

Cécile Bonnemaïson-Rullon

La théâtralisation de la précarité des femmes migrantes chez Shumona Sinha

Comment concilier une indépendance culturelle et intellectuelle, l'apport non négligeable d'une occupation séculaire et les réalités plurielles de la femme migrante ? Les problématiques de construction de l'identité féminine rejoignent chez les auteurs de la diaspora indienne les préoccupations postcoloniales et influent sur la forme, la langue, le style de l'auteur. Le personnage féminin est dès lors un être complexe, enjeu d'une écriture protéiforme. Cette contribution examine comment, dans l'œuvre de Shumona Sinha, et plus particulièrement dans les romans *Fenêtre sur l'abîme* (2008), *Calcutta* (2014) et *Apatride* (2017), l'image de la femme migrante est mise en scène. Nous verrons ainsi comment la précarité des personnages féminins, s'illustrant dans l'écriture du corps et de l'espace, dans le dialogue avec l'autre, au lieu de les réduire au silence, permet à l'autrice d'exprimer avec force et sans concession les problématiques identitaires des Indiennes issues de la diaspora.

1. Introduction

Depuis *Fenêtre sur l'abîme*, en 2008, Shumona Sinha met en scène la migration féminine et fait entendre la voix de cet être hybride, la femme indienne ayant choisi d'émigrer en France, traversée de contradictions qu'elle exprime et tait à la fois. Son œuvre s'inscrit alors dans le courant des « xénographies féminines », comme l'ont souligné Margarita Alfaro Amieiro, Stéphane Sawas et Ana Belén Soto Cano (2020). Les écrits de jeunesse et le style particulier de Shumona Sinha ont souvent conduit les critiques à considérer son expression de la « migritude », pour reprendre les mots de Jacques Chevrier (2004), comme étant à la frontière entre le roman et la poésie. Tirailée entre le souvenir de la terre natale et la difficulté à vivre sur le sol qu'elle a choisi, la femme migrante tente d'affirmer une identité qu'elle ne maîtrise pas complètement, sous le regard de l'autre. Ce sentiment d'être observée a également des conséquences dans l'économie des récits et sur leur style. En effet, l'enjeu de l'acceptation envahit l'intimité du protagoniste féminin. Dès lors, le personnage est au cœur de multiples saynètes rendant compte de son drame personnel

mais aussi de la condition précaire de la femme migrante. Le lecteur se trouve dans une position de spectateur de théâtre, témoin d'une tragédie sociale et identitaire. Dans cette contribution, nous proposons une lecture de trois romans de Shumona Sinha à l'aune de ces questionnements : *Fenêtre sur l'abîme* (2008), *Calcutta* (2014) et *Apatride* (2017). Pour montrer comment la précarité des femmes migrantes est mise en scène dans ces trois œuvres, nous verrons dans un premier temps la dimension théâtrale du quotidien des protagonistes, avant de nous pencher sur les enjeux de leur prise de parole dans les trois récits, et enfin, pour reprendre les mots de Shumona Sinha dans *Assommons les pauvres!*, sur la « géométrie impossible » (AP 43) à laquelle elles sont soumises.

2. Un théâtre d'ombres : le quotidien des femmes migrantes

Dans les œuvres du corpus, les femmes migrantes évoluent au quotidien dans un théâtre d'ombres. Nous choisissons à dessein de parler de théâtre d'ombres, parce que ce type d'art du spectacle est mentionné dans les trois récits. L'image, qui parcourt l'œuvre de Shumona Sinha, est d'ailleurs remotivée par l'opposition entre ombre et lumière. Dès le début d'*Assommons les pauvres!*, roman publié en 2011, la narratrice annonce en effet : « Je changeais de rôle [...] je changeais de position, créant des figures d'ombres étranges comme dans un théâtre chinois. » (AP 16-17) La multiplicité des rôles que doit endosser la femme migrante est évoquée, tout comme le caractère étrange de ces métamorphoses répétées. Il faut noter que la narratrice d'*Assommons les pauvres!* se trouve alors effectivement dans une posture et un rôle inédits, en garde à vue et soumise à l'interrogatoire de M. K., mais dans les trois œuvres à l'étude, c'est le quotidien même des femmes migrantes qui est dramatisé. Il ne s'agit pas ici de raconter le périple qui les a menées jusqu'au pays d'accueil, ni même les conditions exactes de leur arrivée, épisodes qui pourraient en effet donner lieu à des récits dramatiques, mais bien la vie quotidienne de ces femmes migrantes. Le prosaïsme de l'errance féminine dans la ville occidentale est alors dramatisé.

En premier lieu, le théâtre en lui-même est évoqué de façon récurrente dans les trois romans, soit parce qu'il a une importance dans la diégèse,

soit parce que l'isotopie du spectacle théâtral permet des analogies fructueuses. Dans *Calcutta*, Trisha évoque le mystère de la nuit, qui fait peser sur la scène de la vie le « rideau lourd d'un théâtre. » (C 30) Un théâtre dans lequel ce soir-là précisément le père de Trisha cache le revolver dans la couette rouge, le fameux « théâtre des grands » (C 32) dans lequel elle a hâte d'entrer. Un théâtre enfin qui est celui que Shumona Sinha propose au lecteur dans ses récits, y compris dans son œuvre autoréflexive, publiée en 2022, *L'autre nom du bonheur était français* : « mais le programme scolaire s'arrêtait là, nous laissant fébriles devant le rideau tombé du théâtre qui n'était autre que l'âge adulte que nous avions hâte de vivre » (ANBEF 27).

Les lieux sont parfois eux-mêmes définis comme des théâtres. Dans *Calcutta*, par exemple, le quartier dans lequel vivent le frère de Shankhya et sa mère est dépeint comme un théâtre de marionnettes. Surtout, dans *Fenêtre sur l'abîme*, c'est un véritable théâtre qui occupe une place privilégiée : le théâtre de la Maison Internationale. Il est défini comme un refuge, un endroit où la narratrice va seule, mais aussi un lieu où elle est elle-même en représentation. En effet, elle s'y rend habillée d'une certaine façon, maquillée, comme en costume, pour y jouer sa « sérénade secrète » (FA 39). Le théâtre a à la fois à voir avec l'intime et avec l'enjeu de l'acceptation par l'autre.

Le topos baroque du *theatrum mundi* traverse d'ailleurs explicitement les œuvres de Shumona Sinha, et tient principalement à trois points : tout d'abord, la femme migrante doit endosser plusieurs rôles au cours de son existence, rôles déterminés par le contexte dans lequel elle évolue ; ensuite, la succession d'actions au cœur de l'intrigue constitue un schéma narratif dramatique, jusqu'au dénouement ; enfin, une fois le spectacle terminé, la lumière se rallume et les spectateurs disparaissent.

Arrivée sur le sol français, la femme migrante tente de se plier aux mœurs et, mue par un sentiment de liberté, de se vêtir à l'occidentale. Le changement d'identité passe donc par le costume et la gestuelle. L'« identité qu'on change comme on change d'habits » (AP 147) est l'enjeu majeur des intrigues des trois récits : pour Madhuban, narratrice de *Fenêtre sur l'abîme*, il s'agit de trouver sa propre identité, en dehors de la vision masculine de son mari ou de son amant ; pour Trisha, dans *Calcutta*, se réconcilier avec sa famille et son indianité afin de trouver sa place dans la société occidentale ; pour Esha, arriver à assumer sa place

de femme noire au sein de la société française. La mention des modèles de vêtements et même des marques portées par Madhuban dans *Fenêtre sur l'abîme* constitue en effet une forme de passeport pour le sol français. En Inde, elle était « la petite jeune femme aux habits modestement branchés de la classe moyenne de l'Inde, un jean et un *kurta* en soie imprimée à fleurs » (FA 16). En France, notamment au théâtre de la Maison Française, elle est « habillée de [sa] jupe préférée, en laine [...] dénichée au fond d'une boutique à Saint-Germain, khôl noir aux yeux [...] parfois Lancôme, parfois Body Shop » (FA 39). À Paris, Trisha est une femme libérée qui ne sait plus bien où elle en est avec l'homme qu'elle fréquente. À Calcutta, elle redevient instantanément la fille de ses parents. Pour Esha, dont l'histoire entière se déroule à Paris, les rôles sont également multiples : jeune professeure malmenée par ses élèves en cours, elle est également une femme moderne qui enchaîne les rendez-vous amoureux. Mais quel que soit le costume, le rôle endossé, les protagonistes féminins n'arrivent pas à se départir de leurs origines, qui les cantonnent en France à un statut social précaire. « Pourquoi tu t'habilles comme si tu étais née en France ? » (FA 156), demande l'un des personnages à la protagoniste de *Fenêtre sur l'abîme*. « Tu n'es nulle part. Ni indienne. Ni française. Tu as perdu ta racine. Ne pleure pas si les gens te traitent comme une prostituée » (FA 156-157), ajoute ce personnage. Cette difficulté à incarner son rôle sous-tend également *Apatride*. Esha comme Mina, soumises au regard masculin, se demandent si la façon dont elles sont vêtues, leur manière de marcher, y est pour quelque chose. Le verdict final est sans appel, comme le pense Esha : « Le corps de la Femme, ici ou ailleurs, voilé ou dévoilé, suscitait toujours autant de véhémence. Quelques centimètres de tissu, ici, c'était trop, ailleurs, pas assez. » (A 144-145) Dès lors, la problématique identitaire demeure, et sur la grande scène théâtrale de la ville, la femme migrante n'a pas la parole, comme le souligne la narratrice d'*Assommons les pauvres* ! : « Mais au théâtre populaire je n'existais pas. Mon rôle était de m'effacer. » (AP 139) Le protagoniste féminin devient « un personnage en carton [...] Une femme en exil, si loin d'elle-même qu'elle ne reconnaît plus les siens. » (AP 150)

La récurrence de ces motifs au sein des œuvres de Shumona Sinha constitue dès lors comme un canevas tragique. Dans *Apatride*, les deux protagonistes périssent par le feu. La mise à mort de Mina, qui fait écho à la probable mort d'Esha à la fin du roman, rappelle aussi l'autodafé de

Fenêtre sur l'abîme, quand le journal intime de la narratrice est découvert par ses parents et jeté au feu, ou encore l'incinération du père de Trisha, qui ouvre le roman *Calcutta*. De plus, Esha met sans le vouloir et sans le savoir feu au rideau, un rideau de velours rouge évoquant le rouge du communisme, mais qui rappelle aussi le rideau de théâtre. Mais la forme romanesque permet ici de briser le quatrième mur du théâtre : si les lecteurs sont régulièrement mis dans la position de spectateurs, ils assistent également aux coulisses, à la préparation de l'actrice et à sa réflexion suite à sa performance. Ainsi, Shumona Sinha nous permet d'intégrer à la fois, selon la terminologie du sociologue Erving Goffman, la « région antérieure », le lieu où se déroule la représentation, et la « région postérieure » (1971, 105), c'est-à-dire les coulisses de cette représentation de soi. Et c'est bien sous l'œil du lecteur/spectateur que la tragédie intime et collective des femmes se joue. Apostrophé à plusieurs reprises dans *Fenêtre sur l'abîme* – sans vraiment savoir s'il s'agit de lui, d'un thérapeute fictionnel, ou de tout autre proche à qui la narratrice s'adresserait directement – le lecteur est invité à voir, observer, regarder, mais aussi entendre le cri de la femme migrante, dans tous les espaces où son quotidien est mis en scène.

3. Ethos et logos : les enjeux de la parole

Si l'on se penche sur la parole dans les trois œuvres du corpus, on remarque qu'elle est d'emblée donnée comme problématique pour la femme migrante. Or, il n'est de théâtre sans prise de parole. Le terme de monologue, renvoyant au vocabulaire du théâtre, est d'ailleurs employé à plusieurs reprises dans les textes de notre corpus : monologues préparatoires, informulés, comme celui de Madhuban narratrice de *Fenêtre sur l'abîme*, lorsqu'elle constate que les vendeuses des boutiques de vêtements la regardent bizarrement (« Et je disais dans ma tête, vous voyez, comme on répète ses phrases dans son théâtre privé, ses monologues silencieux », FA 75) ou monologues parallèles, prises de parole qui sont censées mener à des dialogues constructifs mais en réalité ne se croisent jamais. Dans *Assommons les pauvres!*, la narratrice fait déjà le constat suivant : « La vie est un monologue. Même quand on croit établir une conversation, ce n'est que le hasard du moment qui fait en sorte que deux

monologues se croisent, peut-être un peu étonnés, ils s'arrêtent face à face. » (AP 37) Il est évident que les protagonistes de femmes migrantes ont effectivement des difficultés à communiquer, soit parce qu'elles ne comprennent pas leur interlocuteur, soit parce que ce dernier ne les prend pas au sérieux, notamment à cause même de leur langage. Même Esha, à la fin d'*Apatride*, qui réside pourtant à Paris depuis longtemps, n'arrive pas à se faire comprendre d'un chauffeur de taxi : « Esha se pencha vers le siège du chauffeur et reposa sa question. « Articulez bien ! On ne comprend pas quand vous parlez. » » (A 149) Ne restent alors pour la femme migrante que deux modalités possibles d'expression : le silence ou le cri.

Or, la prise de parole ou au contraire le silence des protagonistes détermine en grande partie leur éthos. Pour tenter de ressembler aux autres, partout où elles se trouvent, la façon de parler fait partie des enjeux du rôle que ces femmes doivent endosser. Ainsi, elles doivent d'une part tenter de se faire comprendre, d'autre part adapter leur discours au contexte, tout en respectant leur culture d'origine ou du moins en étant fortement influencées par cette dernière. Nous verrons qu'au travers de ces prises de parole, monologues ou dialogues, le cri des femmes migrantes se fait entendre de manière dramatique. Il est, au sens premier du terme dramatique, vecteur d'action mais également, dans un sens plus populaire, de tensions négatives.

Dans les trois œuvres du corpus, la narration souligne qu'une des modalités privilégiées du discours des femmes indiennes est le cri. Lorsque Trisha rentre à Calcutta, elle se rend compte de la prévalence des cris dans sa famille, tout comme le constatent Madhuban dans *Fenêtre sur l'abîme* ou Esha et Mina dans *Apatride*. Au sein de la cellule familiale, le drame est monnaie courante, et est ponctué par les hurlements des protagonistes féminins. Le cri exprime évidemment toute sorte d'émotions, mais il est aussi une modalité d'échange avec autrui. Avec son regard de métisse, Marie, dans *Apatride*, ne comprend d'ailleurs pas cette façon de communiquer. D'origine indienne mais élevée en France, elle s'offusque de ce que les Indiens ne soient pas capables de « communiquer sans crier ». (A 67) On retrouve cette même propension au cri dans les échanges entre Esha et sa mère : « la conversation se termina comme souvent dans les larmes et les cris » (A 82). Le problème de communication vient aussi du fait que ces femmes ont quitté le pays, et qu'elles n'envi-

sagent pas d'y retourner, malgré les difficultés à vivre en France. Pour faire comprendre cela à sa famille, Madhuban est obligée de hausser le ton : « Maman ! Je ne suis pas rentrée ! Je ne RENTRE pas à Calcutta. Je VIENS à Calcutta. » (A 161)

Comme au théâtre, la communication est donc au cœur de l'économie du récit, puisque les protagonistes analysent leurs discours et les problématiques qu'ils génèrent, puis tentent de s'adapter, encore et encore. Rendue difficile par la barrière de la langue, la communication est affectée également par la différence culturelle, ou encore par l'écart entre les générations. Dans le cas d'Esha, ces trois difficultés se cumulent lors de sa prise de poste dans un collège de banlieue parisienne : les élèves et les enseignants échangent essentiellement sur le mode de l'éclat de voix, renvoyant Esha à sa condition de jeune professeur mais aussi de femme et plus spécifiquement de femme racisée, puisque ses étudiants l'enjoignent à retourner dans son pays ou à se couvrir davantage. C'est d'ailleurs dans *Apatride* que cette incommunicabilité est la plus visible. On la remarque notamment lors des multiples agressions verbales dans Paris : celles dont Esha est témoin comme celles dont elle est victime. Le deuxième chapitre du roman met en effet en scène deux femmes qui se disputent dans le métro, toutes deux d'origine étrangère et clamant leur légitimité à fouler le sol français, au milieu d'injures. Ces deux personnages, qui annoncent les deux femmes du chapitre « Fight Club », sont également des femmes issues de l'immigration, comme si le rôle qui leur était assigné les obligeait à adopter cette façon violente d'échanger. Au fur et à mesure du récit, Esha n'est plus simple spectatrice, mais intègre elle aussi l'espace agonistique, que ce soit dans sa sphère intime ou dans l'espace public. Elle ne semble en sécurité nulle part, puisque même l'ouvrier qui vient travailler dans son immeuble lui fait une remarque sur son accent. Le tout dernier affrontement, qui rappelle la première scène du métro, achève une remise en question qui parcourt le roman, puisqu'elle est finalement poursuivie par ses assaillantes et frappée. Esha en vient d'ailleurs à se demander dans quelle mesure son langage, affecté par dix ans de vie en France, n'est pas une des causes de sa douleur : « Les mots s'étaient libérés et pleuvaient en averse sur la ville, la perçaient et la fendaient. » (A 96) La femme migrante est une femme fendue, coupée, par les agressions du monde extérieur comme par ses propres questionnements.

Mais le drame se joue aussi dans la communication entre les femmes migrantes et les hommes. Le langage est même au cœur d'une confrontation entre Julien et Esha. L'amant préfère éviter le dialogue: «Je ne peux plus parler avec toi! Je refuse de discuter avec quelqu'un qui refuse même le logos.» (A 134) Tirant prétexte des particularités du langage de la femme migrante, l'homme est finalement celui qui part, qui abandonne, qui refuse. Le monologue que constitue le roman *Fenêtre sur l'abîme* se comprend alors comme une nécessité, non comme un choix. La femme migrante, confrontée au désespoir, ne trouve personne pour lui donner la réplique, et sombre dans une forme de folie. Cet échec de la communication est annoncé d'emblée dans ce même roman: «[...] je poussais un cri inaudible: Paris, Paris, Paris...» (FA 25)

Le silence est donc l'autre solution que choisissent les femmes migrantes. Incapables de se faire entendre, elles préfèrent le mutisme et l'acceptation, afin d'éviter le conflit. C'est le choix que fait Esha lors du conflit avec les deux jeunes femmes du métro: «Elle ne dit plus rien et essaya de contourner la fille pour continuer de descendre les marches.» (A 158). Un choix qu'elle fait également lorsque l'ouvrier lui demande si elle est américaine, à cause de son accent: «Esha ne répondit plus et s'éloigna dans le couloir.» (A 62) Un choix qui est aussi celui de Trisha arrivant à Calcutta pour les funérailles de son père, déclinant l'invitation de ses anciennes amies pour rester entourée de silence dans la maison familiale: «Moi qui depuis des années refusais de revenir ici dans cette ville, dans cette maison, maintenant que j'y suis, je la laisse m'engloutir et je m'abandonne dans son ventre. Je me noie dans son silence.» (C 13) Le cri de souffrance, d'abandon, de perte, est alors un cri silencieux, comme poussé par un poisson dans son bocal, à l'asphyxie. Une image récurrente dans les récits de Shumona Sinha, qui vient renforcer celle de la noyade et du séjour dans le ventre de la baleine: «Je me retrouve seule dans cet aquarium. [...] Le silence écume à mes pieds.» (C 10) Le silence apparaît comme une alternative à la course parallèle des monologues, puisque le dialogue semble impossible. Esha en fait le constat amer à la fin d'*Apatride*: «On n'aura jamais la tête qu'il faut pour être de ce pays, pour parler sa langue, on ne la parlera jamais suffisamment bien, on n'aura jamais l'accent légitime.» (A 148)

La précarité du quotidien de la femme migrante est donc mise en scène par la prise de parole des protagonistes féminines, une prise de

parole qui oscille entre violence et silence. L'enjeu de la dramatisation du récit est alors de remettre en ordre le chaos, le désordre auquel sont confrontées ces femmes migrantes, qui est un désordre à la fois interne et social.

4. Verticalité/horizontalité : « la géométrie impossible de la vie »

Les trois romans étudiés tentent en effet de répondre à une impossible scénographie : comment organiser l'espace, ce huis clos théâtral de la ville de Paris ou de celle de Calcutta, afin que les femmes y réalisent leur rêve d'ascension ? La tension tragique de la condition des femmes migrantes passe aussi par une mise en perspective du temps et de l'espace. Or, la tension entre l'espace et le temps est au cœur des enjeux de la réflexion théâtrale. Comme le souligne Anne Ubersfeld, le théâtre est le lieu où « espace et temps apparaissent comme la métaphore l'un de l'autre » (Ubersfeld 1982, 196). Aussi, pour représenter cette « géométrie impossible de la vie » (AP 43) évoquée dans *Assommons les pauvres !* et à laquelle la femme migrante doit faire face, Shumona Sinha choisit de souligner la tension entre verticalité et horizontalité. En effet, le déplacement dans l'espace est concomitant d'un déplacement dans le temps. Le caractère déceptif de la terre d'accueil conduit à une nostalgie partielle avant la prise de conscience que la terre perdue est également un instant perdu, qu'on ne pourra jamais retrouver. La nécessité de la verticalité, seule capable de faire avancer la protagoniste, apparaît alors comme un motif récurrent dans l'œuvre de Sinha. Cette verticalité, détachée de toute dimension transcendantale, est à la fois un fantasme individuel et une aspiration à une forme de vie occidentale et contemporaine. Ainsi, le père de Trisha impose dans *Calcutta* une organisation occidentale à son foyer, qui déroute les habitants de la maison. Cette organisation verticale, composée de table et de chaises, signe la fin d'un mode de vie à l'horizontale, au sol, et est décrite comme un « symbole des temps modernes » (C 24). Une élévation qui figure un progrès mais aussi une perte : « Exilée dans sa propre maison », la mère de Trisha déplore ces nouvelles mœurs n'ayant rien à voir avec « sa vie antérieure », « en bas » (C 26). Il faut souligner que dès l'arrivée en France, la narratrice de *Fenêtre sur l'abîme*

a conscience de cette problématique: «[...] je suis dans une nouvelle géométrie de l'espace et du temps, des signes et du langage.» (FA 12) L'adaptation à cette nouvelle géométrie est un des enjeux majeurs pour la femme migrante car, comme le souligne la narratrice d'*Assommons les pauvres!*: «L'espace s'est déplacé avec le temps.» (AP 43) De plus, l'horizontalité est fixe: elle ne présente pas une avancée mais au contraire, un danger. Ainsi, *Apatride* s'ouvre sur le cauchemar de Marie d'être enterrée vivante. L'horizontalité et l'immobilité vont de pair, signifiant la mort: «être à l'horizontale était comme être sur un lit de mort» (A 27), pense tragiquement Mina dans *Apatride*.

Il est donc naturel que les protagonistes féminins soient attirés par la verticalité. Leurs choix de vie sont guidés par cette aspiration à la hauteur: balcons, fenêtres, tours, ou même montagnes, tout ce qui permet de s'élever obtient la faveur des femmes migrantes. La hauteur est l'endroit de l'identité rêvée, comme au théâtre, sur le balcon de *Roméo et Juliette* ou celui de *Cyrano de Bergerac*. Ainsi, Madhuban, dans *Fenêtre sur l'abîme*, revêt le costume de la Française au spectacle, talons hauts, quittant l'horizontalité donnée par son indianité et ses pieds nus sur le sol, lorsqu'elle parcourt la ville. Par leur désir de verticalité, les migrantes se distinguent aussi des femmes qui les ont précédées. L'ancêtre de Trisha, Ashanti, a en effet une autre idée de la vie et du bonheur: «Elle avait compris que le bonheur est une idée horizontale, une continuité, un instant lié à l'autre, une ligne allongée jusqu'à l'infini.» (C 173) Elle vante alors les mérites de la mémoire, comme garante de ce bonheur horizontal, assuré par une chronologie et une forme d'acceptation des faits, de l'immanence, de la finitude, de la marche du temps.

Cependant, la verticalité comporte justement le risque de la chute et de la noyade. Ces deux images reviennent à plusieurs reprises dans les œuvres de Shumona Sinha, comme une catabase inéluctable. Dans *Calcutta*, l'icône est immergée, Trisha chute dans l'escalier, Nadia Comăneci est en équilibre précaire sur la poutre. Le mouvement, source de vie, est aussi vecteur d'angoisse. Il ne semble pas non plus maîtrisable, et entraîne les protagonistes dans un cercle tragique. Dans *Apatride*, Esha n'arrive pas à se sortir de sa condition de femme migrante. Elle n'est plus Indienne mais ne se sent pas acceptée comme Française. Au désespoir d'être toujours en périphérie et désespérée, plus encore, que le monde reste organisé selon cette hiérarchie entre centre et périphérie, rattr-

pée par sa condition, Esha est alors attirée par l'horizontalité voire les profondeurs : « elle ressentait une inexplicable tristesse, une envie pulsionnelle de se noyer, de ne pas voir la réalité, de quitter ce monde bas et étrange, d'aller vers les profondeurs, vers le lit de sable, en chute libre, sans résistance, de rester là pour toujours. » (A 115) Dans la dernière partie du récit, la plupart des chapitres se termine par la mention d'une chute, préfigurant l'image d'Esha à sa fenêtre, ivre, presque dévorée par les flammes du rideau. Le nœud du drame de la femme migrante est donc cette volonté de se hisser hors de sa condition, alors qu'elle n'arrive pas tout à fait à quitter son horizontalité première. Si l'on reprend la terminologie de la linguiste américaine Mary Louise Pratt, qui définit les zones de contact comme « the social spaces where cultures meet, clash and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today » (Pratt 1991, 34), on peut affirmer que ces zones ne permettent pas à la femme migrante de trouver son rôle sur la scène urbaine. Lieux de conflits plus que de rencontre entre les cultures, rames de métro, rues, terrasses de café, ne font que renvoyer comme un miroir à la femme migrante son appartenance à la périphérie, à l'ombre : « Esha comprit alors qu'elle ne pourrait jamais s'éloigner d'elle-même, de son image, de son ombre. Elle ne pourrait jamais s'éloigner des zones troubles, car elle les portait en elle, sur sa peau, son visage, tout au long de son corps, comme la carte moisie d'un pays lointain. C'était elle, la zone. » (A 65)

5. Conclusion

La dimension théâtrale de *Fenêtre sur l'abîme*, *Calcutta* et *Apatride* s'illustre d'abord dans la mention régulière d'espaces scéniques, comparant tour à tour la ville à un plateau et la vie même au spectacle de théâtre. Remotivée par la réflexion sur le dialogue, qui imprègne la forme même des récits – polyphonie du monologue intérieur dans *Apatride*, structure cyclique de *Calcutta* dont le récit à la troisième personne est entouré de chapitres à la première personne, dialogue sans réponse de *Fenêtre sur l'abîme* – la dramatisation souligne la difficulté de la femme migrante à endosser le rôle de la femme occidentale. Enfin, la tension entre le désir

de verticalité et la chute qui semble inéluctable rapproche les intrigues des trois récits du tragique. Ainsi, la dramatisation des récits révèle, au moyen d'une écriture du ressassement, les fondements de la poétique romanesque et des questionnements identitaires qui la parcourent : comment exprimer l'interpénétration des cultures ? Comment dire la difficulté à trouver sa place dans la société ? Comment résoudre cette « géométrie impossible de la vie », casser les modèles hiérarchisants ou discriminatoires de la pyramide ou du cercle et de la périphérie ?

Bibliographie

- Alfaro Amieiro, Margarita/Sawas, Stéphane/Soto Cano, Ana Belén (2020) : *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles : Peter Lang.
- Chevrier, Jacques (2004) : « Afriques sur Seine : autour de la notion de migritude », in : *Notre Librairie* 155-156, 96-100.
- Goffman, Erving (1973) : *La mise en scène de la vie quotidienne*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Alain Accardo, Paris : Minuit.
- Pratt, Mary Louise (1991) : « Arts of the Contact Zone », in : *Profession, Modern Language Association*, 33-40.
- 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.
- Sinha, Shumona (2022) : *L'autre nom du bonheur était français*, Paris : Gallimard.
- Ubersfeld, Anne (1982) : *Lire le théâtre*, Paris : éditions sociales.