Westphal nous permettra de comprendre le jeu des pratiques spatiales dans ce texte littéraire. Dans *La géocritique: réel, fiction, espace* (2007), Westphal remarque que « toute littérature est destinée à refléter les préoccupations majeures d'une époque » (2007, 140). De cette façon, le roman *Calcutta* nous raconte le Bengale-Occidental des années 1970, 1980 et 1990, des années tumultueuses pour l'histoire de l'Inde et en particulier de cet État.

Au même moment, il y a une réflexion sur les événements politiques de 2011, quand le gouvernement du Bengale a vécu un changement radical. Des élections ont été organisées pour élire les membres de l'Assemblée législative, le mandat du gouvernement en place étant sur le point de se terminer. Dans ce contexte, l'Alliance progressiste unie, dirigée par le Trinamool Congress a remporté la majorité absolue des sièges de l'État lors d'une victoire historique marquant la fin des 34 ans de règne du Front de gauche, le plus ancien gouvernement communiste démocratiquement élu, un fait qui a été noté même par les médias internationaux.

Westphal considère que la notion de géocritique est inséparable d'approches contextualisantes, telles que la spatio-temporalité, la transgressivité et la référentialité qui aident à comprendre qu'une œuvre est le produit d'un contexte particulier. La géocritique est une méthodologie interdisciplinaire. Ainsi, elle se définit de la façon suivante: « poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des *interactions* entre espaces humains et littérature. » (Westphal 2007, 6) De même, le but de la géocritique est de « scruter, sans l'entraver, la foncière mobilité des espaces humains et des identités culturelles qu'ils véhiculent. » (Westphal 2007, 6) Autrement dit, il consiste à examiner de manière approfondie et sans contrainte les

mouvements intrinsèques des espaces et des identités culturelles dans le texte littéraire, sans le limiter.

Nous ne pouvons pas ignorer que l'espace n'a commencé que depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle à être considéré comme un élément essentiel de la littérature française. Comme les relations entre la littérature et les espaces humains sont dynamiques, «la littérature, comme toutes les formes d'art mimétique, devient dans ce contexte, le champ d'expérimentation de réalités alternatives, qui visent à redonner de la marge à l'imaginaire et à ce qui l'alimente: son référent» (Westphal 2007, 100). Dans ce contexte, la littérature, en tant qu'art imitatif devient un laboratoire explorant des réalités alternatives, cherchant à élargir l'espace de l'imaginaire et à réaffirmer la relation avec son référent, le monde réel. Selon Westphal, l'écrivain utilise l'art comme un moyen d'appriivoiser la réalité et les souvenirs dont elle a été témoin: « Quel que soit le niveau de *représentation*, le réel constitue immanquablement le référent du discours. » (Westphal 2007, 145)

À partir de ces constats, Sinha nous présente une ville imaginaire dont le référent est réel, et son œuvre lui octroie une dimension imaginaire. Nous tenterons de démêler la façon dont la Calcutta sinhienne se mêle avec la culture et l'histoire de cette métropole. Pour ce faire, comme la géocritique comprend des éléments variés qui permettent d'étudier un certain espace dans une œuvre littéraire à travers des formes multiples, nous supposons que cela arrive par une focalisation «endogène» sur la nature. Westphal explique: « Le point de vue endogène caractérise une vision autochtone de l'espace. Normalement réfractaire à toute visée exotique, il témoigne d'un espace familier. » (Westphal 2007, 208) Cette focalisation endogène de Sinha sur Calcutta présente une image englobant tous les aspects importants de cette ville historique dans ce texte fictionnel. Il s'agit notamment des composants environnementaux, historiques, politiques, sociaux et culturels. Nous analyserons ainsi des éléments du paratexte, notamment l'épigraphe et des titres des chapitres, pour passer par la suite à l'analyse précise de la vie à Calcutta dans différents chapitres.

Sinha, qui était déjà reconnue comme poète dans sa langue maternelle, le bengali, avant de se lancer dans la carrière d'auteure de langue française, entretient manifestement une relation privilégiée avec la poésie. Par conséquent, le titre de son livre, *Assommons les pauvres!*

(2011), s'inspire du poème du même nom de Charles Baudelaire. Également, l'épigraphe de *Calcutta* contient la première strophe du poème de Guillaume Apollinaire, «Le brasier». Cette épigraphe annonce le sujet du roman :

J'ai jeté dans le noble feu  
Que je transporte et que j'adore  
De vives mains et même feu  
Ce Passé ces têtes de morts  
Flamme je fais ce que tu veux (C7)

Le poète annihile sa volonté et non seulement se soumet mais offre aussi son passé au feu. Le passé est personnifié précisément pour lui accorder une dimension tangible et émotionnelle, ce qui lui confère un sentiment de nostalgie. Il ajoute une autre couche au temps, à la mémoire et à l'expérience humaine. Sinha place ce poème au début du roman puisque cette histoire est un amalgame du réel et de l'imaginaire, devenant une offrande au lecteur.

Rédigé dans une prose abondamment imagée, *Calcutta* contient 44 chapitres regroupés en 14 sections qui ont chacune leur propre titre. Chacune de ces sections porte sur un thème particulier. L'histoire est racontée à la troisième personne. Cette technique permet de distancier l'auteure de l'histoire et de renforcer l'aspect imaginaire de ce qui peut sembler se rapprocher d'un récit autobiographique.

*Calcutta* commence, dans la préface, par un récit à la première personne où la narratrice anonyme se précipite de Paris en Inde. En revenant dans sa ville natale, la première tâche de la protagoniste est de s'acquitter de ses devoirs de fille. Étant fille unique, elle doit effectuer les rites funéraires de son père selon les coutumes hindoues.

Dans l'hindouisme, l'acte de crémation est considéré comme une purification symbolique de l'âme, la libérant du corps physique et lui permettant de passer à l'au-delà. Il s'agit du concept de *Samsara*, le cycle de la naissance, de la mort et de la renaissance. La crémation est considérée comme un moyen de rompre les liens physiques avec la vie précédente, permettant à l'âme de poursuivre son voyage à travers le cycle de la réincarnation. Ainsi, le personnage principal exprime : « Non seulement mon père sera mort, mais on m'arrachera aussi l'idée de mon père, l'image de son corps intact, on m'arrachera l'idée entière d'une vie. Le prêtre du cré-

matorium tuera encore mon père mort, effacera son corps, le volera, le pillera, le fera disparaître. Je me tiendrai debout et à mes pieds mon père, cendre, poussière, néant.» (C 10) Elle anticipe le processus de la crémation comme une métaphore de la disparition complète de la vie de son père, laissant derrière lui seulement le vide de l'absence. En plus, elle observe la façon dont le feu consomme tout lors de ce dernier rite de passage de son père. Elle remarque : « J'essaie de deviner [...] [s]'il aurait souffert de se voir soumis à ces rites religieux.» (C 11) Cette interrogation démontre le paradoxe des idéologies que l'on choisit d'adopter dans la vie et celles qui ne sont pas négociables quand c'est le choix des autres selon le contexte. Bien qu'il soit communiste et ne croie à aucun acte religieux, étant né hindou, les derniers rites de son père ont été accomplis en conformité avec sa religion. La géocritique prenant en compte l'œuvre complète de l'écrivain, nous observons que le motif du feu revient fréquemment dans l'écriture de Sinha. Dans *Apatriide* (2017), qui se passe aussi en partie à Calcutta, « [...] l'image du feu [est] récurrente de l'ouverture à la clôture du récit.» (Cabaret/Louiset 2021, 33) Cela indique une relation intime avec le feu dans la culture représentée. Dans l'hindouisme, *Agni* ou le feu est un dieu védique qui reflète les pouvoirs primordiaux de consommation, de transformation et de transmission. (Brown/Rocher 1978, 59-61)

Le fait que la protagoniste revienne à Calcutta pour faire son deuil la replonge dans le tourbillon de son passé et cela arrive d'abord par le biais de ses parents. Dans la préface, après la crémation de son père, la narratrice se retire dans la maison familiale désormais vide pour faire son deuil. Après s'être endormie, le personnage se réveille et s'étonne de n'avoir pas encore vu sa mère. La préface se termine par la phrase : « J'avais peur de ma mère, j'avais peur de ce qu'on appelait sa *folie*.» (C 15) Il est évident que la protagoniste a eu une relation compliquée avec sa mère. Nous remarquons aussi que la plupart des titres des chapitres contiennent des informations liées aux éléments naturels de cet espace géographique. La présence de la nature s'intègre dans l'histoire qui se déroule. La section « L'hibiscus géant » (C 39) met en évidence l'importance de la fleur d'hibiscus propre à la région du Bengale. Elle est non seulement cultivée pour son caractère ornemental, mais aussi parce qu'elle possède des propriétés médicinales. Cette fleur est connue pour ses usages dans la médecine traditionnelle indienne, l'*Ayurveda*. Célèbre grâce à ses bienfaits pour les cheveux et la santé mentale, l'hibiscus est souvent converti en huile et

traditionnellement utilisé pour masser les cheveux dans cette région. La fleur est aussi utilisée par la famille de Trisha : « Le flacon a gardé l'odeur. Le parfum d'hibiscus. Un parfum rouge et épais. Les jours où sa mère refusait de prendre sa douche, où elle s'enfermait dans le silence, père et les bonnes essayaient de l'asseoir par terre dans le dressing et versaient de l'huile d'hibiscus sur ses cheveux. » (C 56) Lorsque Trisha découvre un flacon qui sent encore l'huile d'hibiscus, elle se souvient de la mélancolie de sa mère, Urmila, qui l'obligeait, lors de son enfance, à passer la plupart de son temps seule. La domestique et le père de Trisha massaient la tête d'Urmila avec de l'huile d'hibiscus pour la calmer lorsqu'elle avait des crises de violence.

Or, la fleur d'hibiscus est un élément récurrent dans l'écriture de Sinha. *Assommons les pauvres!* (2011) est aussi rempli de références à cette fleur qui devient un élément autobiographique important. Dans le chapitre « Les cheveux de ma mère » (AP 95), un demandeur d'asile qui parle le bengali et sent l'huile d'hibiscus entre dans le bureau de la narratrice à Paris : « Et je reconnais enfin son parfum. L'odeur d'huile pour les cheveux qu'utilisait ma mère, jus rouge et épais d'hibiscus. [...] L'officier du jour est une de celles avec qui j'ai rarement travaillé. Elle est impressionnée par ce parfum d'hibiscus, par les mots que prononce l'homme. » (AP 95-96) Où qu'elle aille, cette odeur fait partie des souvenirs d'enfance de la protagoniste. Il est intéressant de noter que Sinha y consacre également un chapitre au même titre « Hibiscus géant » (AP 82), dans lequel elle fait référence à la fleur d'hibiscus peinte sur son drap.

Au Bengale, l'hibiscus rouge symbolise la déesse hindoue Kali ou Durga et est utilisé comme offrande. Dans les cinq chapitres de la section « L'hibiscus géant » de *Calcutta*, la protagoniste évoque l'histoire de sa mère. L'hibiscus y représente de cette manière la mère de Trisha, et la fleur est géante car la figure de la mère fait partie intégrante de son histoire.

Le titre de la section « Le crapaud de la mousson » évoque l'émergence des crapauds au début de la saison des pluies, les moussons, caractéristiques de ce climat tropical. Grâce à cette saison, les crapauds, comme d'autres amphibiens et animaux aquatiques, disposent d'une abondance d'eau pour se reproduire. Comme Calcutta est traversée par le Hooghly, et qu'elle est humide pendant la mousson, la présence des crapauds y augmente : « Trisha se penche puis s'agenouille. Sous le lit, parmi les

toiles d'araignées, tapi comme un crapaud de mousson, se trouve l'attaché-case.» (C 67) Tout comme le crapaud sort lors de la mousson, les souvenirs liés à la vie politique, à la carrière et à l'allégeance de son père remontent également à la surface de la mémoire de Trisha quand elle ouvre l'attaché-case de son père. Ensuite, la fin de la mousson annonce l'arrivée du festival de *Durga Puja*, qui est fêté pendant 10 jours, à la fin duquel la statue de la déesse Durga est plongée dans le Gange.

Le Hooghly a toujours joué un rôle important dans le tissu social de la ville. Les chapitres de la section « Immersion de l'icône » (C 75) évoquent le *Durga Puja*. La fin de la mousson et le début de l'automne marquent le passage d'une période de fortes pluies qui entraîne de nombreuses destructions et maladies qui ensuite laissent la place à une période plus stable, prospère et saine. Plus précisément, l'acte de l'immersion de l'idole dans le Gange signifie non seulement le retour de la déesse à sa demeure divine, mais aussi le renouvellement de l'environnement.

La puissance du moment d'immersion ne peut être ignorée par personne dans la ville, croyant ou non. D'un côté, Shankhya, un ardent communiste, ne croit pas aux festivités qui entourent cette fête religieuse, mais, d'un autre côté, il est ému lorsque la statue de la déesse est immergée :

Ses larmes coulaient à peine sur ses joues, elles s'évaporaient au rythme de ses pas. Chaque année c'était à cet instant précis de sa course au crépuscule qu'il revenait si ardemment à la déesse Durga. [...] Il fuyait sa famille, ses amis, ses voisins du village rassemblés dans le temple, autour de l'icône, autour de leur Mère, la Durga, il fuyait leurs émois, leur piété. Shankhya se moquait d'eux secrètement, il ricanait. Mais à l'heure de l'immersion, quelque chose lui arrachait le cœur. [...] Même adolescent Shankhya pleurait lors de l'immersion, il cachait ses larmes par orgueil. [...] Le visage de la déesse le hantait. Pourquoi passer des mois à créer cette icône pour la jeter dans l'eau, il ne comprenait pas. (C 85-86)

C'est l'événement le plus important de *Durga Puja*. Le *Visarjan*, décrit ci-dessus, est le moment le plus marquant de cette célébration, la pratique consistant à immerger l'idole de la déesse Durga dans des plans d'eau sacrés. Il est intéressant d'observer que même dans la séquence des chapitres, l'auteure évoque cette fête après avoir évoqué la mousson. Tout comme la déesse Durga entame le dixième et dernier jour de la fête son voyage de retour vers son mari, Shiva, dans l'Himalaya, ces chapitres marquent le début du nouveau voyage entrepris par Annapurna, la mère

de Shankhya, vers Calcutta, après la mort de son mari. Les deux femmes courageuses prennent un nouveau départ. La narratrice écrit : « Annapurna avait la même signification que Durga, la déesse qui, une fois le démon terrassé, nourrit les pauvres humains, de riz, d'*anna*. » (C 91) C'est la même façon de laquelle la mère Annapurna nourrit ses enfants une fois que la situation difficile s'est apaisée. Les espaces verts, bien que rares, deviennent aussi des sanctuaires où les personnages peuvent retrouver un équilibre spirituel.

En dépit de défis posés par l'urbanisation rapide et la vie compliquée des protagonistes, le texte offre des moments de rédemption à travers la nature devenue partie intégrale de la vie sociale de la population de Calcutta. D'où la suggestion que la connexion avec la nature peut offrir un salut face aux tumultes de la vie humaine :

Ils arrivèrent à leur endroit préféré, au pied du grand banyan. Ils étaient fiers que l'arbre de leur ville soit entré dans le *Guinness Book*. Le tronc de cet arbre était géant, mais ce qui était extraordinaire, c'était que de ses branches principales poussaient d'autres branches, qui descendaient droit vers le bas, touchaient le sol, le franchissaient et devenaient des troncs à leur tour. Depuis des décennies, voire un demi-siècle, les troncs et les branches avaient bâti une colonie de banyans, un seul arbre et ses multiples avatars, les racines innombrables s'entrelaçaient et couvraient le sol comme des vagues asséchées, durcies, noires. De loin cela ressemblait à une petite forêt.

Shankhya et Urmila venaient ici depuis que leur fille avait commencé à marcher, car celle-ci refusait de faire un pas dans les rues de Calcutta. À peine posée à terre elle souffrait d'un terrible mal aux jambes et il fallait la reprendre dans les bras. (C 103-104)

La comparaison avec une petite forêt renforce l'aspect impressionnant de cet endroit. Les racines innombrables qui s'entrelacent et couvrent le sol sont décrites comme des vagues asséchées, durcies, noires, évoquant une image à la fois poétique et mystérieuse. Par conséquent, cette petite forêt de banyans devient un lieu d'une beauté singulière. Dès son enfance, Trisha n'aimait pas la jungle de béton qui était la grande ville qu'elle habitait. Avec le temps, cet espace urbain ne fait qu'empirer. Dans le premier chapitre, la narratrice dépeint Calcutta comme un paysage urbain où la nature se bat pour survivre au sein de l'agitation humaine. Les espaces verts sont souvent réduits à des îlots insignifiants, tandis que le béton et le bruit semblent étouffer toute trace de vie naturelle. « [...] Trisha se sent étourdie par les bruits, le vacarme de la ville. La route de l'aéroport, bordée de chantiers çà et là, l'emmène au cœur de la

métropole où se dressent de hauts *shopping malls* rutilants [...]. Trisha ne reconnaît plus le ciel de sa ville. En plein jour la lumière lui semble estompée, tachetée de noir.» (C 19) Le texte illustre ainsi le conflit entre la croissance urbaine débridée et la nature, soulignant les conséquences de cette lutte inégale sur l'équilibre écologique.

Il est important de noter que l'enfance de Trisha est marquée non seulement par sa relation avec ses parents, mais aussi par des événements politiques de grande envergure qui se déroulent au Bengale-Occidental. Le chapitre « Les serpents sous la cendre » (C 115) évoque, à travers les serpents, la présence et l'essor de l'idéologie communiste au Bengale-Occidental : « Shankhya en recevait, en achetait, personne n'avait jamais songé à s'enquérir des raisons de la présence de tant de livres russes chez lui. À cette époque-là, les années 1980, Calcutta était coupée du reste de l'Inde, un îlot, qui avait ses alliés à l'étranger, en URSS plus précisément. Et ces livres s'infiltraient, suivaient leur chemin sinueux, chez les Bengalis, chez les militants de gauche, qui les vénéraient comme des textes sacrés, en espoir d'une révolution chez eux aussi. L'URSS ne montrait alors qu'une infime partie de son gigantesque mensonge. » (C 119) Comme le serpent, qui se cache sous la cendre, loin des yeux des êtres humains, l'idéologie de gauche en provenance de l'Union soviétique se cachait au Bengale dans les années 1980.

La culture de Calcutta est imprégnée d'une conscience politique vibrante. C'est un trait caractéristique de cette ville depuis des siècles. Ce Bengale-Occidental politiquement actif est typique de la représentation de cette région par Sinha. Le motif du « père marxiste » (FA 141), athée et communiste se répète dans son œuvre. De même, la relation entre la Russie et le Bengale-Occidental constitue un autre thème récurrent de l'écriture de Sinha. En 2020, elle a publié *Le testament russe* qui porte sur les milieux littéraires des années 1920-1930. En outre, dans *Apatriide*, il y est question d'une insurrection paysanne orchestrée par le parti communiste local.

L'expression « Les serpents sous la cendre » ressemble beaucoup à l'expression anglaise « snake in the grass » et elle a un sens similaire dans cette histoire. En anglais, l'expression est utilisée pour désigner un danger caché et elle a la même connotation ici dans le contexte du communisme au Bengale, dans le cadre plus large de la politique indienne. Cependant, Sinha fait référence à la « cendre » et non à l'« herbe » parce

que la cendre est présente à l'intérieur de la maison, sous la cuisinière, ce qui signifie que le risque se trouve déjà à l'intérieur. L'histoire du communisme au Bengale-Occidental dans *Calcutta* se heurte dans l'esprit des personnages à l'histoire du colonialisme britannique, en particulier dans cette région.

Par la suite, la section « L'homme et l'opium » (C 123) fait référence au commerce d'opium sous l'empire britannique qui est comparé avec le gouvernement communiste. Lors de l'époque coloniale, pour financer son désir toujours croissant de thé produit en Chine, la Grande-Bretagne, par l'intermédiaire de la Compagnie des Indes orientales, a commencé à faire passer en contrebande de l'opium indien vers la Chine. Comme il s'agissait d'une culture de rapport, de nombreux agriculteurs indiens étaient opposés à la culture des pavots. Son exportation a réduit les disponibilités alimentaires et a contribué à la famine de 1770, qui a entraîné la mort de 10 millions de personnes au Bengale.

Or, même s'il s'agit de l'Inde indépendante dans notre corpus, l'injustice et la souffrance dans la région ne se limitent pas à l'époque coloniale : « Shankhya n'arriva pas à dormir cette nuit-là. Un sentiment d'échec le chagrinait. Lui qui était si fier d'être bengali, d'être de Calcutta, avait honte de voir ce peuple minoritaire délaissé par son parti, de constater que tout était centralisé à Calcutta, qui était comme la vitrine de leur mouvement politique. Les régions et les campagnes étaient tenues à l'écart ou, pire encore, rendues exsangues à force de nourrir la capitale. » (C 137)

Dans ce chapitre, Shankhya fait face à un moment de révélation concernant les défauts du parti politique au pouvoir. Donc, nous tenons à souligner que le roman illustre la façon dont les Bengalis habitant en dehors de Calcutta, par exemple à Darjeeling, ne sont toujours pas satisfaits du gouvernement régional, même si Shankhya est convaincu que le gouvernement actuel, qu'il soutient, s'occupe très bien de ses citoyens. L'allusion à l'opium, en tant que rappel des injustices passées, crée un pont entre l'histoire coloniale et l'Inde indépendante, soulignant la persistance des souffrances à travers les époques. Finalement, la référence à l'opium, directement liée à l'histoire coloniale, n'est pas nouvelle dans les romans situés à Calcutta. Dans le célèbre roman d'Amitav Ghosh, *Sea of Poppies* (2008), l'exploitation économique, l'injustice sociale, le bou-

leversement culturel et l'impact environnemental entraînés par le commerce de l'opium sont fortement critiqués.

*Calcutta* met en scène les récits fondamentaux des origines et des retrouvailles. Les remarques de Margarita Amieiro concernant *Assomons les pauvres!* et *Apatride* sont aussi valables pour *Calcutta*: « [...] le style est audacieux, la description est réaliste et précise et le rythme dynamique. » (2022, 41) Ajoutons que les phrases avec des allitérations sont particulièrement poétiques, par exemple: « Dans son âme une barque ne cessait de chavirer au crépuscule. » (C 86) Vu la culture poétique du Bengale-Occidental et la passion de l'auteure pour la poésie, il n'est pas surprenant de retrouver un langage poétique tout au long du roman.

En ce qui concerne les descriptions spatiales, le lecteur note l'absence de références à l'architecture urbaine de la ville de Calcutta et aux sites populaires parmi les touristes. En ce sens, le texte ne fait jamais référence à des lieux comme le Howrah Bridge, un pont routier qui franchit le Hooghly, ou le Victoria Memorial, un monument majestueux de marbre blanc, tous deux construits sous l'ère impériale britannique. Le roman ne mentionne qu'une seule fois Park Street, qui est depuis l'ère britannique la principale zone de récréation nocturne des habitants de la ville. Il s'agit par contre de l'endroit où Shankhya a une crise cardiaque: « Sous les arcades de Park Street tout le monde se préparait pour une soirée d'été animée. Shankhya transpirait. Son cœur était lourd comme du plomb. » (C 81) Au sein de cette histoire, Park Street est loin d'être un endroit où les personnages se rendent pour faire la fête.

De même, le *Maidan* fait référence en Inde aux champs vides qui jouent un rôle important dans la vie quotidienne des habitants. Le *Maidan* à Calcutta est un endroit très spécifique et important pour la vie culturelle. Sinha y fait référence par rapport au nombre de communistes qui y ont été tués pendant l'état d'urgence de 1975 à 1977, une période qui a secoué le pays entier: « Les officiers emmenaient les détenus à l'entrée du *Maidan*, le grand parc de Calcutta, ou dans d'autres champs immenses de la ville et prétendaient les libérer là. Au moment où ces hommes commençaient à courir dans la brume épaisse de l'aube, ils leur tiraient dessus. » (C 37) Le *Maidan* de Sinha fait donc référence à cet événement traumatique de Calcutta. Ainsi, l'auteure n'évoque jamais les lieux attendus, et lorsqu'elle le fait, c'est sous un angle inattendu.

### 3. Conclusion

En guise de conclusion, nous remarquons que chez Sinha, il existe des interférences entre la ville réelle de Calcutta et la version imaginaire qu'en crée l'auteure. Elle tisse habilement une narration complexe, où les conditions spatiales, les développements politiques et les infrastructures, ainsi que la diversité et l'évolution des cadres de vie et des croyances des habitants de cette mégalopole se mêlent avec les souvenirs de la protagoniste. La politique occupe également une place prépondérante, avec des références à l'idéologie communiste et son impact sur la société bengalie. L'exploration des éléments naturels, qu'il s'agisse de l'hibiscus, du banyan, du fleuve, du feu ou des saisons, reflète une géocritique subtile qui tisse une relation étroite entre l'environnement et les expériences humaines. La narration à la troisième personne, les titres, la structure des chapitres et la prose imagée ajoutent des dimensions à cette œuvre qui transcende le simple récit, en faisant un témoignage littéraire captivant et profondément ancré dans l'histoire et la culture de Calcutta, une ville indienne avec une vie bien définie et une identité propre. Ce regard endogène de Sinha nous rappelle que nous sommes toujours à Calcutta, mais la Calcutta qui s'entrelace avec presque chaque épisode de ce roman est propre à l'auteure.

### Bibliographie

- Amieiro, Margarita Alfaro (2022): « La littérature interculturelle en Europe. Une approche de l'œuvre de fiction de l'écrivaine franco-indienne Shumona Sinha », in: *Çedille. Revista de estudios franceses* 21-24, [https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/27389/C\\_21\\_%282022%29\\_03.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/27389/C_21_%282022%29_03.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [28.02.2024].
- Brown, William Norman/Rocher, Rosane (dir.) (1978): *India and Indology: Selected articles*, New Delhi: Motilal Banarsidass, 59-61.
- Cabaret, Florence/Louiset, Odette (2021): « Entre Calcutta et Paris, des illusions perdues » d'Esha dans *Apatride* (2017) de Shumona Sinha », in: *Synergies Inde* 10, *Revue du Gerflint*, 23-37, [https://gerflint.fr/Base/Inde10/cabaret\\_louiset.pdf](https://gerflint.fr/Base/Inde10/cabaret_louiset.pdf) [24.03.2024].

- Lee, Mark D. (2019): « Crossing Boundaries External & Internal: The Writing Imaginary of Shumona Sinha », in : *Crossings in Women's Writing in French in the Twenty-First Century*, *Crossways Journal* 3.1, <https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/5193/4982> [22.12.2023].
- Mistreanu, Diana (2019): « Echoes of Contemporary Indian Francophone Literature: A Cognitive Reading of Shumona Sinha's *Fenêtre sur l'abîme* (2008) », in : *Politeja* 2(59), 177-194, <https://doi.org/10.12797/Politeja.16.2019.59.12> [27.12.2023].
- Ravi, Srilata (2021): « Writing, Memory, and Place in Shumona Sinha's French Language Novel, *Calcutta* », in : *Journal of Belonging, Identity, Language, and Diversity (J-BILD)/Revue de langage, d'identité, de diversité et d'appartenance (R-LIDA)* 5(1), 44-59, [https://bild-lida.ca/journal/wp-content/uploads/2021/04/J-BILD\\_5-1\\_Ravi.pdf](https://bild-lida.ca/journal/wp-content/uploads/2021/04/J-BILD_5-1_Ravi.pdf) [15.07.2023].
- Sinha, Shumona (2008): *Fenêtre sur l'abîme*, Paris : La Différence.
- Sinha, Shumona (2011): *Assommons les pauvres!*, Paris : L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2014): *Calcutta*, Paris : L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2017): *Apatride*, Paris : L'Olivier.
- Westphal, Bertrand (2007): *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris : Minuit.
- Westphal, Bertrand (2007): « Pour une approche géocritique des textes », in : *Bibliothèque comparatiste* 3, <https://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/> [18.07.2023].