RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté Égalité Fraternité

Université de Toulouse

Doctorat de l'Université de Toulouse

préparé à l'Université Toulouse - Jean Jaurès

Politique et esthétique de l'obscène chez quatre romancières indiennes contemporaines

---

Thèse présentée et soutenue, le 5 décembre 2024 par

Aurore MONTHEIL

École doctorale
ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication

Spécialité
Langues, Littératures, Arts et Civilisations du Monde Anglophone

Unité de recherche
CAS - Centre for Anglophone Studies

Thèse dirigée par
Héliane VENTURA et Vanessa GUIGNERY

Composition du jury
Mme Isabelle KELLER-PRIVAT, Présidente, Université Toulouse - Jean Jaurès
Mme Catherine LANONE, Rapporteure, Université Sorbonne Nouvelle
M. David WATERMAN, Rapporteur, Université de La Rochelle
Mme Cécile GIRARDIN, Examinatrice, Université Sorbonne Paris Nord
Mme Héliane VENTURA, Directrice de thèse, Université Toulouse - Jean Jaurès
Mme Vanessa GUIGNERY, Co-directrice de thèse, ENS de Lyon

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement mes directrices de thèse, Héliane Ventura et Vanessa Guignery, pour leur soutien, leur patience, leurs précieux conseils et la rigueur de leurs nombreuses relectures tout au long de ces sept années de travail. Cette thèse est le fruit de leur accompagnement bienveillant.

Toute ma gratitude va aux membres de mon jury, Cécile Girardin, Isabelle Keller-Privat, Catherine Lanone et David Waterman, qui me font l'honneur de lire ces pages et d'assister à la présentation de ce travail. Je me réjouis de nos futurs échanges.

La thèse n'est qu'en partie une expérience solitaire : elle m'a aussi permis de rencontrer des personnes extraordinaires qui ont contribué à son aboutissement. Un grand merci au « Bunch of Geniuses » pour son soutien, son intelligence et son humour : je remercie tout particulièrement Héloïse et Natacha pour leurs précieuses relectures. Toute ma reconnaissance va à Cédric, qui m'a poussée à soumettre ma première proposition de communication à un colloque et m'a dispensé ses conseils avisés lors des dernières relectures. À Corinne, qui m'a invitée à présenter mes travaux devant d'autres chercheur·se·s.

J'adresse mes plus vifs remerciements à mes formidables collègues et amies, sans lesquelles cette thèse n'aurait pas vu le jour. À Marie-France pour avoir accepté d'alourdir sa charge de travail pour me permettre d'avoir plus de temps à consacrer à cette thèse, pour sa gentillesse et pour son aide lors des dernières relectures. À Marie-Béatrice pour son amitié et ses relectures. À Julie et à Cécile, mes compagnes d'infortune, qui au détour d'un café savaient toujours me redonner espoir. À mes étudiant·e·s qui, sans le savoir, m'ont permis de retrouver confiance dans de nombreux moments de doute.

Je ne serais jamais arrivée au bout de ce travail sans mes ami·e·s, qui de près ou de loin ont suivi mes pérégrinations et m'ont apporté la bouffée d'air frais dont j'avais besoin. À Claire, qui a accepté de relire des pages et dont les conseils bienveillants m'ont aidée à progresser. À Jeanne et Lucile pour leur soutien et leurs encouragements. À Bérengère, pour m'avoir écoutée parler de ce sujet qui me passionnait pendant des heures sans jamais marquer le moindre signe de lassitude et pour son soutien indéfectible.

À ma famille, pour le réconfort qu'elle m'apporte. À Simon, pour sa présence apaisante et sa patience au quotidien.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS ... III
NOTES SUR LE TEXTE ... IX
INTRODUCTION ... 1
1. Définitions étymologiques de l'obscène ... 3
2. L'obscène comme représentation offensante de la corporéité ... 5
2.A. L'obscénité pornographique ... 6
2.B. Violence et déshumanisation ... 7
3. Le pouvoir de résistance de l'obscène ... 8
4. Prismes d'analyse de l'obscène ... 10
4.A. Phénoménologie et obscène ... 10
4.B. L'obscène selon une perspective postcoloniale ... 12
4.C. Perspective décoloniale et obscène ... 13
5. L'obscène comme révélateur d'humanité ... 16
6. Présentation du corpus ... 17
7. Présentation du plan ... 26
PARTIE I : CONDAMNATIONS OBSCÈNES ... 31
CHAPITRE 1 : ESTHÉTIQUE DE LA VIOLENCE ... 33
1. Hypotyposes de la violence ... 36
1.A. Nommer la violence ... 36
1.B. Spectacularisation de la violence ... 42
2. Exhiber les corps en lambeaux ... 48
2.A. L'esthétique *gore* ... 48
2.B. Fonction immersive de la synesthésie ... 53
2.C. Traces de la violence ... 58
3. Irreprésentabilité de la violence ... 64
3.A. Métaphorisations ... 65
3.B. Représentations kaléidoscopiques ... 70
CHAPITRE 2 : SATIRE DE LA DÉSHUMANISATION ... 77
1. Remise en question des discours dominants ... 80
1.A. Renverser les fondements de la société hindoue ... 80
1.B. Parodies des discours patriarcaux ... 85
1.C. Contestation des discours coloniaux ... 90
2. Subversion des systèmes déshumanisants ... 97
2.A. Problématique du regard et nécrophagie ... 97
2.B. Caricatures d'un système social inéquitable ... 102
2.C. Haine de l'Autre et obscénités ... 108

PARTIE II : CÉLÉBRATIONS TRANSGRESSIVES 117
CHAPITRE 3 : SEXUALITÉS LIBÉRÉES 119
1. Transgression des tabous 122
2. À la lisière de la pornographie et au-delà 127
2.A. « Frenzy of the Visible » 128
2.B. Métaphores de dévoration 134
3. Célébrer les sexualités 139
3.A. Désirs et plaisirs de la chair 141
3.B. Célébration des sexualités *queer* 147
CHAPITRE 4 : METTRE LA MARGINALITÉ AU CENTRE 159
1. Contre-représentations des marges 163
1.A. Les monstres à la marge : le pouvoir de révélation du dégoût 163
1.B. Expériences sensibles de la mort 169
1.C. Renversements obscènes 175
2. Magnifier la marge 180
2.A. Esthétique grotesque 180
2.B. Glorification des corps non normatifs 184
2.C. Subversion de la marge 189
PARTIE III : REDÉFINIR L'HUMAIN 201
CHAPITRE 5 : CORPORÉITÉ MISE À NU 203
1. Le spectacle des corps 204
1.A. Perceptions corporelles 205
1.B. Spectacularisation des cadavres 210
2. Phénoménologie de la douleur 216
2.A. Inimaginable douleur 216
2.B. Viscéralité de la souffrance 220
3. Corporéité des rencontres 226
3.A. Impossibles rencontres 227
3.B. Empathie viscérale 231
3.C. Obscène et politique du *care* 236
CHAPITRE 6 : AU CŒUR DE L'INTIME 245
1. Dévoiler l'intimité des personnages 247
1.A. Honte et dégoût de soi 247
1.B. Excès d'émotions 252
1.C. « Death forced into life » : donner l'illusion du vivant 258
2. Intimité entre deux êtres 265
2.A. De la violation à la reconstruction de l'intime 265

2.B. Communications sensorielles 270
2.C. Intimités inter-espèces 276
CONCLUSION 287
BIBLIOGRAPHIE 295
Sources primaires 295
Corpus principal 295
Autres œuvres 295
Sources secondaires 296
Critiques des œuvres 296
Babyji (Abha Dawesar) 296
Hotel Arcadia (Sunny Singh) 297
The Gypsy Goddess (Meena Kandasamy) 297
The Ministry of Utmost Happiness (Arundhati Roy) 298
Théories sur l'obscène 300
Définitions générales de l'obscène 300
L'obscène en Inde 303
Théories sur le corps 305
Théories sur la violence 306
Théories sur l'abjection et le dégoût 307
Théories cinématographiques : pornographie, *gore* et horreur 308
Théories sur la mort 309
Théories tératologiques 310
Théories sur la photographie 311
Études critiques sur la société indienne 312
Les cultures indiennes 312
La politique indienne 313
Le système de castes 315
Théories féministes et *queer* 316
Théories littéraires 319
Études critiques sur la littérature 320
Études critiques sur la littérature indienne 322
Études postcoloniales et décoloniales 324
Théories sociologiques 326
Marginalité 326
Études féministes et *queer* 327
Théories philosophiques 328
INDEX 333

NOTES SUR LE TEXTE

Dans le souci d'alléger la lecture, j'adopte les abréviations suivantes pour les œuvres du corpus primaire :

- *B* pour *Babyji* d'Abha Dawesar
- *G* pour *The Gypsy Goddess* de Meena Kandasamy
- *H* pour *Hotel Arcadia* de Sunny Singh
- *M* pour *The Ministry of Utmost Happiness* d'Arundhati Roy
- *N* pour *Nani's Book of Suicides* de Sunny Singh

Cette thèse est rédigée en écriture inclusive, décision qui n'a pas été prise sans engendrer un certain nombre de réflexions ayant trait à la lisibilité du texte et à la représentation effective des genres. Le point médian est employé pour marquer le féminin.

INTRODUCTION

En juin 1997, quatre mois avant de recevoir le prestigieux *Booker Prize* pour son premier roman *The God of Small Things* (1997), l'écrivaine indienne Arundhati Roy fut poursuivie en justice pour obscénité[1]. L'avocat kéralais Sabu Thomas avait en effet déposé une plainte officielle, reprochant au roman jugé obscène de corrompre l'esprit des lecteur·rice·s. Cette accusation d'obscénité portait notamment sur le dernier chapitre qui décrit la première relation sexuelle entre Ammu, femme de caste supérieure, et Velutha, homme dalit[2], relation qui signera l'arrêt de mort de ce dernier. La narratrice mentionne à plusieurs reprises la transgression que les personnages sont en train de commettre, parce qu'ils ne respectent pas les règles de proxémie dictées par le système de castes indien[3]. Le dernier chapitre représente toutefois également un acte de résistance parce qu'il célèbre l'union entre deux personnages qui enfreignent les prohibitions liées à l'endogamie propre à ce système.

L'interprétation du dépôt de plainte pour obscénité par Sabu Thomas à l'encontre d'Arundathi Roy diffère selon les sources. Certaines estiment que l'obscénité a trait à la représentation d'une relation sexuelle[4], alors que d'autres considèrent que la charge porte sur la référence à la sexualité orale, une relation sexuelle considérée comme non acceptable dans la culture hindoue[5]. Si la raison précise de l'inculpation pour obscénité demeure incertaine, le facteur commun est une représentation non acceptable de la sexualité[6] selon des critères moraux. L'avocat Sabu Thomas fonda son accusation sur l'article 292 du code pénal indien qui stipule qu'est déclarée obscène toute œuvre visuelle ou écrite considérée comme lascive, faisant

[1] Wing Yi Chan, Monica. « A Stylistic Approach to *The God of Small Things* written by Arundhati Roy » (Master of Philosophy, Hong Kong, Lingnan University, 2007).
[2] Joshil K. Abraham et Judith Misrahi-Barak donnent la définition suivante de l'identité dalit : « [t]he term 'Dalit' – meaning 'oppressed', 'broken', 'crushed' and 'downtrodden' in Marathi – was first used by Phule, and was reactivated after India's independence. » Iels précisent que les Dalits étaient précédemment appelés « Intouchables ». Ils notent que leur exclusion du système de castes les écarte également des lieux fréquentés par les castes plus élevées et les relègue aux tâches les plus impures. Abraham, Joshil K. et Misrahi-Barak, Judith. « Introduction to the First Edition: Dalit Literatures in India: In, Out and Beyond » in : *Dalit Literatures in India* (Londres ; New York, N. Y. : Routledge, 2018), p. 18.
[3] Voir Pesso-Miquel, Catherine. « Breaking Bounds in Arundhati Roy's *The God of Small Things* », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de Lyon/DGESCO, mai 2011.
[4] Wing Yi Chan*, op. cit*., p. 4.
[5] Chandran, Mini. *The Writer, the Reader and the State: Literary Censorship in India* (New Delhi ; Thousand Oaks, California : SAGE Publications, 2017), p. 159.
[6] On peut souligner à ce sujet qu'un procès pour immoralité fut également intenté contre Roy en raison de la relation incestueuse entre les jumeaux Estha et Rahel. Aitkenhead, Decca. « "Fiction Takes Its Time": Arundhati Roy on Why It Took 20 Years to Write Her Second Novel », *The Guardian*, 27 mai 2017, https://www.theguardian.com/books/2017/may/27/arundhati-roy-fiction, s.p.

appel à la concupiscence ou pouvant corrompre l'esprit des personnes y étant exposées[7], c'est-à-dire tout type de contenu ayant pour objectif l'excitation sexuelle du lectorat. Ce n'est qu'à l'issue d'une décennie de procès que Roy fut finalement disculpée[8].

L'accusation portée contre Roy révèle que, dans ce contexte particulier, le concept d'obscène était lié à une représentation offensante de la sexualité selon les critères de moralité indiens. On remarque cependant que l'obscène est une notion dont la signification est instable, puisqu'elle peut mener à diverses interprétations. Par ailleurs, dans la mesure où l'extrait jugé obscène célèbre un acte considéré comme potentiellement offensant, on peut avancer que l'obscène a une valeur transgressive. Héliane Ventura et Philippe Mottet définissent la transgression comme « la violation d'un interdit, [le] fait de "passer outre" une loi ou une interdiction, et (…) en termes de "profanation" »[9]. En ce sens, l'obscène peut être utilisé comme une arme de résistance contre le pouvoir dominant, dans la littérature indienne. Il conviendra par conséquent, dans le cadre de cette étude de romans écrits en anglais par des romancières indiennes contemporaines[10], de définir l'obscène en contexte.

Il est à signaler en préambule qu'aucun des cinq romans du corpus – *Babyji* (2005) d'Abha Dawesar, *The Gypsy Goddess* (2014) de Meena Kandasamy, *The Ministry of Utmost Happiness* (2017) d'Arundhati Roy, *Nani's Book of Suicides* (2000) et *Hotel Arcadia* de Sunny Singh[11] – n'a fait l'objet de procès pour obscénité ni de mesure de censure.

---

[7] « a book, pamphlet, paper, writing, drawing, painting, representation, figure or any other object, shall be deemed to be obscene if it is lascivious or appeals to the prurient interest or if its effect, or (where it comprises two or more distinct items) the effect of any one of its items, is, if taken as a whole, such as to tend to deprave and corrupt person, who are likely, having regard to all relevant circumstances, to read, see or hear the matter contained or embodied in it. » (Section 292 du Code Pénal indien). Voir aussi Gupta, Charu. « "Dirty" Hindi Literature: Contests About Obscenity in Late Colonial North India », *South Asia Research* 20, n° 2 (septembre 2000) : 89-118, p. 90.

[8] Chandran, Mini. « The Democratisation of Censorship: Books and the Indian Public », *Economic and Political Weekly*, 2010, 27-31, p. 30.

[9] Ventura, Héliane et Mottet, Philippe. « Introduction » in : *Pratiques de la transgression dans la littérature et les arts visuels*, 7-20 (Montréal : L'instant même, 2009), p. 9.

[10] Parmi les autrices du corpus, seules Arundhati Roy et Meena Kandasamy vivent toujours en Inde ; Sunny Singh vit à Londres et Abha Dawesar à New York. Les perspectives interne et diasporique sur l'Inde seront donc prises en compte.

[11] Ce corpus fera l'objet d'une présentation plus détaillée plus tard dans l'introduction.

1. Définitions étymologiques de l'obscène

Étymologiquement, l'adjectif obscène vient des adjectifs latins *obscenus* signifiant « de mauvais augure » et *obscoenus*, « sale, vilain »[12]. Le nom masculin pluriel *obscena* signifie quant à lui « les parties viriles »[13], associant de fait l'obscène au domaine sexuel. Les dictionnaires d'Estienne de 1531 et 1546 s'appuient sur les définitions données par Cicéron de l'adjectif *obscenum*, signifiant « grossier, vulgaire, vicieux, indécent » et du nom *obscoenitas* au sens de « ordure, vilénie et méchanceté »[14]. La portée de l'adjectif obscène en français s'est ensuite déplacée vers le domaine langagier[15]. Jean-Christophe Abramovici précise que dès le dix-septième siècle, le mot « obscène » fut considéré comme indispensable à la langue française pour exprimer les acceptions de « déshonnête, ordure », comme aucun autre mot ne pouvait le faire[16]. D'une riche polysémie, le terme obscène désigne couramment « ce qui blesse ouvertement la pudeur »[17]. On peut donc en déduire que l'obscène a trait à une transgression des normes dans une société donnée. En anglais, le mot apparaît dans les années 1590 et provient du moyen français[18]. C'est pourquoi les sens donnés par les dictionnaires de langue anglaise sont très semblables à ceux mentionnés en français[19], renvoyant invariablement à une transgression de la pudeur, à travers en particulier, des représentations offensantes de la sexualité.

On trouve peu de références à l'obscène dans le contexte indien. Celles qui existent ont toutes trait à des représentations d'ordre sexuel, par exemple en sanscrit (la « langue littéraire et sacrée de la civilisation brahmanique de l'Inde »[20]). Cependant, comme l'indique Deana

---

[12] Butterworth cite les étymologies données dans le dictionnaire de Robert Estienne (1531). Butterworth, Emily. « Defining Obscenity » in : Roberts, Hugh ; Peureux, Guillaume et Wajeman, Lise. *Obscénités renaissantes* (Genève : Librairie Droz, 2011), pp. 32-3.

[13] Solal, Jérôme. « Huysmans et le corps exposé de Marthe. » in : Casta, Isabelle. *Le Chaste et l'obscène : un (re)nouveau romanesque ?* (Paris : Publibook, *ebook*, 2004), emp. 805-7.

[14] Butterworth, *op. cit.*, pp. 36-7.

[15] *Ibid.*, p. 34.

[16] Abramovici, Jean-Christophe. « Litote ou hyperbole ? La catégorie de l'obscène, d'hier à aujourd'hui » in : Seguin Jean-Claude, *L'Obscène*, 9-13 (Lyon : Grimh-LCE-Grimia, 2006), p. 9.

[17] La première édition du *Dictionnaire de l'Académie* de 1694 spécifiait déjà que l'obscène était « ce qui blesse la pudeur ». *Ibid.*

[18] Obscene. Dans *Online Etymology Dictionary* (s.d.). Consulté le 31 janvier 2022 sur https://www.etymonline.com/word/obscene

[19] Saunders indique que le *Oxford English Dictionary* (*OED*) propose les trois acceptions suivantes : « *1. Offensive to the senses, or to taste or refinement; disgusting, repulsive, filthy, foul, abominable, loathsome… Offensive to modesty or decency; 2. expressing or suggesting unchaste or lustful ideas; impure, indecent, lewd... 3. omened, inauspicious.* ». Saunders, Kevin Wall. *Violence as Obscenity: Limiting the Media's First Amendment Protection*, *Constitutional Conflicts* (Durham : Duke University Press, 1996), pp. 66-7.

[20] Sanscrit. *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (s.d.). Consulté le 31 janvier 2022 sur https://www.cnrtl.fr/definition/sanscrit

Heath, si le concept d' « *aslilatva* » (« obscénité » en sanscrit) existait dans la poésie sanscrite[21], il n'était pas compris comme une transgression d'ordre moral (comme c'est le cas dans les étymologies latines), mais littéraire. Selon Heath, ce qui déterminait si des passages devaient être jugés obscènes dépendait de l'intention de l'auteur·rice de provoquer ou non une excitation sexuelle chez son lectorat[22]. La définition actuelle de l'obscène en Inde résulte de l'influence coloniale britannique, notamment à l'époque victorienne[23].

Si l'obscène renvoie à une représentation offensante de la corporéité, celle-ci ne se limite pas au domaine sexuel et les représentations de la violence physique peuvent également être considérées comme obscènes. C'est ce que les étymologies relatives au domaine théâtral suggèrent. Kerstin Mey spécifie en effet que les étymologies grecque *ob skênê* et latine *obscaena* signifient toutes deux « dans les coulisses », ce qui doit être gardé hors de la vue du public[24]. Exhiber la sexualité ou la violence sur scène est par conséquent obscène. Selon Kevin Wall Saunders, ce qui semblait inacceptable dans les tragédies grecques, pour des raisons esthétiques, était la représentation visuelle d'une mort violente par homicide et non son annonce par un messager ayant assisté à la scène, même dans des termes particulièrement violents[25]. D'après Hugh Roberts, Guillaume Peureux et Lise Wajeman, l'étymologie latine de Varron *ob-scena* rend en effet légitime la représentation obscène tant que celle-ci reste verbale[26]. De ce fait, « la scène peut être le lieu d'une dépense verbale obscène » si l'obscénité n'est pas représentée visuellement[27].

Le philosophe allemand Friedrich Nietzsche signale quant à lui la valeur transgressive de l'obscène, qui permet, à travers une esthétique du dégoût (qui fait notamment appel au corps, et aux impulsions bestiales), de dévoiler tout ce que les codes discursifs moraux de la culture dominante cherchent à dissimuler[28]. L'obscène implique donc une transgression des normes en représentant la corporéité d'une manière qui se situe au-delà des limites du représentable et un pouvoir de divulgation en révélant ce que la société occulte. Roberts, Peureux, et Wajeman

[21] Heath fait ici référence à la poésie sanscrite du onzième siècle, en citant le critique littéraire de cette époque, Abhinavagupta.
[22] Heath, Deana. *Purifying Empire: Obscenity and the Politics of Moral Regulation in Britain, India and Australia* (New York : Cambridge University Press, 2010). p. 195.
[23] Gupta, Charu. *Sexuality, Obscenity, Community: Women, Muslims, and the Hindu Public in Colonial India* (New York, N.Y. : Palgrave, 2002), p. 30.
[24] Mey, Kerstin. *Art and Obscenity*, Art And Series (Londres : I.B.Tauris, 2007), p. 6.
[25] Saunders, *op. cit.*, p. 73.
[26] Roberts, Hugh , Peureux, Guillaume et Wajeman, Lise. « Introduction » in Roberts, Peureux, Wajeman, *op. cit.*, p. 19.
[27] *Ibid.*
[28] Nietzsche, Friedrich. *On the Genealogy of Morals*, trad. par Douglas Smith (Oxford : Oxford University Press, 1998), p. 68.

expliquent que « l'obscène est bien un défi à l'interprétation » et qu'en « [s]uscitant un choc esthétique et moral, il tend à bouleverser, à transgresser, en même temps qu'il exerce un pouvoir qui est aussi une remise en ordre du monde selon sa loi, celle d'une vérité qui peut être réjouissante mais également violente »[29]. En ce sens, l'obscène, qui incarne tout ce que la culture cherche à dissimuler, peut être envisagé comme un mode de représentation subversif. Il faudra bien entendu prendre en considération le fait que les représentations de la sexualité et de la violence ne sont pas jugées obscènes de la même manière dans toutes les situations, puisque les normes esthétiques et éthiques sont spécifiques à leur contexte d'émission. Weston La Barre signale ainsi que n'est obscène que ce qui a été culturellement déterminé en tant que tel[30].

L'exploration des différentes définitions étymologiques permet de dégager deux grandes catégories relatives à l'obscène. Premièrement, l'obscène implique un type de représentation, notamment corporelle, offensant : les descriptions de la sexualité qui blessent la pudeur sont ainsi obscènes, tout comme celles des corps violentés, qui se situent au-delà du représentable et des règles de bienséance. L'obscène peut ainsi répondre à une volonté de déshumaniser l'autre, soit en proférant des insultes ou tout autre discours haineux, soit en envisageant l'autre comme inférieur à la dimension humaine. Ensuite, du fait de sa valeur subversive, l'obscène peut être envisagé comme un instrument de résistance contre le pouvoir dominant, qui permet de remettre en question les normes d'une société donnée. Ce sont ces deux grands volets que je propose d'approfondir ci-dessous.

2. L'obscène comme représentation offensante de la corporéité

L'obscène pousse les limites de la représentation à l'extrême. Les descriptions d'ordre sexuel transgressent les tabous et celles de la violence physique sont de l'ordre de l'horreur.

[29] Roberts, Hugh , Peureux, Guillaume et Wajeman, Lise. « Conclusion » in : Roberts, Peureux, Wajeman, *op. cit.*, pp. 442-3.
[30] La Barre, Weston. « Obscenity: An Anthropological Appraisal », *Law and Contemporary Problems* 20, nº 4 (1955) : 533-543, p. 533.

2.A. L'obscénité pornographique

Comme les sources étymologiques l'indiquent, l'obscène est majoritairement considéré comme ce qui blesse la pudeur, définie ainsi dans le dictionnaire :

> 1) [d]isposition, propension à se retenir de montrer, d'observer, de faire état de certaines parties de son corps, principalement celles de nature sexuelle, ou de montrer, d'observer, de faire état de choses considérées comme étant plus ou moins directement d'ordre sexuel ; 2) attitude de quelqu'un qui manifeste une telle disposition ou comme une retenue concernant la vie intime d'autrui[31].

La pudeur, qui est l'un des antonymes de l'obscène, est donc caractérisée par une « retenue » qui consiste à ne pas dévoiler le domaine de l'intime, dans sa dimension sexuelle comme psychologique. Au contraire, l'obscène signifie un manque de retenue, l'exhibition d'une intimité, d'une sexualité qui devraient rester dissimulées, par respect pour autrui. Il convient toutefois de noter en préambule que toute représentation de la sexualité n'est pas nécessairement obscène. Afin de pouvoir affiner les critères qui constituent l'obscénité d'une représentation d'ordre sexuel, il importe par conséquent de spécifier ce qu'est l'obscène par rapport à l'érotisme et à la pornographie.

S'il est tentant d'assimiler l'obscène à l'érotisme et au pornographique, il convient pourtant de différencier ces concepts. Comme le souligne Lynda Nead, le philosophe anglais Roger Scruton, distingue l'obscène, l'érotisme et la pornographie dans son ouvrage *Sexual Desire: A Philosophical Investigation* (1986) :

> pornography and 'genuinely' erotic work are distinguished by their viewpoints. The pornographic point of view is voyeuristic; it is the perspective of the keyhole. The erotic work, on the other hand, 'is one which invites the reader to re-create in imagination the first-person point of view of someone party to an erotic encounter'. Obscenity invites a depersonalized view, whereas eroticism involves a process of identification with the human relations depicted. Elsewhere in the same book Scruton offers a more basic distinction. Obscenity is the representation of sexual arousal through the depiction of 'the "interesting condition" of bodily parts, which bear witness to arousal'[32].

D'après Scruton, c'est le degré d'explicite et la subjectivité qui distinguent les représentations pornographiques et érotiques. En effet, la pornographie est voyeuriste, puisqu'il s'agit de tout montrer, sans prendre en compte la dimension émotionnelle quand l'érotisme joue davantage sur l'identification et l'implicite. Scruton précise que le pornographique consiste à montrer l'excitation sexuelle crue à travers la représentation directe des parties du corps qui en

[31] Pudeur. *Trésor de la Langue Française* (s.d.). Consulté le 22 juin 2022 sur http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=401123160

[32] Nead, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality* (Londres ; New York, N. Y. : Routledge, 1992), p. 104.

témoignent (produisant ainsi des synecdoques visuelles), ce qui crée une vision dépersonnalisée, voire déshumanisée. L'obscène correspond par conséquent à un mode transgressif de représentation de la sexualité, puisqu'il s'agit d'exposer crûment, à travers de très gros plans, ce qui est normalement dissimulé conformément aux règles de la pudeur. La frontière entre obscénité et pornographie est donc ténue. Saunders cite l'étymologie grecque du terme « pornographie » pour signaler que l'origine de ce genre se trouve dans les écrits réalisés par des prostituées, ou dont ces dernières sont le sujet, et inclut tout type d'écrit ou d'image dont le contenu est sexuel[33]. Selon lui, la signification de l'obscène est donc sensiblement différente, puisqu'elle s'appuie sur les idées de répugnance et d'offense, deux notions ancrées dans la morale. Saunders considère par conséquent que toute image pornographique n'est pas nécessairement obscène et que le qualificatif d'obscénité dépend de la moralité de chacun : est obscène ce que l'on considère honteux, moralement ou légalement répréhensible. Le critique en conclut que le jugement obscène est nécessairement contextuel[34]. Ainsi l'obscénité peut être considérée comme une caractéristique de la pornographie, qui a trait à une transgression morale.

Si la représentation de la violence physique n'est plus aujourd'hui considérée comme aussi obscène que les représentations d'ordre sexuel (contrairement au théâtre grec)[35], on peut noter que lorsque la violence est associée à une déshumanisation des sujets représentés, elle peut être jugée obscène.

2.B. Violence et déshumanisation

Comme les étymologies grecque *ob skênê* et latine *obscaena* l'indiquent, l'obscène renvoie également à la représentation d'une violence physique qui devrait rester dissimulée ou est irreprésentable parce qu'elle transgresse les normes esthétiques.

Selon Harry Clor, la littérature obscène est caractérisée par le choix de sujets impliquant la « dégradation de la vie humaine »[36]. Il avance ainsi que dans la littérature obscène les personnages sont dépersonnalisés et niés dans leur identité élémentaire d'êtres humains : « Obscene literature may be defined as that literature which presents, graphically and in detail,

[33] Saunders, Kevin Wall. *Degradation: What the History of Obscenity Tells Us About Hate Speech* (New York, N.Y. : New York University Press, 2011), p. 1.
[34] *Ibid.*
[35] *Ibid.*
[36] Clor, Harry M. *Obscenity and Public Morality: Censorship in a Liberal Society*. (Chicago : University of Chicago Press, 1969), p. 225.

a degrading picture of human life and invites the reader or viewer, not to contemplate that picture, but to wallow in it »[37]. Comme l'affirme Saunders, l'obscénité de la représentation d'un acte de violence réside dans le fait de ne présenter que l'aspect physique sans considérer la victime comme une personne à part entière[38]. L'obscène correspond donc à une forme de déshumanisation de l'expérience de la victime.

Si la déshumanisation est bien présente dans les représentations de la corporéité, elle l'est également au niveau des discours haineux qui accompagnent les actes de violence. Saunders précise en effet qu'en ne se concentrant que sur des caractéristiques physiques et en ignorant l'humanité de l'autre, les discours haineux sont obscènes[39]. Selon lui, les discours racistes, sexistes et homophobes sont conceptuellement obscènes dans la mesure où ils représentent les personnes qui en sont la cible comme étant inférieures à l'espèce humaine[40]. Les discours haineux produisent donc un effet de déshumanisation d'autrui : « [t]he entire purpose of hate speech seems to be to degrade »[41].

Les représentations obscènes de la sexualité et des violences physiques et verbales tendent à produire une image déshumanisante des individus ciblés. Toutefois, lorsque ce type de représentation est utilisé à des fins de transgression et de subversion, l'obscène devient alors un mode de résistance.

3. Le pouvoir de résistance de l'obscène

Les romans du corpus s'opposent aux pouvoirs dominants, qu'il s'agisse de l'hétéropatriarcat, du castéisme, de l'impérialisme, du nationalisme hindou ou occidental. L'obscène apparaît alors dans ces œuvres comme une arme de résistance permettant de

[37] *Ibid.*
[38] Saunders (2011), *op. cit.*, p. 100.
[39] *Ibid.*
[40] *Ibid.*, p. 6.
[41] *Ibid.*, p. 132.

dénoncer les exactions commises envers les personnes marginalisées et subalternes, par des formes de pouvoir qui ne respectent pas leur dignité humaine. Selon Meena Kandasamy,

> [t]he idea that there is art for art's sake and art for society's sake is a false dictum. It is easy for literature professors to come and make these differences; some people write for art's sake, some for society's sake. (…) The person who is very committed to society will take the utmost care to use the most beautiful words, aesthetics, the loveliest form of writing, to be able to reach out to more people. I do not think that writing for ... society makes it any less of an art or literature[42].

Dans cet entretien de 2018, Kandasamy souligne l'indissociabilité de son engagement social et des qualités littéraires de son écriture. À travers des représentations obscènes, Kandasamy met en œuvre une forme de résistance que je propose de qualifier d'esthétique de l'obscène.

Le potentiel subversif des représentations obscènes vise à mettre en lumière les travers de la société. Selon Kerstin Mey, les représentations obscènes sont de puissants instruments de contestation contre les normes et hiérarchies sociales, ainsi que les régimes tyranniques[43]. En ce sens, la représentation de l'obscène peut être considérée comme une arme satirique, puisqu'il s'agit de déconstruire les discours dominants. Peter Michelson déclare que par son agressivité, la « poétique de l'obscène » a une fonction politique et attire principalement les sensibilités culturellement marginalisées[44]. Politiquement, comme esthétiquement, le recours à l'obscène se situe donc majoritairement à la marge, afin de remettre en question les valeurs hégémoniques dans une société donnée. La littérature obscène peut alors permettre de discréditer un ordre social injuste et devient une arme politique.

Les représentations obscènes peuvent ainsi être considérées comme un procédé satirique qui permet de combattre les processus de déshumanisation intrinsèques aux systèmes de domination représentés. En mettant sur le devant de la scène ce que les discours hégémoniques cherchent à dissimuler hors scène, l'obscène constitue une arme de protestation esthétique et politique. Dans les romans du corpus, c'est en particulier le dévoilement et la célébration des corps opprimés et invisibilisés, qui permettent, au-delà de la dénonciation, de rendre leur humanité à ceux·elles qui sont déshumanisé·e·s par des systèmes injustes.

---

[42] Venkatesan, Sathyaraj et James, Rajesh. « Mapping the Margins: An Interview with Meena Kandasamy: Conducted at Sacred Heart College in Kochi, India on 12 November 2015 », *Ariel: A Review of International English Literature* 49, nº 1 (2018) : 143-54, pp. 144-5.
[43] Mey, *op. cit.*, p. 2.
[44] Michelson, Peter. *Speaking the Unspeakable: a Poetics of Obscenity* (Albany : State University of New York Press, 1993), p. 31.

4. Prismes d'analyse de l'obscène

Dans la mesure où les romans du corpus sont écrits par des femmes et révèlent des préoccupations d'ordre féministe, je m'attacherai à déterminer les enjeux féministes de l'obscène pour chacun des cadres théoriques explorés. Dans les ouvrages du corpus, les représentations obscènes passent majoritairement par celles des corps. Je propose donc de déterminer ce que signifie l'obscène dans une perspective phénoménologique. Les œuvres choisies pouvant être considérées comme relevant du domaine postcolonial, je prendrai également en considération ce qu'implique l'étude de l'obscène dans le champ postcolonial. Enfin, afin de ne pas imposer une vision exclusivement eurocentrée sur la représentation de l'obscène dans ces œuvres, j'essaierai d'adopter une perspective décoloniale.

4.A. Phénoménologie et obscène

Le philosophe français Maurice Merleau-Ponty définit la phénoménologie comme « l'étude des essences, et tous les problèmes, selon elle, reviennent à définir des essences : l'essence de la perception, l'essence de la conscience, par exemple »[45]. La phénoménologie de la perception place le corps au centre de la connaissance, puisque comme il l'indique, « j'ai conscience du monde par le moyen de mon corps »[46]. Elizabeth S. Anker s'appuie sur la théorie de Merleau-Ponty afin de définir l'ontologie humaine comme l'association de la corporéité et de l'esprit. Elle argue que la phénoménologie permet de proposer une théorie de la justice sociale qui a la corporéité pour base[47]. En effet, le philosophe ne sépare pas l'expérience sémantique de la cognition corporelle, ce qui permet, selon Anker, de remettre la corporéité au centre des droits humains[48], c'est-à-dire que les perceptions, les sens et les expériences corporelles doivent avoir autant de poids dans le vocabulaire de ces droits que les connaissances acquises intellectuellement. Les romans du corpus représentent des situations dans lesquelles les droits humains sont bafoués et les personnages vivent des traumatismes, qui ne sont pas toujours reconnus comme tels par leur société. On peut considérer qu'en mettant l'accent sur

[45] Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception* (Paris : Gallimard, 2013), pp. 6-7.
[46] *Ibid.*, p. 111.
[47] Anker, Elizabeth S. *Fictions of Dignity: Embodying Human Rights in World Literature* (Ithaca : Cornell University Press, 2012), p. 20.
[48] *Ibid.*, p. 60.

les violences physiques vécues par les personnages, et en provoquant de ce fait des émotions potentiellement violentes chez les lecteur·rice·s, les représentations permettent de reconnaître les traumatismes vécus et de rétablir une forme de justice. Merleau-Ponty définit en effet le corps comme un vecteur de connaissance du monde et d'autrui :

> Le corps n'est donc pas un objet. Pour la même raison, la conscience que j'en ai n'est pas une pensée, c'est-à-dire que je ne peux le décomposer et le recomposer pour en former une idée claire. (…) Qu'il s'agisse du corps d'autrui ou de mon propre corps, je n'ai pas d'autre moyen de connaître le corps humain que de le vivre, c'est-à-dire de reprendre à mon compte le drame qui le traverse et de me confondre avec lui[49].

En distinguant le corps humain de l'objet, Merleau-Ponty indique que la corporéité d'autrui est ce qui le constitue en tant que sujet. Ceci implique que penser l'autre à travers son corps revient à le penser en tant qu'être humain, qu'il est par conséquent impossible de déshumaniser. En effet, selon le philosophe, « le corps décomposé n'est plus un corps », puisque les différents organes et parties du corps sont indissociables les unes des autres[501]. Les représentations qui fragmentent les corps, au travers des métonymies et synecdoques notamment, nient l'humanité des sujets représentés et peuvent par conséquent être obscènes.

Luna Dolezal souligne l'importance de la prise en compte de la corporéité dans le cadre des études de genre[51]. Elle définit la phénoménologie féministe comme une approche qui allie la prise en considération de l'expérience physique du sujet à des réflexions sur les structures discursives politiques et sociales qui encadrent cette expérience afin de révéler non seulement l'impact des structures qui sont généralement perçues, mais aussi de celles qui ne sont pas nécessairement connues ou prises en compte[52]. Dolezal ajoute que tous les corps ne sont pas soumis au même régime dans la société, et qu'il est par conséquent nécessaire de considérer tout ce qui construit et entoure le corps pour ne pas invisibiliser l'expérience corporelle des sujets[53]. J'envisage les représentations obscènes comme un moyen de mettre en visibilité ces corporéités qui sont potentiellement dissimulées.

[49] Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 240.
[50] *Ibid*., p. 494.
[51] Dolezal, Luna. *The Body and Shame: Phenomenology, Feminism, and the Socially Shaped Body* (Lanham, MD : Lexington Books, 2015), pp. 15-16.
[52] *Ibid.*
[53] *Ibid.*

4.B. L'obscène selon une perspective postcoloniale

Bill Ashcroft *et al.* écrivent que le terme postcolonial concerne toutes les cultures issues de l'expérience de la colonisation et encore affectées aujourd'hui par le processus impérial[54]. Au-delà de leurs spécificités régionales, les littératures postcoloniales se sont toutes affirmées en mettant en avant leurs différences par rapport aux assertions du centre impérial[55]. La littérature postcoloniale s'oppose ainsi au discours occidental dominant en révélant les violences perpétrées par le processus impérial. Claire Gallien précise que parce qu'elles s'opposent à l'impérialisme, les études postcoloniales ont une perspective qui est contraire à l'universalisme et à l'universalisation, en s'intéressant aux structures, expériences et discours de domination coloniales et en se concentrant sur les personnes marginalisées, dont les expériences, les imaginaires et la connaissance du monde comptent moins que la vision occidentale ou ne comptent pas du tout[56]. Il s'agit donc de s'intéresser aux personnes qui se situent à la marge et qui sont mises sur le devant de la scène.

Ashcroft *et al*. précisent par ailleurs que selon certains critiques, le postcolonialisme correspond à une manière de lire qui consiste à repérer dans l'allégorie ou l'ironie, par exemple, des modes contre-discursifs de représentation du monde[57]. La réécriture de l'histoire officielle du point de vue des colonisé·e·s et subalternes est présentée comme une forme de discours de résistance[58]. Cécile Girardin ajoute que dans le « projet [des littératures dites postcoloniales] (…) se niche précisément un désir de faire naître des configurations originales pour combler un vide de sens causé par une histoire officielle partiale, voire amnésique »[59]. On peut considérer que dans la mesure où cette réécriture de l'histoire vient bouleverser le discours hégémonique officiel et dévoiler ce qui se trouvait auparavant hors scène, elle est potentiellement obscène. En créant d'autres formes de discours, les récits qui comprennent des représentations obscènes permettent de contrer la normativité des régimes hégémoniques dans le monde postcolonial.

---

[54] Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth et Tiffin, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, 2e éd. (Londres ; New York, N.Y. : Routledge, 1989), p. 2. Bien que la première édition de ce livre remonte à 1989 et que certains concepts théoriques ont depuis été redéfinis, il me semble important de m'appuyer sur cet ouvrage séminal pour définir la perspective postcoloniale, tout en confrontant les arguments donnés à d'autres postérieurs, en particulier ceux émis par des chercheur·se·s non occidentaux·ales.
[55] *Ibid.*
[56] Gallien, Claire. « A Decolonial Turn in the Humanities », *Alif*, nº 40 (2020) : 28-58, p. 29.
[57] Ashcroft *et al.*, *op. cit.*, p. 191.
[58] *Ibid*., p. 33.
[59] Girardin, Cécile. « Introduction » in : Girardin, Cécile et Whyte, Philip (dir.). *Continuité, classicisme, conservatisme dans les littératures postcoloniales*, 9-15 (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013), p. 9.

J'envisage les représentations obscènes dans la littérature postcoloniale comme l'un des procédés qui permet de s'opposer au processus de marginalisation vécu par les individus racisés et/ou genrés. Sutapa Chaudhuri décrit la façon dont cette marginalisation passe le corps, pour les femmes[60]. Elle indique que les corps féminins ne sont pas un concept stable dans la littérature et la culture indienne puisque la culture patriarcale les construit et les contrôle en niant l'existence même du désir et de la sexualité des femmes, ce qui les sépare de leur corps en dissociant leur identité corporelle de leur expérience socio-culturelle[61]. Elle souligne qu'en écrivant, les romancières postcoloniales créent des espaces pour que les femmes puissent transcender cet exil interne, résister à l'invisibilisation et essayer de se reconnecter à leur corps[62]. Je propose de considérer les représentations obscènes des corps féminins, notamment de leur sexualité, comme des moyens de se réapproprier ces corps selon une perspective féministe.

À travers l'obscène, les romancier·ère·s postcoloniaux·ales mettent en lumière l'injustice liée à toute forme d'hégémonie. J'envisage l'écriture de l'obscène comme un discours d'émancipation dans lequel la corporéité est au centre, afin de ré-humaniser les individus marginalisés : en contestant les codes en vigueur dans la société, les romancières du corpus manifestent leur insubordination par rapport à ce qui fait autorité et qui les empêche d'exister.

4.C. Perspective décoloniale et obscène

Même si les études postcoloniales et décoloniales s'opposent toutes deux à toute forme d'impérialisme, elles ne sont pas synonymes. Gallien précise qu'alors que le postcolonialisme a cherché à mettre au jour et critiquer l'héritage du colonialisme, en particulier occidental, en s'appuyant sur la théorie poststructuraliste occidentale[63], les études décoloniales se fondent sur la production de discours alternatifs, produits par et selon une perspective subalterne[64]. La pensée décoloniale propose de refaire l'expérience, de ré-imaginer, et de repenser le monde à

[60] Chaudhuri, Sutapa. « Speaking of the Strong Currents: Politics of Subversion and Writing the Body in Sujata Bhatt's Poems » in : Bhattacharya, Arnab. *Writing the Body Studies in the Self-Images of Women in Indian English Poetry* (University of Illinois Research Park : Common Ground Publishing, *ebook*, 2014), emp. 3301-9.
[61] *Ibid.*
[62] *Ibid.*
[63] Gallien, *op. cit.*, p. 31.
[64] *Ibid.*

partir d'épistémologies et d'ontologies différentes[65]. J'essaierai d'adopter une perspective décoloniale, en prenant en compte les discours subalternes, afin de ne pas universaliser les expériences des personnages marginalisés ou opprimés, ni imposer un regard colonisateur.

Les concepts de colonialité et décolonialité proviennent de courants de pensées originaires d'Amérique du Sud et furent plus particulièrement introduits par le sociologue et théoricien politique péruvien Aníbal Quijano en 1990[66]. Nelson Maldonado-Torres explique que la colonialité fait référence à une logique, une métaphysique, une ontologie et une matrice d'autorité qui continuent à exister après l'indépendance officielle et la déségrégation[67], c'est-à-dire que la colonialité n'est pas liée à un contexte socio-historique de colonisation, mais est une forme d'hégémonie qui est toujours à l'œuvre[68]. Walter Mignolo précise que le terme colonialité est un diminutif de l'expression « colonialité du pouvoir » qui suggère que ce qui est inscrit dans les cultures coloniales est l'effet de l'impérialité de la dominance, qui est particulièrement présente dans le langage, les mots qui justifient l'utilisation de la force, d'armes, afin de convaincre les gens que cette suprématie violente est exercée pour le bien de l'humanité[69]. Je chercherai donc à montrer en quoi l'obscène peut constituer une forme de discours qui s'oppose à la « colonialité du pouvoir », afin de mieux la dénoncer.

Afin de contrer les discours souverains, l'approche décoloniale transgresse la norme et construit une autre manière de faire et de penser. Cette perspective associe une critique postcoloniale de l'ordre mondial actuel (qui se dresse contre toute forme d'oppression raciale, hétéropatriarcale, ou de classe[70]) à une reconnaissance de la nécessité de décentrer et de pluraliser la connaissance, afin de contrer l'hégémonie de l'eurocentrisme et de conceptualiser et faire l'expérience du monde autrement[71]. Je propose donc d'examiner la façon dont l'obscénité peut engendrer une contestation de l'ordre actuel et la création de nouvelles façons de faire et de penser selon la perspective de ceux·elles qui sont en position de subalternité.

---

[65] *Ibid.*
[66] Mignolo, Walter et Walsh, Catherine E. *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis* (Durham : Duke University Press, 2018), p. 6.
[67] Maldonado-Torres, Nelson. « Outline of Ten Theses on Coloniality and Decoloniality », 23 octobre 2016, http://fondation-frantzfanon.com/wp-content/uploads/2018/10/maldonado-torres_outline_of_ten_theses10.23.16.pdf, p. 10.
[68] Il ne s'agit donc pas uniquement de la domination impérialiste occidentale, mais de toute forme d'hégémonie qui vise à altériser, invisibiliser et déshumaniser une partie de la population.
[69] Mignolo et Walsh, *op. cit.*, p. 140.
[70] *Ibid.*, p. 17.
[71] Gallien, *op. cit.*, p. 38.

J'explorerai par conséquent ce qu'implique la création d'une « esthétique décoloniale », qui conteste l'hégémonie des normes esthétiques occidentales[72]. L'esthétique décoloniale place les sens et les perceptions au cœur de la création artistique afin de remettre en question la modernité et de faire émerger des subjectivités décoloniales[73]. Il s'agira donc, dans cette thèse, de considérer l'obscène comme un instrument de l'esthétique décoloniale, qui, en exhibant la matérialité de la corporéité, propose une approche phénoménologique qui permet de se concentrer sur l'humanité des sujets représentés. La perspective décoloniale est par conséquent une arme de résistance, qui cherche à ré-humaniser le monde, détruire les différences hiérarchiques qui déshumanisent les sujets et les communautés, et produire des contre-discours, des contre-connaissances, des contre-actes créatifs, et des contre-pratiques dont l'objectif est de démanteler la colonialité et d'ouvrir à d'autres formes d'être au monde[74].

Il s'agit également de reconnaître la multiplication des systèmes de domination imposés aux femmes et personnes homosexuelles et trans racisé·e·s. Françoise Vergès écrit qu'adopter une perspective féministe décoloniale implique la prise en considération de toutes ces idéologies :

> C'est un féminisme qui fait une analyse multidimensionnelle de l'oppression et refuse de découper race, sexualité et classe en catégories qui s'excluraient mutuellement. La multidimensionnalité, notion proposée par Darren Lenard Hutchinson, répond aux limites de la notion d'intersectionnalité, afin de mieux comprendre comment le « pouvoir raciste et hétéronormatif crée non seulement des exclusions précises à l'intersection des dominations, mais façonne toutes les propositions sociales et les subjectivités, y compris parmi ceux qui sont privilégiés ». Cette notion fait écho au « féminisme de la totalité », une analyse qui entend prendre en compte la totalité des rapports sociaux[75].

Cette approche privilégie la prise en compte et la déconstruction de toutes les situations dans lesquelles des formes d'oppression, quelles qu'elles soient, sont à l'œuvre. Adopter une perspective féministe décoloniale pour analyser les romans du corpus permet de percevoir l'imbrication des différentes formes de contrôle que les personnages féminins et/ou homosexuels et/ou trans subissent en raison de leur identité plurielle. L'obscène devient un moyen de mettre en lumière les formes de dominance qui sont généralement assignées hors scène, invisibilisées par les discours hégémoniques et par conséquent de leur résister.

---

[72] L'expression « esthétique décoloniale » fut introduite par l'artiste, militant et universitaire colombien Adolfo Albán Achinte en 2003. De nombreux autres artistes, militants et universitaires ont contribué à l'élaboration de ce concept depuis. Maldonado-Torres, *op. cit.*, p. 27.
[73] *Ibid.*
[74] *Ibid*., p. 10.
[75] Vergès, Françoise. *Un Féminisme décolonial* (Paris : La Fabrique éditions, *ebook*, 2019), emp. 325-31.

En adoptant une perspective décoloniale, je propose d'aborder les problématiques politiques et esthétiques liées à l'obscène en tenant compte, sans hiérarchisation, des discours et modes de pensée souverains et subalternes. Cette approche me permettra d'interroger le lien entre obscène et humanité, afin d'envisager ces représentations comme des armes de protestation.

5. L'obscène comme révélateur d'humanité

Dans cette thèse, j'envisagerai l'obscène comme un instrument de contestation en prenant en considération les spécificités culturelles des contextes représentés dans les romans du corpus. Je chercherai à établir les critères déterminant ce qui est irreprésentable afin d'analyser ce qui rend la monstration de la corporéité potentiellement obscène. Il s'agira premièrement d'explorer les représentations explicites de la violence physique. Je propose d'examiner le dévoilement de la matérialité de corps violentés et mutilés afin de déterminer l'esthétique de ces représentations et leur puissance critique. Cela me mènera à évaluer la portée satirique des obscénités verbales impliquant notamment le bas corporel. Je m'interrogerai sur leur valeur parodique et caricaturale et sur leurs effets. Je propose également de considérer le pouvoir de célébration de l'obscène, qui met sur le devant de la scène ce qui devait rester dans les coulisses. J'appréhenderai les questions suivantes : quels types de représentations sexuelles sont obscènes dans un pays où l'érotisme fait partie de l'histoire culturelle et religieuse ? Quelle en est l'esthétique ? Dans quelle mesure ces descriptions permettent-elles de célébrer des sexualités non normatives ? Les représentations obscènes de corps d'individus marginalisés participent-elles d'une volonté de déshumanisation ou au contraire magnifient-elles ces personnes ? Je considèrerai enfin l'obscène comme un procédé qui permet de ré-humaniser des personnages déshumanisés. J'étudierai la façon dont la représentation organique et viscérale de corps blessés et souffrants met en lumière des états de vulnérabilités habituellement dissimulés. Je réfléchirai à ce qu'implique le dévoilement de l'intime : montrer ce qui devrait rester privé est-il nécessairement obscène ? Les représentations obscènes de l'intime peuvent-elles mener à une redéfinition de ce qu'être humain signifie ?

6. Présentation du corpus

Comme indiqué en début d'introduction, le corpus principal est composé de cinq romans indiens anglophones, publiés entre 2000 et 2017, et écrits par des femmes. J'ai choisi de me concentrer sur les œuvres d'écrivaines parce que l'Inde est un pays patriarcal dans lequel les corps des femmes et l'image de ces corps sont contrôlés et la parole des femmes est dominée par le discours hétéropatriarcal. Abha Dawesar, Meena Kandasamy, Arundhati Roy et Sunny Singh se revendiquent toutes comme des écrivaines féministes qui déconstruisent le discours hégémonique et offrent un autre regard sur les expériences des femmes, des personnes homosexuelles et/ou trans. L'obscène étant intrinsèquement lié à la corporéité, je m'intéresserai à la manière dont les représentations proposées par ces autrices leur permettent de se réapproprier le corps féminin dans les romans. Certains des romans sélectionnés ont déjà fait l'objet de nombreuses études universitaires tandis que d'autres n'ont donné lieu à aucun travail de recherche. La problématique de l'obscène, quant à elle, n'a pas encore été directement étudiée en lien avec ces romans.

Les quatre écrivaines retenues ne jouissent pas de la même notoriété. Le succès d'Arundhati Roy est mondial depuis la publication de *The God of Small Things* en 1997 et de ses essais politiques et Meena Kandasamy jouit d'une certaine célébrité en Inde pour ses recueils de poèmes et en raison de ses engagements politiques. En revanche, Abha Dawesar est peu connue malgré le succès du roman *Babyji* qui la révéla sur la scène internationale en 2005 et la renommée de Sunny Singh reste modeste. Les cinq romans ont en commun de témoigner d'un intérêt pour les populations marginalisées et pour les évolutions de la société indienne, de l'époque coloniale à nos jours, qu'il s'agisse de l'impact de la colonisation britannique, de la société patriarcale, du système de castes, ou des conséquences de l'arrivée au pouvoir d'un gouvernement nationaliste hindou. Les quatre romancières choisies ont la particularité d'être à la fois écrivaines et militantes. Leurs préoccupations sont donc politiques et ceci ressort de leur écriture, notamment à travers le choix de personnages marginalisés et le recours à l'obscène comme arme de résistance contre les systèmes de domination impérialiste. Si les quatre écrivaines sont toutes issues de milieux sociaux plutôt privilégiés et ont suivi un cursus

universitaire[76], les personnages qu'elles mettent en scène leur permettent de faire entendre la voix des subalternes et ainsi de remettre en question certains systèmes déshumanisants et de les condamner sans toutefois s'approprier une expérience qui n'est pas la leur.

Les représentations obscènes sont de plusieurs ordres dans ces romans : elles comprennent des représentations explicites des sexualités féminines et homosexuelles considérées comme non-normatives, ainsi que des violences qui peuvent y être associées ; elles mettent en lumière l'horreur de certaines formes de violence physique, telles que des lynchages, des actes de torture, des viols et des immolations, ou représentent des tabous sociétaux relatifs à l'intime, la mort, ou l'avortement. Du point de vue de la réception, on peut distinguer plusieurs niveaux de lecture de l'obscène. D'une part, les représentations obscènes pourront blesser la pudeur ou heurter la sensibilité de certain·e·s selon les codes culturels adoptés. D'autre part, si ces codes stigmatisent et déshumanisent ceux·elles dont les actions sont jugées anormales, les romans du corpus soulignent que le fait de marginaliser, violenter, et invisibiliser ces personnes est obscène.

The Ministry of Utmost Happiness (2017) est le deuxième roman de l'écrivaine indienne Arundhati Roy, publié vingt ans après le chef d'œuvre qui l'a fait connaître, *The God of Small Things*. Née d'un père bengali hindou et d'une mère chrétienne syriaque, Roy a passé son enfance au Kerala et au Tamil Nadu, dans le sud de l'Inde, avant de s'installer dans le nord du pays où elle vit toujours. Très présente sur la scène politique indienne, Roy condamne les injustices à l'œuvre dans la société indienne et dans le monde, dans ses nombreux essais[77] comme dans ses romans. Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, les nombreux combats politiques menés par Roy s'entrecroisent dans la narration. C'est un roman choral, dans lequel l'histoire des personnages représentés, sans hiérarchisation aucune, renvoie aux épisodes les plus violents de l'histoire de l'Inde contemporaine, aux problèmes sociétaux et politiques indiens actuels, ainsi qu'aux difficiles conditions de vie de diverses minorités en Inde. *The Ministry of Utmost Happiness* présente une satire qui condamne les violences subies par les

[76] Dawesar est partie étudier à New York à l'âge de dix-sept ans et a fait des études de philosophie à l'université de Harvard. Les parents de Kandasamy étaient professeurs d'université et elle est titulaire d'un doctorat en sociolinguistique de l'université de Chennai. La mère de Roy était une militante féministe qui a fondé une école chrétienne au Kerala et Roy a suivi des études d'architecture à Delhi. Le père de Singh travaillait pour le gouvernement indien, ce qui la mena à vivre dans différents pays dès son enfance et elle est Professeur d'écriture créative et d'inclusion dans les arts à l'université métropolitaine de Londres, après avoir été journaliste.

[77] On peut notamment citer *My Seditious Heart* (2019), recueil d'essais qui regroupe une quarantaine de textes écrits sur une durée de vingt ans. Dans ces textes, traitant de sujets aussi divers que le programme nucléaire indien, les grands barrages, les problématiques liées au système de castes ou la guerre en Irak, Roy dénonce les inégalités crées par des systèmes de gouvernance injustes. On peut noter que Roy fut accusée de sédition, en 2010, pour ses positions en faveur de l'indépendance du Cachemire.

hijras, les Dalits, ou les musulmans en raison de leur appartenance à une communauté marginalisée. Les exactions commises apparaissent explicitement, sans retenue, d'une manière qu'on peut qualifier d'obscène.

Ce roman a fait l'objet de nombreuses analyses universitaires à la croisée des études linguistiques[78], philosophiques[79], et des approches spatiales, postcoloniales et *queer*. La problématique de la marginalité est abordée dans plusieurs articles qui explorent la question de la représentation de la marginalité religieuse dans le contexte indien actuel[80], des individus marginalisés dans la ville de Delhi[81] et de leur ostracisme[82]. Certain·e·s chercheur·se·s s'intéressent plus particulièrement au fait que dans le roman, plusieurs individus marginalisés créent une nouvelle forme de communauté dans un cimetière[83]. Rituparna Mitra examine notamment les communautés qui se forment dans le roman à la frontière entre la vie et la mort, l'humain et le non-humain[84], tandis que Sarah Mir[85] et Laura White[86] envisagent l'exclusion de la vie sociale ordinaire comme une forme de spectralité. Plusieurs études universitaires examinent la marginalité selon une perspective *queer* : alors que certain·e·s étudient les hétérotopies dans lesquelles vivent des personnages ostracisés[87], d'autres se penchent sur la

[78] Les articles suivants abordent la question de l'utilisation de la langue anglaise et d'autres langues indiennes dans le roman de Roy. Neumann, Birgit. « An Ocean of Languages? Multilingualism in Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* », *The Journal of Commonwealth Literature* 58, nº 3 (septembre 2023) : 593-609 et Ahmad, Iesar. « The Politics of Code Switching and Code Mixing: A Critical Study of Arundhati Roy's Novel *The Ministry of Utmost Happiness* in the Postcolonial Discourse Perspective », *Advances in Language and Literary Studies* 10, nº 4 (31 août 2019) : 161-65.

[79] L'article d'Aisha Jadoon porte sur la signification du bonheur mentionné dans le titre. Jadoon, Aisha. « Personal is Political: The Alchemy of Happiness in Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* », *Cogent Arts & Humanities* 11, nº 1 (31 décembre 2024) : 232-51.

[80] Zobaer, Sheikh. « Religious Division and Otherness as Portrayed in "Shame" and "The Ministry of Utmost Happiness" », *Linguaculture* 12, nº 2 (31 décembre 2021) : 65-81 .

[81] Talwar, Shyaonti. « The City as Medusa, Grandma and Whore in Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* », *Postscriptum: An Interdisciplinary Journal of Literary Studies* 5, nº 2 (4 août 2020) : 259-67.

[82] Mustafa, Rizwan et Chaudhry, Zoya Jamil. « Representation of "The Other": Tracing the "Otherized" Segments of Contemporary Indian Society in Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* », *A Research Journal of South Asian Studies* 34, nº 2 (décembre 2019): 489-504.

[83] Essa, Leila. « Of Other Spaces and Others' Memories: Reading Graveyards in Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* and Regina Scheer's *Machandel* », *Comparative Literature Studies* 58, nº 4 (1 novembre 2021) : 744-79.

[84] Mitra, Rituparna. « Precarious *Duniyas* in *The Ministry of Utmost Happiness*: Life, Death and Repair in 'Ruin-Worlds' », *Postcolonial Studies* 25, nº 3 (3 juillet 2022) : 380-98.

[85] Mir, Sarah. « In the Company of Specters: Forging Communal Unities in *The Ministry of Utmost Happiness* », *Journal of Contemporary Poetics* 6, nº 2 (8 août 2023) : 48-67.

[86] White, Laura A. « Life in the Graveyard: Architectures of Survival and Extinction in Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* », in : *Ecospectrality: Haunting and Environmental Justice in Contemporary Anglophone Novels* (Londres ; New York, N. Y. : Bloomsbury academic, 2020), 131-58.

[87] Voir : Shahnaz, Nasrin et Bora, Merry Baruah. « Conceptualizing Heterotopia and Thirdspace of Transgenders in Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* », *postScriptum* 8, n°1 (31 janvier 2023) : 33-42 et Gopinath, Swapna. « Gendered Spaces Captured in Cultural Representations: Conceptualising the Indian Experience in Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* », *Humanities* 9, nº 1 (19 décembre 2019) : 2-10.

représentation du corps des personnages dans ce contexte[88] et considèrent le cimetière comme un lieu de résistance *queer* dans le contexte politique indien actuel[89].

La question de la marginalité est en effet centrale dans ce roman qui s'étend de 1953, avec la naissance du personnage principal Aftab qui deviendra la hijra Anjum[90], à 2014, lorsque la plupart des personnages principaux du roman viennent s'installer à l'auberge Jannat, située dans un cimetière, qui accueille tou·te·s ceux·elles qui sont rejeté·e·s par la société. Deux trames narratives principales se succèdent avant de se rejoindre à la fin du roman : les histoires d'Anjum, *hijra* musulmane, et de Tilottama, jeune femme libre qui se trouvera impliquée malgré elle dans le conflit au Cachemire, par amour pour Musa, un combattant pour l'indépendance de cette région. L'histoire d'Anjum est celle de la marginalisation et de la subalternité. Rejetée par sa famille lorsqu'elle se rend compte de son appartenance au troisième genre, Anjum trouve sa place dans une communauté de hijras dans Old Delhi, où elle réalisera le rêve de devenir mère en adoptant Zainab, une fillette abandonnée. Elle quittera ensuite cette communauté pour s'installer seule dans un cimetière après le traumatisme vécu lors des pogroms antimusulmans dans l'état du Gujarat en 2002. Les rencontres avec d'autres personnages marginalisés comme Saddam Hussain (Dayachand de son vrai prénom), Dalit qui se fait passer pour musulman, la mènera à construire des habitations sur les tombes des membres de sa famille, où d'autres exclu·e·s viendront s'installer. Tilottama est l'un de ces individus qui croise le chemin d'Anjum au moment de l'adoption de Miss Jebeen the Second, abandonnée par sa mère à Delhi.

Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, l'obscène réside dans la description de la violence, qui est exposée sans filtre, plus que dans celle de la sexualité. Les seules références à une sexualité non normative, qui pourraient être considérées comme obscènes, sont relatives à la sexualité des hijras, notamment celle du personnage d'Anjum. Mais ce sont les représentations des violences qui sont particulièrement marquantes dans le roman : le récit des scènes de lynchage des musulman·e·s autour d'Anjum pendant les émeutes au Gujarat et du père de Saddam Hussain par des milices de protection des vaches, la description des instruments de torture utilisés par le major Amrik Singh et de l'état des corps après les sévices, ainsi que le

[88] Kłaniecki, Beniamin. « "Hope and Grief Woven Together": Consolation in a Queer Reading of Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* », *The Journal of Commonwealth Literature* 59, nº 2-3 (2024) : 1-15.
[89] Lee, Seul. « The Violent Homo, Nationization in Tomer Heymann's Paper Dolls and Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* », *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* 9, nº 2 (1 juin 2022) : 113-36.
[90] Le pronom personnel féminin sera utilisé pour nommer les hijras, puisque c'est celui qu'elles souhaitent voir utilisé, en particulier par les personnes qui ne font pas partie de leur communauté. Nanda, Serena. *Neither Man nor Woman: the Hijras of India*, 2ème éd. (Belmont, CA : Wadsworth Pub. Co, 1999), p. xiv.
À l'instar de la traductrice française du roman de Roy, Irène Margit, j'utilise les déterminants féminins pour faire référence aux hijras.

récit du viol de Revathy sont graphiques. Le maniement de l'ironie peut également être considéré comme obscène dans *The Ministry of Utmost Happiness*. En effet, Roy joue avec la langue pour créer des comparaisons incongrues, qui génèrent des images choquantes. Ceci lui permet d'attirer l'attention des lecteur·rice·s sur des problèmes de société. L'utilisation de l'obscène nécessite donc une connivence avec le lectorat, afin de décrypter la satire derrière l'image indécente ou inattendue.

La représentation de l'horreur est également au cœur de *The Gypsy Goddess* (2014), premier roman de la poétesse, écrivaine et militante indienne d'origine dalit Meena Kandasamy[91], née en 1984, qui vit en Inde. Son style est influencé par son écriture poétique. Même les représentations de massacres sont empreintes de lyrisme. Kandasamy est originaire et vit dans le Tamil Nadu. Elle se définit comme une militante féministe et anticastéiste, et ces préoccupations sont au cœur de ses poèmes et de ses deux premiers romans. *The Gypsy Goddess* est qualifié d'anti-roman par l'écrivaine : la première partie est proche d'un manifeste littéraire dans lequel elle revendique son droit à écrire ce type de texte, en tant que femme issue d'un pays non occidental et d'origine dalit. *The Gypsy Goddess* est également une métafiction historiographique, c'est-à-dire un genre de fiction qui s'inscrit dans le discours historique sans pour autant se défaire de son autonomie fictionnelle[92]. Les travaux universitaires portant sur le roman s'inscrivent tous dans le cadre des études dalits, que les analyses soient d'ordre psychologique[93] ou formel. Dolores Herrero[94] et Kanak Yadav[95] s'interrogent sur l'impact de la dimension expérimentale du roman sur le récit d'un massacre et du traumatisme qui en découle. L'approche politique de Mohosin Mandal porte sur les problématiques associées au système de castes[96] tandis que celle d'Arunabha Bose se concentre sur la définition d'une esthétique de la littérature dalit[97].

---

[91] Meena Kandasamy revendique le fait d'être une écrivaine dalit, c'est la raison pour laquelle c'est la seule romancière du corpus dont je précise l'identité de caste. Venkatesan et James, *op. cit.*, pp. 148-50.
[92] Hutcheon, Linda. « Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History », in : O'Donnell, P. et Robert, Con Davis (dir.). *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, 3-32. (Baltimore : John Hopkins University Press, 1989), p. 4.
[93] Cherechés, Bianca. « The Rhetoric of Dalit Psychological Suffering in Meena Kandasamy's *The Gypsy Goddess* (2014) », *CASTE / A Global Journal on Social Exclusion* 5, nº 2 (31 mai 2024) : 143-59.
[94] Herrero, Dolores. « Postmodernism and Politics in Meena Kandasamy's *The Gypsy Goddess* », *The Journal of Commonwealth Literature* 54, nº 1 (mars 2019) : 70-83.
[95] Yadav, Kanak. « Gentlemen Killers: The Politics of Remembering in Meena Kandasamy's *The Gypsy Goddess* », *Contemporary Voice of Dalit* 9, nº 1 (mai 2017) : 113-20.
[96] Mandal, Mohosin. « Dismantling Caste and Gender Hierarchy: Female-Dalit Alliance in Arundhati Roy's *The God of Small Things* and Meena Kandasamy's *The Gypsy Goddess* », *Contemporary Voice of Dalit*, 23 avril 2023, 1-13.
[97] Bose, Arunabha. « Dalit Textuality and Sexuality: Narrative and Gender in Tamil Women's Writing », *Journal of Social Inclusion Studies* 9, nº 1 (juin 2023) : 110-28.

The Gypsy Goddess est un roman inspiré de faits réels dans lequel Kandasamy raconte comment quarante-quatre villageois·e·s dalits (dont deux nourrissons qui ne furent pas officiellement compté·e·s parmi les victimes) périrent dans un incendie criminel déclenché par des propriétaires terriens dans le village de Kilvenmani (Tamil Nadu) le 25 décembre 1968. Le massacre fut commandité en représailles contre les villageois·e·s qui faisaient grève afin d'obtenir de meilleurs salaires, sur les conseils du parti communiste local. Le récit polyphonique propose différents points de vue sur cet événement, d'un chapitre à l'autre. La présence d'une narratrice critique déconstruit la rhétorique des propriétaires terriens, de la justice qui refusa de condamner les coupables, et des communistes, auxquels Kandasamy est pourtant affiliée, en raison de leur manque de soutien aux villageois·e·s. Seule la parole des villageois·e·s n'est pas la cible de la satire. Si ce roman est classé dans la littérature dalit, l'objectif est différent de ceux généralement visés par les écrivain·e·s dalits. Sharankumar Limbale, critique littéraire spécialiste de cette production, soutient en effet que la littérature produite par les Dalits a pour but de leur faire prendre conscience de leur condition[98]. Or, le roman de Kandasamy ne s'adresse pas en premier lieu à un lectorat dalit. En effet, *The Gypsy Goddess* est écrit en anglais et non en tamoul[99] et les lecteur·rice·s occidentaux·ales sont fréquemment pris·es à partie. Kandasamy exige de son lectorat de se détacher de ses connaissances et idées préconçues pour examiner ce qui est dissimulé derrière l'histoire officielle. La narration est volontiers sarcastique et, comme Kandasamy déconstruit les discours hégémoniques et exige de son lectorat de repenser le monde depuis une perspective subalterne, on peut considérer que l'approche est décoloniale.

La tonalité sarcastique du roman participe à rendre certains passages obscènes. L'ironie point dans de nombreux titres de chapitres, à travers l'utilisation d'antiphrases notamment. « A Minor Witness », par exemple, est le titre d'un chapitre dans lequel un jeune villageois qui a été témoin du massacre relate les faits à la première personne du singulier. L'ironie est ici cinglante, puisqu'elle montre le décalage entre le point de vue méprisant des autorités pour ce témoignage (« a minor witness »), alors que le récit le place au centre grâce à la narration homodiégétique. On peut alors considérer qu'en attirant l'attention des lecteur·rice·s sur ce décalage, Kandasamy dévoile l'attitude injuste des autorités. Tout comme dans *The Ministry of Utmost Happiness,* l'utilisation de l'obscène nécessite une complicité avec le lectorat, afin de

[98] Limbale, Sharankumar. *Towards an Aesthetics of Dalit Literature: Histories, Controversies and Considerations* (New Delhi : Orient Blackswan, 2010).
[99] Le tamoul est la langue régionale du Tamil Nadu. On peut penser que si Kandasamy souhaitait s'adresser aux habitant·e·s de cette région, elle le ferait dans la langue parlée par cette population, plutôt qu'en anglais.

comprendre la portée satirique de l'écriture. Le sarcasme est un procédé satirique fréquemment utilisé par Kandasamy qui lui permet de dévoiler la banalisation de l'horreur par les propriétaires terriens. La représentation du massacre est également obscène dans *The Gypsy Goddess*. En donnant à voir une scène horrifique, occultée par les autorités, l'obscène devient une arme de résistance, qui permet de rendre justice aux victimes, en célébrant leur humanité au cœur de l'horreur.

Dans *Hotel Arcadia* (2015), troisième roman de l'écrivaine indienne diasporique Sunny Singh, née en 1969 et originaire du nord de l'Inde, l'obscénité de la violence est également magnifiée dans la narration. Singh est l'autrice de trois romans (dont le premier et le dernier en date font partie du corpus principal de cette thèse[100]), et de nombreux écrits universitaires. Aujourd'hui installée à Londres, Singh a vécu sur plusieurs continents et sa vision cosmopolite est perceptible dans ses romans. Ses préoccupations féministes et son intérêt pour la culture indienne, en particulier pour la place des femmes dans cette culture, sont également manifestes dans ses œuvres de fiction. *Hotel Arcadia* est le seul roman du corpus dont l'intrigue ne se situe pas explicitement en Inde[101]. Ce roman n'a encore fait l'objet d'aucune étude universitaire. L'intrigue principale se déroule, selon un compte à rebours, sur une période de soixante-sept heures dans les couloirs d'un hôtel non localisé au nom éminemment ironique, l'hôtel Arcadia, dans lequel une attaque terroriste a lieu. La focalisation interne permet à la narratrice de suivre au plus près les itinéraires des deux personnages principaux, Sam et Abhi, pendant la prise d'otages. Sam est une photojournaliste qui arpente les couloirs de l'hôtel afin de photographier les victimes de l'attentat. Le bouleversement créé par cet événement déclenche une série d'analepses dans lesquelles le personnage revit d'autres traumatismes liés à des missions dans diverses zones de guerre autour du monde, pendant lesquelles elle a photographié d'autres corps sans vie. Abhi, le gérant de l'hôtel, suit les déplacements de Sam depuis son bureau où il a accès à toutes les caméras de surveillance de l'hôtel et communique avec elle par téléphone.

Dans ce roman, la gratuité apparente de la barbarie terroriste et des guerres couvertes par Sam paraît obscène. À aucun moment les raisons pour lesquelles la violence est perpétrée

[100] Le deuxième roman de Singh, *With Krishna's Eyes* (2006) n'a pas été inclus dans le corpus en raison du manque de représentations explicites de la corporéité pouvant être considérées comme obscènes : seule la scène dans laquelle le personnage de Damayanti commet la sati pourrait répondre à cette définition.

[101] Si le pays dans lequel se déroule le récit n'est jamais nommé, plusieurs indications mènent à penser qu'il s'agit de l'Inde. Le deuxième personnage principal, le manager de l'hôtel Arcadia, s'appelle Abhi Sikarwal, nom d'origine indienne. De plus, Sam, le personnage principal, fait référence aux mangues qui poussent dans son pays, où elle est revenue pour son travail, qu'elle compare aux mangues qui poussent en Afrique (l'Inde étant le premier producteur de mangues au monde). Enfin, la prise d'otage par des terroristes narrée dans le roman rappelle les attentats de Mumbai en 2008 pendant lesquels un groupe de terroristes prit en otage l'hôtel Taj Mahal pendant trois jours.

ne sont dévoilées. C'est donc généralement l'absurdité de toute forme de guerre qui est représentée de manière obscène. Les descriptions métonymiques des corps photographiés montrent les victimes de ces violences, de façon anonyme, voire déshumanisée pour certain·e·s. Les *ekphraseis* de ces images fictives ont tendance à esthétiser les corps photographiés, ce qui peut paraître obscène, puisque cela semble nier l'humanité des sujets pour ne les considérer que comme les objets de la photographie. La tonalité ironique de la narration attire l'attention sur l'obscénité de l'attitude voyeuriste des médias occidentaux qui privilégient les photographies *post mortem* de victimes auxquelles les lecteur·rice·s de magazines occidentaux ne peuvent pas s'identifier ; l'hypocrisie des médias occidentaux et de leurs lecteur·rice·s apparaît également dans la condamnation du refus de regarder les cadavres de personnes occidentales, considérés comme obscènes.

Le point de vue orientaliste posé sur l'autre non occidental·e est également flagrant dans le premier roman de Singh, *Nani's Book of Suicides* (2000), qui n'a pas non plus fait l'objet de travaux de recherches universitaires. Si *Hotel Arcadia* a une dimension cosmopolite, *Nani's Book of Suicides* est au contraire profondément ancré dans la culture indienne. L'énonciation narratoriale est polyphonique et les récits enchâssés. Le roman oscille entre la narration homodiégétique et hétérodiégétique, sans régularité manifeste, des épisodes de l'enfance de Suneeti/Mini, qui vit chez ses grands-parents en Inde, ceux de la vie de la grand-mère de la narratrice Nani/Sonpari, la narration de la vie mexicaine de Sammie (surnom choisi par Suneeti/Mini à son arrivée en Occident), et des récits réécrivant l'histoire de figures mythologiques indiennes mettant l'accent sur la corporéité et la sexualité de ces personnages.

L'obscénité dans ce roman est à la fois liée à la représentation explicite de la sexualité et de la violence souvent gratuite. Les choix de vie de Sammie à Mexico sont transgressifs et la mènent à se rebeller contre l'éducation traditionnelle qu'elle a reçue en Inde et à transgresser tous les tabous qui y sont liés : Sammie entretient des relations sadomasochistes avec son amant David et leurs représentations sont d'ordre pornographique ; la consommation de drogue du personnage est décrite sans ornements, laissant paraître les effets produits sur son corps ; son avortement est décrit selon un point de vue interne à l'aide de tropes de comparaison qui rendent la représentation particulièrement explicite. De plus, c'est l'intimité, en particulier sexuelle, de tous les personnages féminins du roman, qui est dévoilée, transgressant ainsi les règles de la pudeur. En se concentrant sur l'intime, Singh réécrit une version féministe de certains épisodes de la mythologie indienne et met sur le devant de la scène la corporéité de personnages de femmes chastes et dévouées traditionnellement considérés comme secondaires. Le recours à

l'obscène s'intègre dans un discours féministe visant à revendiquer l'existence de la corporéité et de la sexualité féminine.

À l'instar de *Nani's Book of Suicides*, ce sont également les représentations de la sexualité féminine qui peuvent sembler obscènes dans *Babyji* (2005), le troisième roman de l'écrivaine indienne diasporique Abha Dawesar, née en 1974 à New Delhi. *Babyji* est le roman le plus connu de l'autrice, pour lequel elle reçut deux prix littéraires américains décernés pour des œuvres en lien avec le monde LGBTQIA+, le *American Library Association's Stonewall Award* et le prix *Lambda Literary.* L'homosexualité féminine en Inde est au cœur de l'intrigue de *Babyji* que l'on peut qualifier de roman de développement lesbien[102]. L'ouvrage a fait l'objet de plusieurs articles relatifs aux études de genre et proposant une exploration des contours de l'identité *queer*[103] et de l'homosexualité féminine et de ses implications dans la société indienne actuelle[104].

L'intrigue, qui se déroule sur la période d'une année scolaire, repose sur le récit homodiégétique de l'apprentissage sentimental et sexuel de la protagoniste, Anamika, jeune fille brahmane de seize ans, qui a ses premières relations homosexuelles avec deux femmes et une jeune fille de son âge. Sridevi Nair indique que *Babyji* fait partie d'une longue tradition indienne de récits consacrés à l'homosexualité féminine, dont l'intrigue se situe dans un contexte politique agité[105]. En effet, *Babyji* se déroule à Delhi en 1990, alors que le premier ministre indien annonce qu'il va mettre en œuvre des mesures de discrimination positive envers les personnes issues des plus basses castes, ce qui provoqua une série de manifestations et d'immolations de la part des étudiants brahmanes, opposés à ces mesures. Nair précise que le désir homosexuel de la narratrice est intrinsèquement lié à la situation politique, puisque Anamika passe du statut de patriote au statut de personne qui remet en question les prémisses mêmes sur lesquelles la nation et l'identité nationale sont construites[106], en particulier grâce à

[102] Il s'agit d'un genre littéraire qui narre l'adolescence de l'héroïne dans un monde patriarcal, dans lequel elle entreprend une quête éducationnelle, sentimentale et sexuelle vers le monde adulte et l'homosexualité féminine. Zimmerman, Bonnie. « Exiting from Patriarchy: The Lesbian Novel of Development » in : Abel, Elizabeth; Hirsch, Marianne et Langland, Elizabeth (dir.). *The Voyage in: Fictions of Female Development* (Hanover, NH : University Press of New England, 1983), pp. 244-7.

[103] Singh, Aakanksha. « To Exclude or Not to Exclude? The Question of Nationality as a Category in Queer Studies », *FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture & the Arts*, nº 33 (22 septembre 2022) : 2-14.

[104] Voir Gill, Harshi Syal. « Sexual Realisation in a Historical, Social and Cultural Context: Abha Dawesar's *Babyji* », in : Mehta, Sandhya Rao (dir.) *Exploring Gender in the Literature of the Indian Diaspora*, 163-79 (Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2015) et Guttman, Anna. « Loving India: Same-Sex Desire, Hinduism and the Nation-State in Abha Dawesar's *Babyji* », *Forum for World Literatures Studies* 6, nº 4 (décembre 2014) : 692-707.

[105] Nair, Sridevi K. « Writing the Lesbian: Literary Culture in Global India » (Ph.D., USA, University of Michigan, Horace H. Rackham School of Graduate Studies, 2009), p. 133.

[106] *Ibid*., p. 132.

sa relation avec Rani, une femme de basse caste. Dans un article sur la poétique de la frontière dans la littérature indienne contemporaine, Vanessa Guignery envisage la protagoniste du roman comme un personnage liminal qui remet en question les codes sociaux et hétéropatriarcaux de la société indienne contemporaine[107].

Ce qui peut sembler obscène, dans le cadre d'une culture qui cherche à invisibiliser cette forme de sexualité, est la représentation explicite des relations sexuelles qu'Anamika entretient avec ses amantes. Les descriptions sont plus érotiques que pornographiques dans la mesure où les organes sexuels à proprement parler ne sont évoqués qu'à travers des périphrases et jamais directement. Cependant, puisqu'il s'agit d'une sexualité non normative dans la société indienne, on peut considérer que ces représentations peuvent blesser la pudeur d'une partie de la population plutôt puritaine et être donc considérées comme obscènes. Anamika, qui est une jeune fille brahmane, a notamment des relations intimes avec une femme de basse caste qui est de surcroît sa domestique. Il faut en outre noter que dans ses relations avec ses amantes, Anamika copie le système de domination qui existe dans la société hétéropatriarcale entre hommes et femmes. En ce sens, les relations homosexuelles ne sont envisagées qu'au prisme du discours hétéronormé. La narratrice, volontairement androgyne, s'identifie davantage aux identités masculines dans le discours hétéronormé, comme les héros des films bollywoodiens ou le personnage Humbert Humbert du roman *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov. Le choix d'une narratrice qui se conforme aux discours hétéronormés permet par conséquent à Dawesar de créer un décalage de perspective qui fait ressortir la réalité des relations de domination entre hommes et femmes dans la société indienne. Comme dans les autres romans du corpus, l'obscène a ici aussi une visée satirique.

7. Présentation du plan

Puisque l'obscène a une valeur de transgression, la première partie de cette thèse se concentre sur la manière dont l'obscène permet de condamner certaines formes de violence et d'injustice. Il s'agit, dans un premier chapitre, d'analyser les représentations des perceptions sensibles de la violence et de déterminer ce qui constitue une « esthétique de la violence » dans les romans du corpus. L'objectif est de démontrer que les hypotyposes figurant des actes de

[107] Guignery, Vanessa. « "Step Across this Line": Edges and Borders in Contemporary Indian Literature », *Études anglaises* 62, nº 3 (2009) : 305-16.

destruction physique, les hyperboles qui intensifient la nature de ces actions, les procédés synesthésiques et la métaphorisation rendent la monstration de la violence obscène. Si le premier chapitre explore la violence physique, le deuxième porte sur les discours haineux qui visent à déshumaniser des groupes spécifiques et la manière dont la narration révèle leur obscénité. En effet, selon la définition de Harry Clor, la littérature obscène est une littérature qui présente une vision déshumanisée de l'être humain, « that literature which presents, graphically and in detail, a degrading picture of human life and invites the reader or viewer, not to contemplate that picture, but to wallow in it »[108]. Je propose d'analyser la manière dont les romans intègrent de tels discours, soient-ils patriarcaux, coloniaux ou castéistes, afin de déterminer la façon dont ils les transforment de façon obscène dans le but d'en faire la satire.

Tandis que la première partie se concentre sur la valeur de dénonciation de l'obscène, la deuxième partie est consacrée à l'analyse de son pouvoir de célébration. Le troisième chapitre envisage la manière dont les romans du corpus célèbrent les sexualités invisibilisées dans la société indienne en raison de facteurs contextuels et culturels. Il s'agit de considérer la façon dont les descriptions explicites de la sexualité participent de l'obscénité potentielle des représentations érotiques ou pornographiques. Ceci me mènera à évaluer le pouvoir libérateur des représentations obvies de la sexualité, notamment féminine et *queer*, qui sont marginalisées dans la société indienne. Le chapitre quatre est dédié quant à lui aux représentations des nombreux personnages qui sont socialement marginalisés. Alors que ces individus sont généralement ostracisés dans la société, ils tiennent un rôle central dans les romans du corpus. Je propose d'examiner la manière dont les textes offrent une contre-représentation des individus marginalisés vivants et morts en redéfinissant leur beauté et leur humanité. Dans ce chapitre, j'envisage la manière dont les passages obscènes permettent paradoxalement de magnifier la marge.

Alors que la deuxième partie de cette thèse considère les représentations obscènes comme un moyen de célébrer les activités ou individus dont on ne peut parler ou qu'on ne saurait voir, la troisième partie se concentre sur la manière dont elles permettent de redéfinir la notion d'humanité en mettant en valeur les caractéristiques humaines oblitérées dans certains contextes. Le chapitre cinq s'intéresse à la dimension politique des représentations obscènes de la matérialité des corps dans des contextes violents. Je propose de les considérer comme révélatrices de l'humanité des personnages confrontés à des situations déshumanisantes et de montrer que la douleur et la vulnérabilité perçues de l'intérieur peuvent engendrer empathie et

[108] Clor, *op. cit.*, p. 225.

care. Enfin, dans le chapitre six, je propose de mettre en regard différentes représentations de l'intimité afin de déterminer ce qui constitue l'obscénité de certaines en comparaison avec d'autres qui n'ont pas ce caractère. L'objectif est de démontrer que celles qui sont obscènes ont trait à la négation et l'annihilation de l'humanité des personnages, qu'il s'agisse de l'exhibition de sentiments non partageables, de la réalité cadavérique ou de l'intimité non désirée entre plusieurs personnages afin d'évaluer dans quelle mesure les représentations obscènes sont un moyen de redéfinir ce qu'être humain·e signifie.

PARTIE I : CONDAMNATIONS OBSCÈNES

Selon Harry Clor, dans la littérature dite obscène, les personnages sont représentés de manière dégradante, leur humanité est niée[1]. Les romans du corpus présentent des situations dans lesquelles certains personnages sont déréalisés : les textes montrent les mutilations subies et font entendre les insultes prononcées. En revanche, contrairement à l'assertion de Clor, les lecteur·rice·s ne se complaisent pas dans ces images obscènes[2] : cette esthétique a pour vocation de dévoiler ces actes et paroles afin de les condamner. La première partie de la thèse se concentre par conséquent sur le pouvoir de révélation de l'obscène, qui permet de mettre en lumière l'horreur de situations qui sont ignorées, dissimulées ou normalisées.

Comme les étymologies grecque *ob skênê* et latine *obscaena* l'indiquent, la représentation graphique de la violence physique est obscène. Qu'il s'agisse des violences engendrées par la Partition et des immolations de jeunes Brahmanes suite à l'annonce de l'implémentation du rapport Mandal dans *Babyji*, les violences de la guerre dans *Hotel Arcadia* ou celles qui découlent de la haine intercommunautaire dans *Nani's Book of Suicides*, *The Gypsy Goddess* et *The Ministry of Utmost Happiness*, des actes de violence sont représentés dans tous les romans du corpus. Mais cette violence est-elle toujous décrite de manière obscène ? Le premier chapitre examinera la manière dont les représentations obscènes participent d'une esthétique de la violence dans ces romans : je propose de m'intéresser aux représentations sensibles de la violence qui mettent les corps à nu et révèlent les effets des blessures infligées à la fois sur l'enveloppe corporelle mais aussi sur l'organicité des personnages.

Dans le deuxième chapitre, j'envisagerai l'obscène comme un discours d'émancipation qui conteste la bienséance pour révéler la violence des normes : j'explorerai la manière dont l'obscène devient une arme satirique qui permet de dénoncer l'oppression des convenances. En dévoilant ce qui est habituellement caché, la satire a une valeur transgressive qui est amplifiée par le recours à l'obscène dans les romans du corpus. J'analyserai la façon dont les textes intègrent les discours partiarcaux, coloniaux et castéistes, afin de les subvertir et de les discréditer par le biais des représentations obscènes.

[1] Clor, Harry M. *Obscenity and Public Morality: Censorship in a Liberal Society*. (Chicago : University of Chicago Press, 1969), p. 225.
[2] *Ibid.*

CHAPITRE 1 : ESTHÉTIQUE DE LA VIOLENCE

> Non! Non, il n'y a pas assez de malheurs, de hontes, de crimes, pas assez d'absurdes désastres, de vies détruites, d'espérances piétinées. Pas assez de sang, d'enfants tués, de destructions et de folies sur la terre. Il faut que la chose grandisse encore, montre enfin au grand jour sa tête hideuse et molle et dévoile sa puanteur. Il ne suffit pas que la chose soit vue, il faut qu'elle soit parlée, plus haut, beaucoup plus haut. Qu'elle soit criée, que son terrible langage soit entendu, qu'il déborde ici et maintenant, puisque le lieu où il devrait être proféré, puisque ce lieu n'existe pas[1].

Le personnage d'Antigone du roman éponyme d'Henry Bauchau est une dissidente qui s'oppose à un pouvoir patriarcal injuste. Dans cet extrait du chapitre XIII intitulé « Le cri », alors que ses frères jumeaux mènent une guerre fratricide pour accéder au trône, la narratrice homodiégétique exhorte de façon outrancière les citoyen·ne·s de l'*agora* à une perception multisensorielle des manifestations de violence. Dans la troisième phrase, la violence est ainsi personnifiée visuellement — « sa tête hideuse et molle » — et olfactivement — « sa puanteur » — ce qui la rend tangible. Sa rhétorique ironique repose sur une économie de l'exacerbation et de la monstration qui passe par la vue mais surtout par l'ouïe : à la fin du passage, la gradation souligne son désir de révéler ce qui est habituellement dissimulé.

Tout comme le cri poussé par Antigone provoque un éveil des consciences des citoyen·ne·s de l'agora, les représentations littéraires de la violence qui mettent les lecteur·rice·s face à ce qu'iels refusent de voir, « crée[nt], dans la muraille du bienheureux conformisme, une brèche d'insécurité qui permet de maintenir à l'égard de l'horreur une certaine lucidité »[2]. Selon Myriam Watthée-Delmotte *et al.*, les représentations de la violence « confronte[nt] à l'innommable : elle[s] se présente[nt] comme la tache aveugle de l'expérience, là où il n'y a plus rien à dire »[3]. La violence semble donc se définir par son caractère irreprésentable. C'est ce que confirme Kevin Wall Saunders qui s'appuie notamment sur les étymologies grecque *ob skênê* et latine *obscaena* du terme « obscène » signifiant « hors-scène »[4]. Les actes de violence choquants pour le public sont considérés comme obscènes sur

[1] Bauchau, Henry. *Antigone* (Arles : Actes Sud, 1997), pp. 195-197.
[2] Watthée-Delmotte, Myriam ; Boulogne, Jacques et Sys, Jacques. « Introduction » in : Watthée-Delmotte, Myriam (dir.). *La Violence, représentations et ritualisations*, 7-14. (Paris : Harmattan, 2002), p. 8.
[3] *Ibid.*, p. 9.
[4] Saunders, Kevin Wall. *Violence as Obscenity: Limiting the Media's First Amendment Protection, Constitutional Conflicts* (Durham : Duke University Press, 1996), p. 3.

scène[5]. Pourtant, dans les romans du corpus, loin d'être relégués aux coulisses, les actes de violence sont placés sur le devant de la scène.

Despina Zarzouli rappelle que l'étymologie latine du nom « violence » est plurielle. Le verbe *violare* signifie « traiter avec violence, profaner, transgresser », et le nom *vis* renvoie à « [la] force, vigueur, puissance, (…) emploi de la force physique ». Le dictionnaire de Furetière fait la synthèse de ces deux étymologies en définissant la violence comme « la force dont on use envers quelqu'un pour lui faire quelque injustice ou quelque dommage »[6]. Les dictionnaires contemporains donnent des définitions similaires[7]. La violence physique implique donc une dégradation corporelle pouvant aller jusqu'à dépouiller le corps de ses qualités humaines. Aussi les représentations littéraires d'actes de violence peuvent-elles impliquer des descriptions déshumanisantes. C'est ce que Harry Clor affirme dans *Obscenity and Public Morality: Censorship in a Liberal Society* (1969). Selon lui, lorsque les personnages sont dépersonnalisés et niés dans leur identité élémentaire d'êtres humains, la représentation est obscène[8]. Sa définition inclut des descriptions explicites et exacerbées d'actes de violence tels que la destruction du corps, la torture ou le démembrement[9].

Bien que de nombreux romans indiens anglophones actuels comprennent des représentations explicites de la violence[10], peu d'entre eux sont écrits par des femmes. En effet, comme le souligne Tilottama Misra à propos des romancières indiennes contemporaines de celles du corpus et originaires des États du nord-est de l'Inde, les récits se concentrent davantage sur le traumatisme et les blessures qui résultent de la violence que sur l'acte lui-même : « Instead of discussing the actual course of the violent events, incidents are retrieved from the memories of those who have suffered the wounds »[11]. En m'appuyant sur mes lectures de romans indiens féminins anglophones et sur la déclaration de Misra, j'avancerai que les romans du corpus s'éloignent d'une certaine tradition littéraire indienne féminine anglophone en ce qui concerne la représentation de la violence[12]. Ces romans présentent une « esthétique de la

[5] *Ibid.*
[6] Zarzouli, Despina. « L'Étude de la violence dans le *Sur Racine* de Roland Barthes », *Babel*, nº 38 (10 janvier 2018) : 275-87, p. 277.
[7] Michaud, Yves. *La Violence* (Paris : Presses Universitaires de France, 2018), pp. 3-4.
[8] Clor, Harry M. *Obscenity and Public Morality: Censorship in a Liberal Society*. (Chicago : University of Chicago Press, 1969), p. 225.
[9] *Ibid.*, p. 245.
[10] Je pense notamment à *The Story of My Assassins* (2010) de Tarun Tejpal et *The Lives of Others* (2014) de Neel Mukherjee.
[11] Misra, Tilottama. « Women Writing in Times of Violence » in : Gill, Preeti, (dir.). *The Peripheral Centre: Voices from India's Northeast* (New Delhi : Zubaan, *ebook*, 2014).
[12] Il existe bien entendu des exceptions à cette assertion, comme la représentation du meurtre d'un officier de police auquel Udayan assiste dans *The Lowland* de Jhumpa Lahiri (2013).

violence ». J'emprunte cette expression au titre de l'ouvrage de Stamatios Tzitzis dans lequel l'esthétique est définie comme « une philosophie des pouvoirs du sensible »[13]. Tzitzis rappelle que l'étymologie grecque « *aisthèsis* (…) dénote la faculté de percevoir par les sens, ou bien la sensation »[14]. Ainsi, je m'intéresserai principalement aux représentations des perceptions sensibles de la violence. J'examinerai la manière dont les représentations obscènes de ce phénomène dans les œuvres du corpus en proposent une perception sensorielle. J'analyserai dans un premier temps la façon dont les représentations de la violence passent par des hypotyposes dans lesquelles les actes commis sont explicitement nommés, ce qui entraîne un effet de spectacularisation. Les corps violentés sont exhibés dans les romans. Leur monstration passe notamment par la création d'une esthétique *gore*, l'utilisation de synesthésies et la révélation des traces des violences subies. Je m'interrogerai sur l'obscénité potentielle de ces procédés. Je m'attacherai enfin à montrer que les actions violentes normalisées dans la société, les viols et les actes de torture, demeurent irreprésentables dans le corpus. Je considèrerai la façon dont la métaphorisation et la présentation d'une vision kaléidoscopique de ces violences permettent toutefois de les décrire.

[13] Tzitzis, Stamatios. « Introduction » in : *Esthétique de la violence*, 3-10 (Paris : Presses Universitaires de France, 1997).
[14] *Ibid.*

1. Hypotyposes de la violence

Juan Alonso Aldama *et al.* affirment que l'hypotypose « constitue l'un des moyens les plus fréquemment utilisés par notre culture (…) pour la mise en scène »[15] de la violence physique. Selon eux, l'hypotypose participe de « l'accentuation "spectaculaire" »[16] des violences corporelles. Ils ajoutent que « la représentation de la violence, quelle qu'elle soit, semble trouver dans le corps et ses transformations (lacération, compression) son élément central »[17]. C'est ainsi que la violence est représentée dans les romans du corpus : sa monstration est explicite et passe par le dévoilement des corps blessés. Jean-Jacques Robrieux définit l'hypotypose comme « une description ou (…) un récit qui permettent au lecteur de se représenter un objet, un être, un paysage ou une scène, comme s'ils étaient sous ses yeux ; c'est-à-dire offrant les couleurs saisissantes de la réalité »[18]. Les romancières du corpus ont recours à ce procédé stylistique : les descriptions minutieuses des actes de violence et de leurs effets sur les corps des personnages les rendent visibles. Écrire la violence signifie en premier lieu la nommer explicitement, sans en faire l'ellipse ni la métaphoriser. Ce mode de représentation peut entraîner une forme de spectacularisation.

1.A. Nommer la violence

> "Don't look back at blood that has been spilled. India has survived so much violence: Partition, the British, Tamurlane, Ghazni. It will survive this, too. History repeats itself and is full of violence. It is in our nature." (*B*, pp. 217-8)

Dans *Babyji*, alors qu'Anamika se désole des violences que son pays a vécues après l'assassinat de la Première Ministre indienne Indira Gandhi par ses gardes du corps sikhs suite à l'opération *Blue Star* en 1984, la réplique de son père banalise la nature de ces événements. La répétition du terme générique « violence » invisibilise la réalité des faits dans son discours. Ceux-ci sont réduits à des références historiques dénuées de tangibilité. Pourtant, dans les romans du corpus, la violence n'est pas euphémisée, les actes et leurs conséquences étant

[15] Aldama, Juan Alonso, Bertrand, Denis et Lancioni, Tarcisio. « Pour une sémiotique de la violence », *Actes Sémiotiques*, nº 125 (2021), p. 8.
[16] *Ibid.*
[17] *Ibid*., p. 9.
[18] Robrieux, Jean-Jacques. *Rhétorique et argumentation* (Paris : Nathan, 2000), p. 105.

explicitement nommés. C'est notamment le cas de l'énumération des atrocités[19] vécues par les habitant·e·s de Kilvenmani, dans *The Gypsy Goddess* : « *Nature of Atrocity*: Looting, Rampaging, Whipping, Rape, Murder, Burning homes, Mass arrest » (*G*, p. 57) ou de l'abécédaire cachemiri-anglais écrit par Tilottama dans *The Ministry of Utmost Happiness*, dans lequel les mots cités ont presque tous trait au champ lexical de la violence : « G: Grenade Blast/Gunbattle/G Branch (General branch-BSF intelligence)/Graveyard/Gun culture » (*M*, p. 208). Dans les deux romans, l'accumulation de termes ne suit aucune logique sémantique ni phénomène de gradation, comme pour illustrer l'omniprésence de la violence et son caractère inexplicable. Dans le corpus, les représentations de la violence qui « confrontent à l'indicible et à la monstration de ce qui n'est pas montrable, induisent une réflexion sur les fonctions, les limites et les pouvoirs du langage verbal ou visuel »[20]. Je propose d'analyser les spécificités des représentations obscènes de la violence : suffit-il de nommer la violence pour que sa monstration soit obscène ? Quels effets produisent les représentations obscènes de la violence en comparaison des descriptions qui ne le sont pas ?

Dans *Babyji*, Abha Dawesar souligne la volonté de montrer des violences physiques qui, bien que connues de toutes et tous au sein de la société indienne, sont occultées :

> Delhi is a dark city. (…) Things happen in the dark. Men are killed. Their cries of anguish go unheard. If it is winter, the mornings are covered with fog, and corpses are discovered only after the shroud lifts at ten. Women are raped in the parking lots of movie theaters, often by many men in one night. They gather their torn *dupattas* and go home to avoid public scandal. Delhi's crime, everyone complains, has gotten worse. This is not true. In Delhi nothing changes. (*B*, p. 50)

Alors que la société indienne est manifestement consciente de l'existence de ces crimes, comme en témoigne le pronom indéfini « everyone », elle préfère l'ignorer. Le champ lexical de l'invisibilité (« dark », « unheard », « fog », « shroud ») suggère que ces violences ne doivent pas être représentées sur scène. Cependant, Dawesar les met en lumière en montrant leurs conséquences, telles que la douleur et la honte. La narratrice illustre également l'inégalité de traitement entre les hommes et les femmes : alors que les femmes sont contraintes de dissimuler les violences qu'elles endurent, les souffrances éprouvées par les hommes sont audibles, puisqu'ils sont capables de crier, et visibles, lorsque leur dépouille en apporte la preuve. Ainsi, bien que dans le texte l'issue des crimes commis envers les hommes soit plus funeste, les

[19] J'emploie le terme « atrocités » pour parler des violences castéistes, dénomination officiellement utilisée depuis l'adoption de la loi de 1955, *Scheduled Castes and Scheduled Tribes Prevention of Atrocities Act.* Jaoul, Nicolas. « The 'Righteous Anger' of the Powerless: Investigating Dalit Outrage over Caste Violence » in : Blom, Amélie et Jaoul, Nicolas (dir). « Outraged Communities », *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, nº 2 (2008) : 41-72, p. 45.
[20] Watthée-Delmotte, *et al.*, *op. cit.*, p. 11.

femmes sont victimes d'une double violence, celle du viol et celle de la honte qui résulte de la culpabilisation que la société indienne fait peser sur elles dans ce cas-là[21]. Bien que Dawesar nomme précisément les violences physiques dissimulées derrière le terme générique « crime », la description n'a rien d'obscène au sens donné par Harry Clor[22] : les actions déshumanisantes sont nommées mais non représentées.

Il en est de même dans *Hotel Arcadia*, lorsque la narratrice évoque les violences auxquelles Sam est confrontée en tant que photojournaliste se rendant sur des scènes de guerre. Lorsqu'elles sont uniquement énumérées (« images of cruelty, brutality, senseless murders » *H*, p. 23), leur caractère violent est souligné mais la réalité de l'horreur demeure tout aussi opaque pour les lecteur·rice·s. En revanche, la focalisation interne qui se concentre sur Sam dévoile la brutalité des faits qu'elle observe protégée derrière son appareil photographique. Aussi, la description de la bataille livrée lors de sa première mission dans une jungle indéterminée offre-t-elle des précisions sur les actions et individus impliqués :

> The massacre had gone on for hours, beginning just after midnight and ending just as the first cool sliver of dawn crept through the undergrowth. She had huddled in fear at first, trying to shut out the incessant screams, the two initial shots. 'That is all the bullets they have money for,' her guide had told her. She had disbelieved him for a few brief moments, until the soldiers had begun using machetes. Through the telescopic lens of the Canon, she had confirmed that disciplined violence, the random selection among victims who would be dispatched with a single well-placed stroke and those who would suffer multiple slashes. (*H*, p. 23)

Le terme « massacre » qualifie d'emblée le type de violences observé. La scène est décrite selon les perceptions visuelles et auditives du personnage, ce qui la rend plus concrète. Les armes et l'utilisation qui en est faite sont détaillées, les noms « stroke » et « slashes » déterminent le type de blessures infligées par la machette. L'utilisation du *pluperfect* donne une impression de mise à distance de l'horreur qui est renforcée par la valeur ironique de l'adjectif « disciplined » qui qualifie la violence : sa représentation est imprécise et aseptisée, les corps des victimes oblitérés. Seuls les cris sont potentiellement obscènes dans ce passage. En effet, Michel Leiris souligne l' « [o]bscénité du cri qui, déchirant le voile du silence, semble mettre à nu toute l'horreur »[23]. Dans cet extrait, les plaintes émises sont les seules traces de l'effroi et de la douleur ressentis par les individus massacrés. Seuls ces hurlements ont un effet sur le personnage, qui choisit de ne plus entendre pour échapper à la violence de la situation.

[21] Dwivedi, Om Prakash et Rajan, V. G. Julie. « Introduction: The State of Human Rights in Postcolonial India, 1947-2014: Postcolonial and Anticolonial Terrains » in : *Human Rights in Postcolonial India*, 1-46. (Londres, New York, N.Y. : Routledge, 2016), p. 28.
[22] Clor, *op. cit.*, p. 225.
[23] Leiris, Michel. *À cor et à cri* (Paris : Gallimard, *ebook*, 2000), p. 75.

Au contraire, dans *The Gypsy Goddess*, Kandasamy confronte les lecteur·rice·s aux « limites (…) du langage verbal »[24] en utilisant un langage obscène ou hyperbolique pour représenter les brutalités perpétrées envers les villageois·e·s de Kilvenmani le 25 décembre 1968. À l'époque à laquelle le récit se déroule, alors que les atrocités contre les Dalits étaient en augmentation en Inde, le public et les pouvoirs politiques n'y prêtaient pas attention[25]. Nicolas Jaoul affirme que ces violences, commises au nom des principes castéistes, sont généralement ignorées voire négligées par les autorités, ce qui permet de les perpétrer en plein jour, en signe de supériorité des castes dominantes face à la loi[26]. Dans *The Gypsy Goddess*, cette impunité est illustrée par le témoignage de Ramalingam, villageois dalit de Kilvenmani qui a réussi à échapper au massacre et qui rapporte les nouvelles d'exactions dans les villages voisins : « day after day we were hearing news of homes being burnt in other villages or news of girls being raped or somebody we knew being beaten up or killed » (*G*, p. 121). La répétition de la conjonction de coordination « or » dans la polysyndète souligne l'accumulation et la banalisation de la violence. La déclaration de Ramalingam se fait plus précise lorsqu'il s'agit de faire part de l'étendue des agressions subies par sa communauté. Les dommages subis sont décrits de manière hyperbolique dans une hypotypose : le sang déborde des limites corporelles, « from his body blood flows as if it were sweat » (*G*, p. 126) ; le nombre de balles tirées dans un seul corps est démesuré : « they removed fifty-six pellets from his thigh at the hospital » (*G*, p. 126) ; et les violences sont incessantes : « we heard unceasing screams » (*G*, p. 126). Cette esthétique de la disproportion offre à Kandasamy la possibilité de mettre en évidence le caractère endémique de ces violences invisibilisées.

Joshil K. Abraham et Judith Misrahi-Barak soulignent que les atrocités contre les Dalits reposent sur la réduction d'êtres humains à leur seule identité de caste[27]. Ravi Shankar Kumar précise que ces violences ethniques ont pour objectif principal de faire respecter la hiérarchie sociale au sein de laquelle les Dalits porteraient la marque d'une infériorité qu'iels ne devraient pas transgresser[28]. Dans le roman de Kandasamy, Ramalingam confirme que les insultes que les propriétaires terriens profèrent à l'encontre des villageois·e·s dalits ont trait à leur caste : « this man Perumal was causing trouble and from what I heard he threw caste slurs around »

[24] Watthée-Delmotte, *et al.*, *op. cit.*, p. 11.
[25] Zecchini, Laetitia. « 'No name is yours until you speak it': Notes Towards a Contrapuntal Reading of Dalit Literatures and Postcolonial Theory » in : Abraham, Joshil K. et Misrahi-Barak, Judith. *Dalit Literatures in India*, 68-85. (Londres ; New York: Routledge, 2018), p. 73.
[26] Jaoul, *op. cit*., p. 41.
[27] Abraham, Joshil K. et Misrahi-Barak, Judith. « Introduction to the First Edition: Dalit Literatures in India: In, Out and Beyond » (12-24) in : Abraham et Misrahi-Barak, *op. cit.*, p. 10.
[28] Kumar, Ravi Shankar. « The Politics of Dalit Literature » (49-67) in : Abraham et Misrahi-Barak., *op.cit*., p. 64.

(*G*, p. 121). Bien que les injures à l'encontre des Dalits soient peu présentes dans le roman, celles qui sont citées illustrent la définition de Kevin Wall Saunders selon laquelle le caractère dégradant des propos haineux les rend obscènes[29] et aussi violents qu'une agression physique[30]. La nature déshumanisante des invectives apparaît notamment par contraste : tandis qu'une villageoise qui décide de rejoindre le parti communiste est qualifiée de sage par sa communauté[31], elle est violemment insultée par les propriétaires terriens, « 'Oh! The Old Woman? That troublemaking Communist cunt? That untouchable whore?' » (*G*, p. 33) L'offense est graduelle : tandis que la première dénomination n'est pas explicitement insultante, les deux suivantes conjuguent injures liées au statut social de la femme âgée et termes obscènes. La transcription au discours direct des paroles de ces personnages attire l'attention sur la violence du système castéiste indien.

Si les propos haineux sont aussi violents que des agressions physiques, dans le roman, les deux types de violence se conjuguent. Ainsi, le témoignage de Ramalingam évoque la conjonction de violences verbales et physiques : « they were threatening us *konnu poduvomda thevdiyamavaney* we will kill you whoresons and then they were beating us up » (*G*, p. 120). La reprise de l'insulte menaçante en italique en tamoul et en anglais souligne son caractère agressif. De même, l'utilisation de l'italique met l'accent sur la violence de l'injure proférée par Kerosene Govinda lors du viol de Thangamma : « [Thangamma] spoke of Kerosene Govinda pulling at her clothes and how she fought back fiercely. *Why are you running away, you whore?* She repeated his words verbatim. » (*G*, p. 147) La répétition des paroles insultantes permet au personnage de ne rien dissimuler de la violence subie. Laetitia Zecchini explique que le langage obscène est délibérément utilisé dans la littérature dalit pour mettre en lumière l'ampleur des atrocités subies : « Dalits strip language of its hygienist rules of propriety and correctness, which have often been ways of concealing violence »[32]. Dans le texte de Kandasamy, Ramalingam s'empare de ce lexique obscène pour insulter les assaillants : « fat pig » (*G*, p. 121), « motherfucker, whoreson » (*G*, p. 124), « sister-fuckers » (*G*, p.125), « may his dick be riddled with worms » (*G*, p. 125). Les invectives renvoient à des pratiques sexuelles taboues et transgressives ou à l'abjection. Le langage obscène devient un mode de représentation de la violence perpétrée à l'encontre des Dalits.

[29] Saunders, Kevin Wall. *Degradation: What the History of Obscenity Tells Us About Hate Speech* (New York, N.Y. : New York University Press, 2011), p. 6.
[30] *Ibid.*, p. 1.
[31] « 'She knows what to say when, how to say what, when to start a why, where to cease the talk.' » (*G*, p. 33)
[32] Zecchini, *op. cit.*, p. 78.

Dans *Babyji*, c'est la description obvie des violences perpétrées pendant les émeutes anti-sikhs de 1984 qui est potentiellement obscène : « After a few days the army was called in, and shoot-at-sight orders were enforced, but only after every Sikh house had been pillaged and Sikh men burnt alive, chopped, and even skewered. » (*B*, p. 217) Les trois verbes utilisés pour détailler le type de violences subies par les hommes sikhs ont une connotation culinaire qui transforme les individus massacrés en pièces de viande. La réduction de la chair humaine au statut de viande est obscène au sens développé par Harry Clor : « [obscenity is] a degradation of the human dimensions of life to a sub-human or merely physical level »[33]. La représentation attire ainsi l'attention sur la déshumanisation induite par ces actes de violence. La description des massacres qui ont découlé de la Partition de l'Inde en 1947, quant à elle, donne à voir les mutilations : « the Hindus and Muslims had killed with so much bloodthirst at Partition and left sacks of penises to be discovered circumcised or not. » (*B*, p. 265) Les synecdoques réduisent les hommes tués à leurs organes génitaux : la phrase est obscène au sens de *obscena*, « les parties viriles ». Le nom commun « bloodthirst » met en évidence la motivation de ces actes d'émasculation : il s'agit d'attaquer la masculinité de l'ennemi et d'annihiler sa capacité de reproduction. Ici, Dawesar illustre la barbarie présente dans les deux camps. En effet, le sujet de la phrase dissocie les membres des deux groupes rivaux par le biais de la conjonction de coordination « and » et les amalgame ensuite ironiquement dans la synecdoque « sacks of penises ». Cependant, à la fin du passage, l'importance de l'appartenance ethnique à l'origine du conflit est rappelée, isolant à nouveau les communautés ennemies avec la conjonction de coordination « or » qui permet de distinguer les musulmans qui sont circoncis des hindous qui ne le sont pas.

Blandine Kriegel définit la violence comme une « force déréglée qui porte atteinte à l'intégrité physique ou psychique, pour mettre en cause, dans un but de domination ou de destruction, l'humanité de l'individu »[34]. Elle précise que l'objectif de tels actes est de déshumaniser l'autre pour le·a « réduire à une animalité ou à un simple objet »[35]. C'est ainsi que Meena Kandasamy représente les tensions ethniques qui sont à l'origine du massacre des villageois·e·s de Kilvenmani dans *The Gypsy Goddess*. Bien que son titre euphémistique « Mischief by Fire » traduise la minimisation du massacre par les autorités, le réduisant à un simple incendie, le chapitre 10 est le seul du roman à se concentrer sur l'expérience des

[33] Clor, *op. cit.*, p. 225.
[34] Kriegel, Blandine. *La Violence à la télévision, Rapport de la Mission d'évaluation et de proposition relative aux représentations violentes à la télévision* (France : Ministère de la Culture et de la Communication, Décembre 2002), p. 63.
[35] *Ibid*.

victimes. La syntaxe les réifie, les présentant soit en tant qu'objets des verbes, « rapid gunshots being aimed at moving targets » (*G*, p. 117) soit en tant que sujets subissant l'action dans les phrases à la voix passive, « their women caught in the clutches of these attackers » (*G*, p. 117). La représentation devient obscène lorsqu'elle met en évidence les mutilations infligées : « and in desperation a mother throws her one-year-old son out of the burning hut but the boy is caught by the leering mobsters and chopped into pieces and thrown back in » (*G*, p. 117). L'acte de barbarie commis par la foule est révélé dans toute sa brutalité : tout comme dans *Babyji*, le verbe « chop » renvoie au domaine culinaire et crée une image de corps déshumanisé, réduit au statut de viande. La syntaxe enferme l'enfant dans la phrase entre l'espoir éphémère de sa mère exprimé par la préposition « out » et son arrêt de mort signé par la préposition « in ».

Nommer les actes de barbarie n'est pas une condition *sine qua non* à une représentation obscène de la violence. Le langage obscène, les descriptions obvies et détaillées dans lesquelles les corps sont réduits à l'état de chair permettent de rendre visibles des violences souvent invisibilisées dans la société indienne. Lorsque la description de la violence est aussi explicite et crue, elle peut aussi devenir objet de spectacle.

1.B. Spectacularisation de la violence

Les romans du corpus donnent la violence en spectacle : ils la montrent et l'exhibent à la vue de toutes et tous. Jacques Chevrier affirme à propos de la nouvelle génération d'écrivains africains francophones que l'expression de la violence « érig[e] l'obscène en catégorie littéraire » en donnant à voir « le spectacle d'un monde désaccordé dans lequel le langage trébuche à dire l'insoutenable et l'horreur »[36]. Dans les romans du corpus en revanche, les actes et leurs conséquences sont explicitement nommés. Selon Emmanuel Bruno Jean-François, la spectacularisation résulte « [des] éléments des textes qui, particip[ent] d'un grossissement des effets insaisissables » et de « [la] démonstration agressive, offensive, de la violence »[37]. Jean-François insiste également sur l'importance de « la multiplication et [de] l'exagération (…)

[36] Chevrier, Jacques. *Le Lecteur d'Afriques* (Paris : Éditions Champion, 2005), p. 573.
[37] Jean-François, Emmanuel Bruno. *Poétiques de la violence et récits francophones contemporains* (Leiden Boston : Brill Rodopi, 2017), p. 70.

d'éléments constitutifs de la violence »[38]. Mettre la violence en spectacle revient donc à la représenter de manière exacerbée.

Dans les romans du corpus, la représentation de personnages exhibant les actes de violence qu'ils commettent peut être obscène. Dans *Hotel Arcadia*, les terroristes font de leur prise d'otages un objet de spectacle. Yves Michaud appelle cette forme de violence l' « hyperterrorisme », qu'il qualifie de « guerre en temps de paix »[39]. Il souligne notamment « la nature spectaculaire des effets matériels produits et des résultats militaires et politiques atteints »[40]. Michaud précise l'importance de « l'omniprésence de la couverture médiatique » pour ces groupes criminels, qui participe de leur volonté d'intimidation et accentue leur impression de pouvoir[41]. Dans le roman de Singh, aucune précision n'est donnée sur la situation géographique de l'hôtel, lieu de passage cosmopolite qui revêt une dimension internationale, ni sur les revendications des assaillants dont la seule intention visible est celle de tuer. Alors que le gérant de l'hôtel, Abhi, est enfermé dans son bureau depuis lequel il surveille l'avancée du groupe armé grâce au réseau de caméras de surveillance, c'est la dimension spectaculaire de leur action qui attire son attention :

> Initially Abhi had wondered why they had not disabled any of the cameras but now he knows better. Their goal is to terrorise, to give a better show than any the world has seen before. The CCTV cameras are their allies in the grimmest reality TV show ever filmed. Abhi has learned this from the massacre in the viewing gallery not long after he had taken up the monitoring. One of the gunmen had turned to smirk at the camera, flexed index finger like a pistol and mock-shot at the camera in the corner. It was a gesture used by every self-respecting rapper on MTV but frightening in its banality when surrounded by at least a dozen slumped dead and dying, Abhi had vomited again then, barely managing to grab the plastic waste-paper bin under the desk. (*H*, p. 33)

Dans ce passage, l'attitude des terroristes témoigne de leur désir de mise en scène de leurs agissements. La comparaison de leur gestuelle avec celle des rappeurs de la culture populaire occidentale souligne leur volonté de monstration : ils utilisent les caméras de surveillance comme des dispositifs leur permettant de se faire voir. Ce comportement provoque un sentiment d'abjection[42] chez Abhi qui vomit pour expulser physiquement ce qui le révolte (*H*, p. 33).

[38] *Ibid.*, p. 71.
[39] Michaud, *op. cit.*, pp. 58-9.
[40] *Ibid*.
[41] *Ibid.*
[42] « Avec l'abjection, le corps réagit contre lui-même en se vidant ou s'expulsant lui-même. » Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection.* (Paris : Le Seuil, *ebook*, 2015), emp. 272-4.

Cette spectacularisation revêt un caractère obscène lorsque les terroristes choisissent de tuer un client de l'hôtel face à une caméra de surveillance :

> The second assailant, still poised before the lifts, calls out something, gesturing forcefully. The gunman, dragging the victim, laughs in response. He pulls the hysterical man, grabs a hunk of hair, pushing a soft weeping fleshy face up to the lens so the camera can catch the hysteria, the wide-eyed fear, the glisten of drool and tears and sweat on the victim. He grins up at the camera, his eyes bright, laughing, for an instant. Then he pushes the barrel of his rifle up against the man's head and pulls the trigger. (*H*, p. 157)

Le passage est obscène au sens des étymologies latine *obscaena* et grecque *ob skênê* qui signifient « mettre sur scène ce qui devrait rester dans les coulisses ». Le contraste entre l'attitude de l'homme qui s'apprête à mourir et celle des terroristes est exacerbé, participant de l'impression d'obscénité. Dans cette hypotypose, les qualificatifs utilisés pour la victime sont hyperboliques : le polyptote qui souligne l'hystérie est complété par la description du visage baigné de fluides corporels (larmes, salive et sueur), le transformant en masque de terreur. Philippe Dubois qualifie d' « effet Méduse » ce figement expressif que provoque la peur : « Voilà la peur en son origine et son essence : une stupéfaction pétrifiante et une réduction à la surface, c'est-à-dire : figement du sujet et mise à plat du monde »[43]. En le plaçant devant la caméra de surveillance, les assaillants font de ce masque de terreur un spectacle qui est d'autant plus glaçant que leurs propres visages reflètent la joie. Le caractère obscène de la représentation provient de sa capacité à « force[r] le regard et le repousse[r] »[44] à la fois. En conséquence, Abhi profère des obscénités : « 'You bastard! You bloody fucking, fucking bastard!' » (*H*, p. 157) La répétition donne l'impression d'un figement lexical, la colère d'Abhi le menant à répéter inlassablement les mêmes insultes comme pour créer un effet cathartique après la visualisation de ce spectacle que les terroristes lui ont imposée. La catharsis exposée ici diffère de la définition aristotélicienne dans la mesure où

> [s]elon Aristote, la catharsis ne portait que sur la pitié et la crainte, et, surtout, elle était inséparable de la présence du peuple rassemblé. L'essentiel ne consistait pas dans « l'explosion émotionnelle » de chaque spectateur, mais dans le fait que tous éprouvent ensemble les mêmes émotions et que cela puisse avoir une vertu thérapeutique[45].

Dans le texte de Singh, la catharsis est une expérience individuelle qui porte sur l'effroi et la colère.

[43] Dubois, Philippe. « Glacé d'effroi. Les figures de la Peur ou les passions de l'expression à la représentation », *Traverses*, n° 25, 1982, 137-147, p. 138.
[44] Desanti, Jean-Toussaint « L'Obscène ou les malices du signifiant », *Traverses*, nº 29 (octobre 1983) : 1-5, p. 4.
[45] Tisseron, Serge. « Images violentes, violence des images » in : Pewzner, Evelyne (dir.). *Temps et espaces de la violence* (Chilly-Mazarin : ScienceS en Situation, 2005), p. 117.

L'exhibition de l'acte de violence commis par les terroristes est prolongée par la description que Sam fait des conséquences du meurtre de l'homme : « 'Brains,' Sam tells him laconically, when he calls her. 'Turn that camera off. The lens is probably covered with bits of that bastard's brain. And blood. Eitherway, that stuff sticks to glass so unless you are planning to clean it off, you won't see shit.' » (*H*, p. 162) L'utilisation du terme générique « stuff » pour qualifier les éléments corporels « brains » et « blood » contribue à la déshumanisation de la victime. Les paroles sont brutales : Sam utilise des termes injurieux et décrit la matérialité des fragments de cervelle et du sang sans aucune atténuation. Quelques pages plus loin, la représentation de la dépouille de la victime est similaire. Alors qu'elle se rend dans sa chambre pour récupérer de la nourriture, la description du cadavre faite selon la perspective de Sam s'arrête sur la tache de sang et les morceaux de cervelle étalés sur le sol (*H*, p. 166)[46]. Dans ces passages, « la chair [est transformée] en viande, en matière objective et abjecte, détachée et détachable »[47] : les paroles de Sam réifient les éléments corporels et déshumanisent l'homme tué.

Hormis la volonté de monstration des actes de violence, c'est leur spectacularisation qui est obscène dans *Hotel Arcadia*. La représentation des compositions photographiques de Sam a souvent ce caractère, comme c'est le cas de sa première série sur une scène de guerre. Le récit de la composition est fait selon le point de vue de la photojournaliste qui observe les mouvements d'un jeune soldat tuant un villageois à coups de machette :

> Slowly, meticulously, she had moved through the mayhem unfolding before her, eventually choosing a particularly graceful soldier whose machete rose and fell with the elegance of a ballet dancer. His slim back seemed to tense with each movement, the darkening sweat patches growing across his dark cotton shirt. His feet, encased in a pair of blinding white sneakers stepped lightly, almost floating above the dirt and gore that was collecting on the ground. He was young, innocent almost, with a smooth baby face that lit up with joy and vitality. Perhaps because he was so alive, so energetic, she had continued to shoot him through the night. (*H*, p. 24)

Dans cette hypotypose, la perspective du personnage esthétise cette scène d'horreur : le soldat est comparé à un danseur étoile auquel la narratrice attribue les qualités inhérentes à la profession que sont la grâce, l'élégance et la légèreté. La description des mouvements file la métaphore, ce n'est plus la violence de l'acte qui est mise en scène, mais la beauté des gestes, le contraste que crée la sueur sur la couleur de la chemise, ou la blancheur des chaussures sur le sol. Le portrait du jeune homme se termine par le visage qualifié de « poupin », ce qui détonne

[46] L'analyse détaillée de ce passage se situe au chapitre 5, p. 227.
[47] Falardeau, Éric. *Le Corps souillé. Gore, pornographie et fluides corporels* (S.l. : Éditions de l'instant même, 2019), pp. 80-1.

avec la barbarie des actes commis. L'accentuation de la vitalité du mercenaire efface la mort de celui qu'il est en train de tuer. L'esthétisation du meurtre occulte sa violence, même si elle est rappelée à la page suivante lorsque Sam découvre les cadavres des villageois·e·s massacré·e·s.

La description des cadavres fait ressortir les traces des violences subies : « She hadn't really been looking at all, even as her guides ran from one cadaver to another, pointing out the wounds, the mutilations some of the lumps had suffered even after death. » (*H*, p. 25) Alors que le guide pointe du doigt les stigmates laissés par les coups de machette, le regard de Sam déshumanise ces cadavres : ils ne sont que des tas de chair sans vie à ses yeux. Lorsqu'elle porte son attention sur le corps de l'homme assassiné par le jeune soldat, ce ne sont pas tant les marques de son supplice qui retiennent son attention que son esthétisme :

> Spread-eagled across the threshold was a single body, a slight one, like that joyous soldier from the night before; a young man, naked, lying half-turned on his side. The mud floor below had absorbed all blood, so it seemed that he was asleep, albeit in an awkward angle. His arms pulled close to his chest, his head flung back, his legs spread slightly and disappearing into the darkness beyond. It was that fragile plane of his hip that caught her eye; so familiar and yet so alien. The jutting bone pushed against brown skin, gleamed in the growing morning light, the lean plane of his leg disappearing into the gloom. Shadows reached up from the depths of the hut into the hollow of his stomach. (*H*, p. 25)

La position anormale des membres est soulignée à plusieurs reprises dans cette hypotypose, la violence du verbe « flung back » et de l'adjectif « jutting » rappelant que la posture est le résultat des sévices endurés. Bien que la mise en valeur du clair-obscur soit le fruit du point de vue photographique de Sam, le lexique employé pour faire référence à la pénombre accentue l'obscénité au sens de *obscenus*, de mauvais augure : la dernière phrase donne l'impression d'ombres venues d'un autre monde pour engloutir le cadavre.

Dans *The Gypsy Goddess*, la représentation des conséquences d'actions violentes se concentre davantage sur les mutilations subies. Le récit de l'origine du titre du roman mène à une spectacularisation de la violence, à la fois dans la mise en scène des actes perpétrés et dans la monstration de la matérialité de la chair abîmée. Dès le début du passage, la nature des brutalités est indiquée : « seven women were murdered along with their babies » (*G*, p. 38). La narratrice offre plusieurs variantes de cette histoire, soulignant l'effet de mise en scène créé. Chacune des versions du meurtre implique la description explicite d'actes de violence :

> On one night, many many nights ago, seven gypsy women, carrying their babies, strayed and lost their way whilst walking back to their camp. When they came home the next day, the seven women were murdered along with their babies. Their collective pleading did not help. Some versions go on to add that there were seventeen women. Every version agrees that all of them had children with them. Some versions say these women and their children were forced to drink poison. Some versions say that these women were locked in a tiny hut and burnt to death along with their children. Some gruesome versions say that these women were ordered to run and they had their heads chopped off with flying discs and their children died of fright at seeing their mothers' beheaded torsos run. (*G*, p. 38)

La représentation illustre les arguments de Jean-François : la spectacularisation découle de la « multiplication et [de] l'exagération »[48], les différentes versions de l'histoire apportant des détails supplémentaires (et parfois contradictoires) sur le massacre et participant de l'impression de gradation dans l'intensité des violences. La démonstration de la violence est « agressive et offensive »[49] : chacun des actes est nommé et la dernière version, qualifiée d' « horrible », donne à voir des corps décapités. Dans cette dernière représentation, le choix du lancer de disque comme arme de crime semble toutefois incongru, soulignant la volonté de spectacularisation de ces meurtres et rappelant le caractère non fiable de la narratrice qui se joue des attentes de ses lecteur·rice·s.

En attirant l'attention sur la spectacularisation des violences, les romancières soulignent que les représentations obscènes visent à montrer ce qui ne devrait pas l'être : les corps mutilés et la chair abîmée. Néanmoins, le seul effet de monstration ne suffit pas à générer l'obscénité : la matérialité des corps blessés doit également être révélée.

[48] Jean-François, *op. cit.*, p. 71.
[49] *Ibid.*, p. 70.

2. Exhiber les corps en lambeaux

Dans les scènes de violence, les romans du corpus dévoilent le contenu des corps, soit ce qui a vocation à demeurer caché. L'exhibition des fluides corporels, de l'intérieur de la chair et des organes participe de la création d'une esthétique comparable à celle du cinéma *gore*. Afin de plonger les lecteur·rice·s dans la réalité des violences, les romancières ont notamment recours à des procédés synesthésiques qui offrent une perception multisensorielle de ces actes. Enfin, lorsque les corps des personnages ne sont pas présents, les traces laissées par les violences subies permettent de prendre connaissance de leur matérialité.

2.A. L'esthétique *gore*

Les romans du corpus dévoilent ce qui se trouve à l'intérieur des corps – le sang, les organes, les os, les fluides corporels – et qui est normalement dissimulé sous la peau. Cette monstration de ce qui se situe sous la chair et qui est rendu visible par les actes de violence mène à une esthétique qui est comparable à celle du cinéma *gore*. La signification étymologique de l'adjectif *gore* est proche de l'étymologie latine *obscaenum*, « saleté ». Éric Falardeau rappelle les origines du mot, « du vieil allemand, [qui] signifie sang séché, sang éclaboussé, puis, passé au vieil anglais "gor", [qui] devient saleté, excrément. Le terme est lié à ce qui est sale, répugnant, immobile »[50]. Falardeau confirme d'ailleurs la proximité sémantique entre les deux termes en insistant sur la propension du *gore* à « donner à voir ce qui est ailleurs relégué au hors-champ »[51]. Philippe Rouyer, l'un des spécialistes de ce sous-genre du cinéma d'horreur, indique que « la ligne dramatique du film gore est interrompue ou prolongée par des scènes où le sang et la tripe s'écoulent des corps meurtris et mis en pièces »[52]. L'esthétique *gore* implique donc le fait d'exhiber crûment la violence et ses effets. Selon Falardeau, cela passe notamment par l'utilisation du gros plan, qui permet d'atteindre « la limite de ce qui peut être exposé visuellement »[53]. Une ligne esthétique comparable est perceptible dans les romans du corpus, les synecdoques isolant dans le texte littéraire ce que le gros plan délimite à l'image.

[50] Falardeau, *op. cit.*, p. 83.
[51] *Ibid.*, pp. 29-30.
[52] Rouyer, Philipe. *Le cinéma gore : une esthétique du sang* (Paris : Éditions du cerf, 1997), p. 19.
[53] Falardeau, *op. cit.*, p. 58.

Même si on ne peut pas réellement parler d'esthétique *gore* dans *Babyji*, le récit du viol de Sheela emprunte certaines des caractéristiques du genre. La scène est narrée par la narratrice homodiégétique qui est l'autrice de l'agression : tout comme dans le cinéma *gore*, le corps blessé est observé de l'extérieur et les fluides corporels acquièrent presque un statut de fétiche[54]. Bien que sa camarade de classe exprime son refus à plusieurs reprises[55], Anamika ignore ses supplications et va jusqu'à la pénétrer avec ses doigts (*B*, p. 210). Le corps de Sheela est fragmenté au fil des synecdoques qui suivent le parcours des mains ou de la bouche d'Anamika : ses mains, sa tête, son visage, son cou, ses yeux et ses cuisses sont l'objet des sollicitations du personnage, qui la maintient physiquement si nécessaire (« I pinned her down on her bed and held her hands above her head. » *B*, p. 210). La syntaxe reproduit cette contrainte, Sheela étant l'objet des verbes dont Anamika est le sujet. Bien que le sexe de la jeune fille ne soit pas nommé, les références à son entrecuisse révèlent de manière euphémistique la partie de l'anatomie touchée. La violence de la pénétration n'est pas euphémisée, quant à elle : « I pushed with my finger. I wasn't slow, the way I had been with India and Rani. I was afraid if I was too gentle she would use it to move away. I used all the force I could muster. » (*B*, p. 210) Le verbe « push » et le nom « force » soulignent l'intensité de cet acte non consenti. Ce qui rapproche cette scène de l'esthétique *gore* est son dénouement, lorsqu'Anamika retire son doigt ensanglanté du corps de Sheela et déclare : « "I just fucked you." » (*B*, p. 210) À l'instar des films *gore* dans lesquels le point culminant est le jaillissement de l'hémoglobine, dans ce passage, le doigt recouvert de sang marque l'apogée de l'agression sexuelle pour Anamika qui brandit fièrement la preuve de la défloration de sa camarade. L'obscénité du langage employé pour déterminer son geste participe de cette esthétique.

Dans *The Ministry of Utmost Happiness* et *The Gypsy Goddess*, la monstration du « sang et [de] la tripe [qui] s'écoulent des corps meurtris et mis en pièces »[56], pour reprendre les termes de Rouyer, est plus notable. On observe dans ces deux romans ce que David le Breton nomme « un goût de l'autopsie »[57], le récit se concentrant par moments sur « l'exposition crue de [l']intérieur [du corps] comme ne révélant rien d'autre qu'une chair dérisoire et abjecte »[58]. Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, le témoignage épistolaire de la combattante maoïste

[54] « Dans le *gore* et la pornographie, le gros plan devient une sorte de fétiche extrême où s'incarnent (du latin *in* et *carne*, donc littéralement "prendre chair") les pensées, affects et envies de chaque individu. » *Ibid.*, p. 53.
[55] « "Stop," she said, putting her hand on mine. (…) "Please don't do that," she said in a panic. (…) "Anamika, please stop," she whispered urgently. » (*B*, p. 210)
[56] Rouyer, *op. cit.*, p. 19.
[57] Le Breton, David. « Le corps et le monde comme effets spéciaux » in : Cinémaction. Hennebelle, Guy (dir.) *Du trucage aux effets spéciaux*, Corlet-Télérama, 1999, 132-137, p. 134.
[58] *Ibid*.

Revathy révèle ainsi les conséquences physiques des sévices infligés par la police à ses camarades :

> Comrade Nirmalakka when she was killed they ripped her stomach and took out everything. Comrade Laxmi also they not simply killed, but cut, and removed eyes. For her there was big protest. One another Comrade Padmakka they captured and broken both her knees so she could not walk and beat her so she has kidney damage, liver damage, so much damage. (*M*, pp. 420-1)

La représentation est crue et brutale, les verbes d'action qualifiant explicitement chacun des actes de mutilation. Les corps sont disséqués, les organes touchés exposés à l'extérieur des corps. Malgré la juxtaposition de phrases simples, un processus de gradation est perceptible. La locution adverbiale « not simply » crée un premier contraste entre Nirmakkala et Laxmi. La dernière victime mentionnée étant potentiellement toujours en vie lorsqu'elle est battue, elle a donc enduré toutes les souffrances induites par les multiples dommages corporels infligés. Le récit de Revathy révèle aussi l'échec du langage à représenter toute la barbarie, comme en témoignent l'utilisation du pronom indéfini « everything » pour conclure la description de l'éventrement, l'hésitation entre les verbes « cut » et « remove » pour définir l'énucléation, ainsi que la conclusion simpliste « so much damage ». Le rythme ternaire de la dernière phrase donne l'impression que la vie de Padmakka se résume à ses blessures corporelles en conséquence des violences. Le récit que Revathy fait des agressions qu'elle subit est similaire : la description s'attarde sur ses blessures corporelles, isolées par les synecdoques : « All the cigarette burns were bubbles, on my face, breast, nipples, stomach. Her whole bed was blood. » (*M*, p. 423) Désigner les phlyctènes engendrées par les brûlures de cigarettes par le nom « bubbles » dénote davantage la maîtrise limitée de la langue anglaise du personnage qu'une volonté d'euphémisation. En effet, chacune des parties du corps touchées est nommée et la désignation de l'état du lit de la personne l'accueillant est hyperbolique. Dans ces passages, l'esthétique *gore* attire l'attention des lecteur·rice·s sur des violences habituellement invisibilisées dans la société indienne. En montrant crûment l'étendue des blessures, Roy affirme sa volonté de rendre visibles les agressions policières que subissent les combattantes maoïstes.

Dans *The Gypsy Goddess*, c'est l'exhibition des cadavres qui peut être qualifiée de *gore*. Selon Falardeau, « le *gore* est un discours sur la mort, une tentative d'appréhension de cette dernière »[59]. Montrer la matérialité des corps morts revient à mettre sur scène ce qui doit rester dans les coulisses. Julia Kristeva souligne le sentiment d'abjection qu'ils provoquent : « [l]e

[59] Falardeau, *op. cit.*, p. 29.

cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux »[60]. L'obscénité de la monstration des cadavres est soulignée par Kerstin Mey : « Death continues to carry with it the odour of the obscene, that what [has to] remain[s] unspeakable, tucked away beneath the consciousness, 'off-scene' »[61]. Mey s'appuie sur les étymologies latine et grecque du terme signifiant « hors-scène ». *The Gypsy Goddess* est le roman s'attardant le plus sur le processus de thanatomorphose. Or, selon Anne Carol et Isabelle Renaudet, le cadavre n'est représentable que s'il y a « une euphémisation de ses aspects répugnants, une banalisation » et qu'on « évite de [le] montrer en tant que tel, en proie à la thanatomorphose, devenu une chose inhumaine, monstrueuse, radicalement étrangère »[62]. Dans le roman de Kandasamy, la transformation *post mortem* des cadavres est décrite dans un rapport de police qui énumère les victimes du massacre de Kilvenmani dans le chapitre 8. L'inspecteur Rajavel en charge de l'affaire établit froidement la liste des dépouilles parfois difficilement reconnaissables des quarante-deux victimes officiellement reconnues sur les quarante-quatre assassinées. L'effet de catalogue déshumanise les villageois·e·s, qui sont numéroté·e·s, afin de les identifier légalement. Les autorités ne parviennent à nommer que quatre des villageois·e·s, toutes les autres dépouilles sont définies par leur identité sexuelle, par le biais des adjectifs qualificatifs « male » ou « female », ou bien uniquement par leur appartenance à la race humaine, comme les numéros 22 « charred human torso » et 23 « charred corpse » (*G*, p. 112). La description est clinique, s'attachant à examiner les parties du corps discernables :

> 1. Male, age not known, nobody can identify body; height 4'10"; marital status not known; protruding tongue, body totally burnt below the hip, hand flexed at the elbow, blackened blood all over the body (…)
> 8. Female, name and other details not known; height 5'1"; marital status not known; head and the torso charred, legs have cooked away, visible female genitalia, absence of other personal effects (…)
> 32. Charred skeleton belonging to a human; other details not known (*G*, pp. 110-3)

Les synecdoques démembrent les corps mutilés par le feu, révélant l'intimité des victimes et la violence de leur supplice : les organes génitaux de la femme sont exposés, l'intérieur de l'organisme de l'homme est visible de l'extérieur, et chacune des dépouilles est métamorphosée par les effets des flammes. Une gradation est opérée dans le champ lexical de la combustion

[60] Kristeva, *op. cit.*, emp. 278-9.
[61] Mey, Kerstin. *Art and Obscenity*. (Londres : I.B.Tauris, 2007), p. 85.
[62] Carol, Anne et Renaudet, Isabelle. « Modes de représentations, normes esthétiques et sociales » in : *La Mort à l'œuvre: Usages et représentations du cadavre dans l'art* (Aix-Marseille Université : Presses universitaires de Provence, 2013), pp. 13-4.

par le feu : tandis que dans la première occurrence, le verbe « burn » a une valeur générique, dans la deuxième représentation, la connotation culinaire du néologisme « cook away » semble incongrue, alors que le verbe « charred » dans le troisième exemple indique un état de calcination si intense qu'il détruit le matériau qui le subit. Cette liste qui annihile la qualité humaine des personnes contribue à leur réification.

Le roman met en évidence la réalité du statut cadavérique, illustrant ainsi les propos de Vladimir Jankélévitch : « un cadavre est-il seulement "un corps" ? La chair, après désanimation, est incapable de garder sa forme corporelle et sa figure organique. Ce qu'on appelle tristement "les restes", c'est en effet ce qui reste »[63]. Dans le chapitre 8, ce sont des restes qui sont mentionnés :

> Then the men and the women and the children and the disjointed limbs and torsos and legs that were stumps and standalone skulls and unclassifiable chunks of charred flesh. Stick men and stick women and stick children: dark and devoured by fire. The remains of two babies muddled into a mess, so they were not on the list of dead. (*G*, p. 134)

Le fait de représenter une nouvelle fois ces cadavres en insistant sur les mutilations témoigne de la volonté de Kandasamy de rendre visibles les violences endurées par ces individus que la justice a oubliés. La description repose sur le lexique du morcellement : les noms « stumps », « chunks », « remains » et « mess » évoquent le démembrement, tandis que la répétition du nom « stick » réduit les corps mutilés à leur simple forme. Dans la première phrase, la polysyndète crée un effet d'accumulation de synecdoques, accentuant la segmentation des corps. Bien que le statut humain des dépouilles soit réaffirmé, les synecdoques et l'adjonction du qualificatif « stick » annulent cette qualité, réifiant ainsi les victimes, ce qui participe de l'obscénité du passage, au sens donné par Harry Clor[64] : dans cette représentation faite selon la perspective des autorités, les personnages sont dépersonnalisés et niés dans leur identité élémentaire d'êtres humains.

Au chapitre 12, la représentation visuelle du charnier est complétée par les sensations olfactives de l'inspecteur Rajavel et de son équipe : « that morning, the *cheri* did not carry the roses-and-marigolds smell of death. Only the coppery sick-sweet smell of charred flesh: a smell like nothing else, a smell that was almost a taste, a smell that was meant to be smuggled to the grave. » (*G*, p. 134) La mention ironique du parfum des fleurs accentue, par contraste, l'abjection associée aux cadavres. La description de leur odeur est minutieuse et quasi

[63] Jankélévitch, Vladimir. *Philosophie morale* (Paris : Flammarion, *ebook*, 2018), emp. 11889-90.
[64] Clor, *op. cit.*, p. 225.

synesthésique : elle conjugue les perceptions olfactives, gustatives et auditives, à travers l'utilisation d'une allitération en [s] qui envahit le passage.

Les romans confrontent les lecteur·rice·s à la description détaillée des dommages corporels générés par les violences : elle franchit la frontière de la peau pour révéler la matérialité du contenu anatomique. Cette représentation majoritairement visuelle, proche de l'esthétique *gore*, est complétée par les autres perceptions sensorielles des personnages qui sont témoins de ces scènes, offrant aux lecteur·rice·s une expérience multisensorielle des effets de la violence.

2.B. Fonction immersive de la synesthésie

L'étymologie du mot « synesthésie » « vient du grec *syn*, ensemble, et *aesthesis*, sensation »[65]. Thomas de Broucker définit ce terme comme un « phénomène perceptif consist[ant] en l'association concomitante, automatique, involontaire et constante de perceptions sensorielles augmentées »[66]. Dans le domaine littéraire, la synesthésie est un type de métaphore qui associe deux ou plusieurs sens. Selon Marisa Verna, la synesthésie en tant que procédé littéraire nécessite que « l'écriture se fasse chair » afin que le texte puisse « engendrer, littéralement, la connaissance, non une fois pour toutes, mais toutes les fois qu'un lecteur entre dans son univers »[67]. La synesthésie implique donc un processus phénoménologique par lequel la conjugaison de sensations permet aux lecteur·rice·s de percevoir la réalité décrite par le romancier ou la romancière dans son propre corps. Dans le cadre de représentations de la violence, les lecteur·rice·s sont ainsi confronté·e·s à une pluralité de perceptions de l'acte ou de ses conséquences. Dans les descriptions obscènes, les synesthésies intensifient l'effet de monstration. Ce phénomène apparaît notamment dans les deux romans de Sunny Singh.

Dans *Nani's Book of Suicides*, le récit de l'exécution sommaire d'Abhimanyu, le frère de la grand-mère de la narratrice, repose sur un processus synesthésique. Alors que l'armée britannique coloniale est à la recherche de rebelles dans son village, le jeune garçon de douze

[65] De Broucker, Thomas. « Synesthésies, un monde sensoriel augmenté : phénoménologie et revue de la littérature », *Revue Neurologique* 169, nº 4 (avril 2013) : 328-34, p. 328.
[66] *Ibid.*
[67] Verna, Marisa. « Jouir des aubépines : sur quelques pages de Proust et la synesthésie » in : Felten, Uta et Roloff, Volker (dir.). *Die Korrespondenz der Sinne*, (Brill : Fink, 2008), 269-83, p. 269.

ans est arrêté et pendu par les autorités pour « servir d'exemple » aux révolutionnaires (*N*, p. 20). Son supplice est décrit en détail selon la focalisation interne de Sonpari, sa sœur qui en est témoin. L'adolescent est installé sur un éléphant, une corde est passée autour de son cou et l'animal est piqué derrière l'oreille pour le faire fuir, engendrant la pendaison d'Abhimanyu :

> The rope pulled taut; her brother jerked at its end, his feet frantically searching for support. His twitches grew rapid, spasmodic, uncontrolled and a yellow patch spread on his fluttering white pyjamas. Then everything seemed to grow silent, as the body went still and swung slowly in the breeze. (*N*, p. 20)

La description des mouvements est précise : au début du passage, l'accumulation de fricatives évoque le bruit des pieds qui s'agitent et l'allitération en consonnes occlusives renforce l'image des mouvements brusques et saccadés du corps se débattant selon la cadence irrégulière des trois adjectifs de mouvement. Ce rythme violent contraste fortement avec l'immobilité du cadavre uniquement bercé par le souffle de l'air dont la douceur est perceptible dans l'allitération en consonnes sibilantes à la fin de l'extrait, créant une impression de sérénité. Ce sentiment est contrebalancé par la potentielle référence intertextuelle au poème « Strange Fruit » (1937) de l'auteur-compositeur américain Abel Meeropol dans lequel les corps des Noirs-Américains lynchés, vacillent également au gré du vent. L'obscénité réside à la fois dans les détails et dans le pouvoir immersif des procédés synesthésiques. Cette scène met en évidence la vulnérabilité du personnage qui perd le contrôle de son corps, la pendaison entraînant la miction ou l'éjaculation. Bien que la référence à un fluide corporel rende le corps abject, la focalisation interne permet au personnage de conserver un semblant de dignité, par le biais de la périphrase euphémistique « a yellow patch ».

Dans le même roman, c'est également le recours à la synesthésie qui permet à Singh de mettre en lumière l'infamie des actes de Mini lors des émeutes anti-sikhs de 1984. Le personnage participe au conflit ethnique qui éclate dans les jours qui suivent, en tuant froidement et gratuitement l'un de ses anciens camarades de classe qui est sikh. C'est notamment la détermination de Mini, mise en évidence par la narration homodiégétique, qui est représentée de manière obscène. L'horreur de l'acte de violence commis par Mini est soulignée dès le début du passage, « my first act of horror » (*N*, p. 65). Alors que la rencontre entre les deux personnages est cordiale au premier abord (*N*, p. 66), la narratrice rappelle que la situation politique les place en position d'ennemis : « we stood as potential enemies even though we had never spoken to each other. Somehow, we had ended up on opposite sides of the fence. He, because of two fanatics, and me, because somewhere my blood sought this violence. » (*N*, p. 66) L'utilisation des pronoms est révélatrice de l'opposition qui se crée entre les personnages : bien

qu'iels soient réuni·e·s par le pronom personnel « we » dans la première phrase, dans la dernière, le rappel du contexte les sépare dans un parallélisme de construction confrontant le pronom « he » pour Sammie à « me » pour Mini. Le récit de l'assassinat ne se concentre que sur les détails du tir effectué : « I shot Sammie six times, emptying all the chambers into his blue sweater. Oddly, the harsh explosions sounded far away and everything around me had turned still. I reached into the jeep for more bullets and reloaded calmly. » (*N*, p. 67) La narratrice semble se détacher de ses perceptions et émotions, créant une impression de froideur calculatrice. Elle avoue pourtant son plaisir à tuer. Le camarade assassiné est alors évacué[68] de la narration au profit des sensations : « I remember the pulsation that began deep within my womb and culminated warmly, wetly, between my legs as I watched the boy die. » (*N*, p. 65) La description crée une analogie entre ce plaisir et la jouissance sexuelle. L'allitération en [w] marque le rythme en crescendo de la pulsation, jusqu'à l'extase explicitement nommée : (« ecstatic release », « breathtaking sense of liberation » et « ecstasy » *N*, p. 71). La conjugaison des diverses sensations ressenties par le personnage mène à une métaphore sexuelle obscène qui associe le meurtre à la jouissance physique.

L'obscénité des représentations impliquant des procédés synesthésiques ne repose pas nécessairement sur des métaphores sexuelles. L'immersion des lecteur·rice·s dans la multiplicité des perceptions sensorielles peut également en être à l'origine. Deux passages sont significatifs dans *Hotel Arcadia* et *Nani's Book of Suicides*. Dans les deux cas, les perceptions visuelles et auditives sont associées et engendrent la nausée ou le vomissement du personnage percevant. Pierre Léger souligne que le dégoût « implique un éloignement de l'objet dégoûtant, une méfiance envers ce qui pourrait souiller. Si par mégarde cet objet entre dans une trop grande proximité avec le corps (odeurs, ingestion, toucher), il fait vomir »[69]. Dans les romans de Singh, le dégoût résulte de sensations multiples qui se conjuguent, ce qui exacerbe ses effets. Ce sentiment est ainsi représenté de manière obscène. Laura Bordes et Mathilde Mougin rappellent que dans le théâtre classique, « tout objet obscène – et partant dégoûtant »[70] ne pouvait pas être représenté sur scène. Dans *Hotel Arcadia*, la scène qui implique un procédé synesthésique entraînant la nausée est le premier massacre dont Sam est témoin. Cette situation traumatisante

[68] Cette négation de l'autre va jusqu'à l'appropriation de son identité lorsqu'à l'âge adulte, Mini adopte le prénom Sammie (*N*, p. 27).
[69] Léger, Pierre. « Introduction à la philosophie du dégoût » in : Bordes, Laura (dir.). *Jusqu'à la nausée: Approche pluridisciplinaire du dégoût aux époques moderne et contemporaine* (Aix-Marseille Université : Presses universitaires de Provence, 2022), pp.11-20.
[70] Bordes, Laura et Mougin, Mathilde. « Stratégies littéraires et enjeux de la représentation du dégoût » in : Bordes, *op. cit.*, pp. 69-75.

pour la photojournaliste est narrée à deux reprises dans le roman (*H*, pp. 23-4 et 94). Tandis que dans la première occurrence, les sons sont imaginés par le personnage, dans la deuxième, les perceptions auditives et olfactives complètent la description visuelle : « She hadn't had words to explain what she had seen: the auto-pilot clicking of her camera, the falling bodies, and sickening smell. And worst of all, she couldn't tell him how she had fallen asleep to the soundtrack of screams punctuated by dull thuds of the machete. » (*H*, p. 94) Dans ce passage au discours indirect libre, le phénomène de synesthésie ne découle pas des perceptions de Sam mais de leur représentation. L'association des sensations provenant de plusieurs canaux sensoriels offre aux lecteur·rice·s une connaissance plus complète du contexte présenté. Le récit a une dimension métatextuelle : le terme « soundtrack » suivi des expressions « spectacle of death » et « macabre dance » souligne la spectacularisation de l'acte de violence afin d'immerger les lecteur·rice·s dans cette scène de barbarie. La nausée évoquée par l'adjectif « sickening » montre le dégoût ressenti par Sam face à la violence qu'elle perçoit.

Dans *Nani's Book of Suicides*, la dimension spectaculaire du passage synesthésique est indiquée dès le début du récit, les personnages se trouvant sur un ring de boxe. Dans le deuxième chapitre du roman, le personnage de Draupadi, qui est une réécriture de l'héroïne du *Mahâbhârata*, apparaît face à la narratrice homodiégétique lors d'un match de boxe à Mexico. L'origine de cette scène, narrée par Sammie, est probablement hallucinatoire, la jeune femme ayant consommé de la drogue (*N*. p. 38). Dans ce passage, la jalousie que Draupadi éprouve envers Padma en raison des qualités de danseuse de cette dernière la mène à la frapper avec un *ghunghuru*[71]. L'utilisation non conventionnelle de cet objet renforce l'effet de spectacularisation. La description de l'acte de violence est à la fois visuelle et auditive :

> And I alone can watch her flail her arms. I alone can scream in vain as she beats Padma with the dancing bells. Over and over, the black velvet strips descend, drawing blood from the childish flesh. The golden bells seem to tinkle clearly with the first blows, like sharp punctuation marks. Then the blood muffles them, and bright weals begin to appear in their wake. But Draupadi continues to wave them, up and down, like a manic fan. Her arms move in a steady rhythm, slash downwards till the bells slice into the innocent flesh below, and continue the arc up and back again to gain power for the next blow. The tiny figure beneath the blows seems to grow smaller as the music continues, sharp and staccato. (*N*, p. 38)

La représentation des perceptions visuelles reproduit une esthétique *gore*, la chair et le sang étant exposés au regard des lecteur·rice·s. Le commentaire métatextuel « like sharp punctuation marks » souligne le fait que le jeu sur les sonorités permet de faire entendre les sons évoqués dans le texte. La succession de mots commençant par des consonnes occlusives dans la

[71] Le *ghunghuru* est une chevillière sertie de grelots en bronze que les danseur·e·s classiques portent en Inde et qui résonnent au rythme de leurs pas.

deuxième et la troisième phrase semble reproduire le tintement des clochettes, tandis que l'enchaînement d'une diphtongue et d'un son voyelle long dans « bright weals » crée un effet onomatopéique. Les perceptions visuelles et auditives se fondent également dans les nombreuses paronomases (« wake »/ « wave » ; « below »/ « blow »/ « grow »). La représentation qui conjugue les perceptions visuelles et auditives a une fonction immersive qui permet de révéler toute l'intensité de la violence. L'obscénité de la scène devient évidente lorsque le dégoût de Sammie est tel qu'elle se met à vomir : « Despite all the medication I have swallowed, I am forced to vomit copiously » (*N*, p. 38).

Dans *The Gypsy Goddess*, c'est également la conjugaison des perceptions visuelles et auditives qui permet à Kandasamy de mettre en lumière l'étendue des violences subies par les villageois·e·s de Kilvenmani. Dans le chapitre 4, « Seasons of Violence », la narratrice énumère toutes les formes de protestation déployées par les femmes de Kilvenmani pour obtenir de meilleures conditions de travail (*G*, p. 59). Même si les revendications sont légitimes, elles mènent inéluctablement à leur emprisonnement. La tonalité satirique du texte est évidente. Alors que la police essaie de réduire ces femmes au silence en les arrêtant, la narratrice met l'accent sur la vocalité de leur contestation suite à leur incarcération :

> On any given day, they can outweep the wailing police sirens. The women are adept in all of this: for the last three years, they have been stopping every job-stealing tractor in its tracks, standing in front of it, screaming their choicest abuses. The landlords punish these shrill-voiced women by stripping them almost naked and tying them to trees and whipping them in front of the whole village. (*G*, p. 59)

Les propriétaires terriens créent un spectacle obscène en dévoilant la nudité de ces femmes. Le lexique choisi pour évoquer les cris comprend des diphtongues et des voyelles longues leur conférant une dimension onomatopéique, participant du phénomène synesthésique qui donne aussi à entendre toute l'horreur des violences.

Les procédés synesthésiques participent de l'obscénité de certains passages : en faisant appel aux perceptions visuelles, olfactive et auditives, les représentations des scènes de violence assaillent les sens des lecteur·rice·s afin de dévoiler ce dont iels ne pourraient pas prendre connaissance autrement. Le récit ne se concentre pas uniquement sur la description de la violence en train de se produire. Lorsque les personnages sont témoins des conséquences de ces actions, les traces qui restent peuvent aussi revêtir une dimension obscène.

2.C. Traces de la violence

Dans les romans du corpus, les représentations obscènes de la violence ne passent pas uniquement par la description des actes ou de leurs conséquences sur les corps des victimes. La présence de divers fluides corporels sur les lieux où les événements se sont produits offre une trace métonymique de la violence sur laquelle le récit s'attarde pour révéler l'horreur qui a eu lieu. Les *ekphraseis* de photographies fictives sont également des traces de ces actions : la photographie étant une image fixe, elles ne permettent pas de visualiser la violence en mouvement comme dans les hypotyposes mais dévoilent la réalité d'un instant éphémère. Dans *Hotel Arcadia*, Sunny Singh s'appuie sur les deux formes de représentation des indices de la brutalité. Les traces de matières corporelles sont notamment présentes dans les descriptions de l'attentat. Bien que les deux personnages principaux se trouvent dans l'hôtel où se déroule l'acte terroriste, iels n'en sont que les témoins indirects : Abhi est enfermé dans la salle de vidéosurveillance et Sam se déplace dans les couloirs et le bar de l'hôtel à l'insu des assaillants. La narration se faisant selon une focalisation interne qui se concentre sur l'un·e ou l'autre des deux personnages, la représentation des violences n'est que rarement en mouvement. Abhi et Sam sont principalement les témoins des marques des violences passées.

Les déambulations de Sam dans les couloirs de l'Arcadia la mènent à se confronter aux cadavres des victimes des terroristes mais également aux traces des fluides corporels qui demeurent après leur disparition. C'est le cas lors de sa sortie pour sauver Billy, le jeune garçon qui a survécu au massacre au cours duquel ses parents ont été tués. Bien qu'elle ne rencontre aucune victime, la perception olfactive de fluides corporels (sang, urine, excréments et vomi) l'informe sur le déroulement des événements (*H*, pp. 120-1). Julia Kristeva définit ainsi le sentiment d'abjection provoqué par les sécrétions corporelles : « [l]a matière issue de ces orifices [corporels] est de toute évidence marginale. Crachat, sang, lait, excréments, larmes, dépassent les limites du corps »[72]. La narratrice souligne que ces odeurs sont l'unique témoignage laissé par les corps meurtris : « a fierce melange of terrible, living, human odours that insist on lingering even after life within the bodies has been forced into a rout. » (*H*, p. 121) L'antithèse entre la vivacité des effluves corporels et les cadavres dont elles émanent renforce cette impression d'abjection, comme si les sécrétions avaient une vie indépendante en dehors du corps dont elles proviennent. Ces senteurs provoquent une réaction physique de rejet chez

[72] Kristeva, *op. cit.*, emp. 1459-63.

la jeune femme : « Sam shudders in distaste, wrinkling her nose, pushes back a knot of bile rising to her throat » (*H*, p. 120). Le dégoût ressenti par le personnage donne une connotation obscène au passage. L'impression d'obscénité est renforcée par la description synesthésique du sang, offrant une perception complète de ce fluide aux lecteur·rice·s, comme dans l'esthétique *gore* :

> She realises that there is blood on the carpet on her floor, enormous quantities, as if bodies have been dragged across it. The red pile is flat and moist in parts and squashed as if wounded. For a long instance, Sam stares at the stains. Then she bends down, reaches out with a fingertip to touch it gently. The finger comes away wet and red. She lifts the finger to her nose, sniffing it carefully: metallic and yet vaguely musky. Definitely blood. (*H*, p. 120)

La description s'attarde sur la palpabilité, la couleur, et le parfum du sang, plongeant les lecteur·rice·s dans une perception multidimensionnelle de ce fluide qui ne devrait pas être touché[73]. Non seulement ce liquide sature le passage, mais sa quantité est exacerbée. Bien que les corps aient disparu, l'hypallage rappelle leur présence passée : la texture du tapis évoque en effet celle d'une chair meurtrie. À travers les perceptions multisensorielles des traces de sang, la narratrice met sur scène la tangibilité des cadavres.

Les traces du sang versé pendant des actes de violence sont nombreuses dans les romans. Le mot « blood » apparaît ainsi quatorze fois dans *Babyji*, trente-neuf fois dans *The Gypsy Goddess*, cinquante-trois fois dans *Hotel Arcadia* et soixante-neuf fois dans *The Ministry of Utmost Happiness*. Dans ce dernier roman, les brancards sur lesquels ont été transportées les victimes de l'attentat qui a coûté la vie à la femme et à la fille de Musa sont tachés de sang (« the bloodstained metal stretchers », *M*, p. 326). Si la seule mention du sang n'est pas obscène, la comparaison qui en découle l'est : « They were propped up, arranged around the trunks of trees, like bloodied steel petals of some gigantic flesh-eating mountain blossom. » (*M*, p. 326) L'image de la fleur carnivore dévorant la chair humaine est monstrueuse, réitérant l'horreur du massacre. Dans le carnet de Tilottama intitulé « *The Reader's Digest Book of English Grammar and Comprehension for Very Young Children By S. Tilottama* », le personnage répertorie une série d'anecdotes et de notes qui illustrent la violence dont elle a été témoin au Cachemire. L'une d'entre elles qui a pour titre « THE PERFECT MURDER (J's story) » relate la découverte d'un corps par des officiers de police. Peu de détails sont donnés sur le cadavre : seuls sa corpulence, ses vêtements et l'arme qu'il porte sont mentionnés. La seule trace de

[73] « Le sang du meurtre est impur. Moins que celui des menstrues ou que celui de l'accouchée, mais, de la même façon, et il souille. Il souille le meurtrier sauf s'il est sacralisé par le sacrifice, et tout ce qui est en contact avec lui. » Roux, Jean-Paul. *Le Sang. Mythes, symboles et réalités* (Paris : Fayard, *ebook*, 1988), p. 115.

l'assassinat de l'homme est le sang qu'il a perdu : « He had been freshly killed. His blood had flooded on to the snow. It was still warm. It had melted the snow. The snow was still steaming. He lay there as though he was being cooked … » (*M*, p. 273) La paronomase qui joue sur la transformation de « blood » en « flood » accentue l'impression d'une quantité démesurée de sang versé. À l'instar de la vivacité des odeurs des fluides corporels dans *Hotel Arcadia*, la référence à la chaleur du sang qui fait fondre la neige lui confère une vitalité que le corps a perdue. Le verbe « cook » donne une connotation obscène à la représentation, assimilant le cadavre à de la viande bouillie dans son propre sang.

La plupart du temps, le sang demeure à l'état de trace visuelle, comme celle que Sam peut observer la première fois qu'elle se rend dans le bar de l'hôtel, dans *Hotel Arcadia* : « There is blood splattered against the bottom of the door, smeared along the pale stone tiles beyond. » (*H*, p. 55) Ce n'est pas tant la présence du sang attestant la tuerie qui est obscène ici, que les verbes qui soulignent la manière dont il a été versé. L'éclaboussure fait référence au sang qui jaillit après un tir par balle ou un violent coup de couteau, tandis que l'étalement indique que les corps ont probablement été traînés après avoir été mutilés. L'assonance en [s] qui se poursuit tout au long de la phrase donne à entendre les mouvements des corps sur les traces de sang au sol, dévoilant ainsi aux lecteur·rice·s la réalité des violences qui se sont produites. C'est selon la perspective d'Abhi que la matérialité des corps des victimes est représentée pour la première fois dans le roman :

> The vast white marble-floored lobby was stained with the blood. Bodies lay randomly, in nondescript lumps, colours bleeding into rusty, dirty reds and browns. He knew if he looked long enough, he would recognise some of those lumps: a white jacketed waiter from Garden Café beyond, the green and gold braided jackets of the bellboys, that red long coat of the stately old man who had been the head porter for decades. (*H*, p. 6)

Lors du premier assaut des terroristes, Abhi, qui est le gérant de l'hôtel, réussit à se cacher derrière le comptoir du hall d'entrée. En se relevant, il découvre que ses collègues ont été tué·e·s. La représentation se concentre sur les traces de sang pour signifier la violence de la fusillade : la couleur rouge, déclinée en plusieurs nuances selon le degré d'oxydation, confère à la scène la qualité d'un tableau impressionniste. Les victimes sont réifiées, comparées à des masses informes, puis désignées comme telles. L'utilisation de l'hypallage « colours bleeding » renforce cette déshumanisation, car en raison des blessures subies, le sang semble ne plus appartenir aux corps, mais plutôt à l'environnement qui les entoure. Les cadavres sont réduits à leur état de chair mutilée. Pourtant, la focalisation interne sur Abhi permet de réhumaniser chacune des victimes, en attribuant à chaque corps une identité propre.

Les traces de violence ne proviennent pas uniquement de la représentation du sang perdu. De nombreux·ses théoricien·ne·s qui ont étudié la photographie tels que Susan Sontag, Allan Sekula ou le dramaturge Bertold Brecht soutiennent que ce type d'image a permis de rendre la violence visible[74]. Cette idée est également présente dans les romans *The Ministry of Utmost Happiness* et *Hotel Arcadia* où les *ekphraseis* de photographies fictionnelles contribuent à illustrer ce phénomène. Dans le roman de Roy, l'*ekphrasis* d'une photographie montrant un homme tué par le commandant Amrik Singh permet aux personnages comme aux lecteur·rice·s de prendre connaissance des violences commises. La description est faite selon le point de vue du personnage-narrateur Biplab Dasgupta :

> A swarthy Sikh soldier wearing a flak jacket and holding a rifle is on his haunches. One knee up, one knee down, posing triumphantly over the corpse of a young man. From the way his body lies, it's clear the young man is dead. He's propped up on his chin, which is jammed up on the one-foot-high concrete verge that runs around the lake, the rest of his body is slumped in a downward arc. His legs are splayed, one knee bent at a right angle. He's in trousers and a beige polo shirt. He's been shot through his throat. There's not much blood. There are blurred silhouettes of houseboats in the background. (*M*, pp. 195-6)

Bien que cette *ekphrasis* présente le cadavre d'un homme assassiné et que la spectacularisation de la mise à mort dans laquelle le soldat sikh prend une posture triomphale rappelle celle des photographies de trophées de chasse, aucun élément de cette représentation n'est obscène. Les détails anatomiques sont trop peu nombreux. Le contraste entre les deux hommes est saisissant : le soldat, protégé par son gilet pare-balles et son fusil, adopte une position de domination comme l'indique la juxtaposition de l'adverbe « triumphantly » et de la préposition « over » ; en revanche, l'autre homme est allongé, mort. Alors que la cause du décès est rappelée « He's been shot through his throat », les prépositions retracent de manière antéchronologique les mouvements opérés par le corps pendant la chute, montrant comment le genou se dérobe et les jambes s'écartent sous le choc, faisant se cambrer le corps de l'homme qui finit par tomber la tête la première sur le bord du trottoir. La disposition du cadavre est artificielle, le corps est morcelé tel celui d'un pantin désarticulé.

Dans *Hotel Arcadia*, la fragmentation des corps des individus dans les *ekphraseis* des photographies prises par Sam est fréquente, mais ce sont surtout les métonymies qui participent de l'obscénité des représentations. Dans une interview donnée en 2015, Sunny Singh a déclaré avoir été fortement influencée par les théories de Susan Sontag sur la photographie, lors de

[74] Linfield, Susie. *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (Chicago : The University of Chicago Press, 2010), p. 52.

l'écriture du roman[75]. Sontag remet en question le postulat selon lequel la représentation photographique de la guerre qui en montrerait toute l'horreur permettrait de comprendre le caractère outrancier et la folie de ce type de conflit[76]. C'est ce que Singh illustre dans son roman. Les individus photographiés semblent être instrumentalisés par Sam pour témoigner de la réalité des scènes de guerre qu'elle a observées :

> A mother crumbled against rubble, only her wildly deranged hijab identifying her as Palestinian. Or is it Baghdad? Kabul? No matter, the defeated shoulders, the cracked, dirty fingernails, the tears clearing trails through the grime on her cheeks are eloquent enough. A man huddled in a watery doorway, his skin melting infinitely into the dark beyond, only identifiable as American by his weight and heavy rings on his chubby fingers. Sam sighs in relief, pleased at least some images can be located. A child covered in blood, screaming silence against a metallic sheet of military green. Where was that? She has no memory around that image. No way of identifying the place or time or disaster that broke that innocent heart. After a while, she had realised, the grieving look exactly the same. (*H*, p. 19)

Il s'agit ici de l'*ekphrasis* de portraits fictifs de personnes accablées par les conséquences d'une violence physique, comme l'enfant mentionné en fin d'extrait, ou par le deuil. Bien que comme le souligne Susie Linfield, les portraits visent à isoler des individus de la masse souffrante afin de confronter les spectateur·rice·s à la singularité et à la solitude de la douleur[77], dans le texte de Singh, Sam annihile toute possibilité d'individualisation en amalgamant différents contextes et personnes dans sa conclusion. Vanessa Guignery affirme à propos du roman *Master Georgie* de Beryl Bainbridge que la révélation de la manipulation photographique peut mener les lecteur·rice·s à remettre en question la valeur de témoignage de la photographie :

> While the photograph described by the narrator presents a cynically warped representation of reality, the text's exposure of the deception and manipulation encourages the reader to reconsider the validity of the property usually granted to photography of furnishing evidence of the real[78].

Si dans *Hotel Arcadia*, Sam ne semble pas mettre en scène ses photographies au moment de les réaliser comme c'est le cas du dernier portrait décrit dans le roman de Bainbridge, son discours cynique déshumanise les sujets photographiés, l'accumulation de parties du corps les réduisant à des symboles de la douleur et du deuil : chaque visage devient la métonymie d'un fléau. L'expérience vécue est omise dans son discours, ne retenant que les signes physiques des émotions : les portraits n'ont plus réellement valeur de témoignage. De plus, exhiber

[75] Singh, Sunny. « Sunny Singh Discusses her Writing Practice and *Hotel Arcadia* », Vidéo YouTube, 20 novembre 2015, https://www.youtube.com/watch?v=IQdyWDs9YrY.
[76] Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others* (New York, N.Y : Picador, 2003), p. 14.
[77] Linfield, *op.cit.*, p. 59.
[78] Guignery, Vanessa. « Photography, Trauma and the Politics of War in Beryl Bainbridge's *Master Georgie*. » in : Kohlke, Marie-Luise et Gutleben, Christian (dir.). *Neo-Victorian Tropes of Trauma: The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*, 191-216 (Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 2010), p. 214.

l'expression faciale de la détresse peut sembler obscène, dans la mesure où il s'agit d'une mise à nu de l'intimité des émotions. Les corps semblent être incontrôlables : l'hypallage « defeated shoulders » traduit la manière dont la misère englobe la personne tout entière et devient physiquement visible, et l'oxymore « screaming silence » crée un effet de synesthésie qui rend audible le cri de l'enfant dans l'image figée ou l'impossibilité pour ce·tte dernier·ère d'émettre le moindre son tant sa souffrance est grande.

Dans les romans du corpus, les fluides corporels sont des signes qui attestent les actes de violence passés. Lorsque les descriptions se concentrent sur la tangibilité de ces liquides à travers des synecdoques, la représentation acquiert une dimension obscène. Le processus de fragmentation participe également à l'obscénité des *ekphraseis* de certaines photographies fictionnelles figurant un acte de barbarie. C'est principalement le phénomène de déréalisation de la souffrance produit par les métonymies qui génère l'obscénité. Grâce à ces procédés, les romans mettent en lumière des violences habituellement invisibles et dévoilent la déshumanisation à l'œuvre. En revanche, quand les actes de brutalité font l'objet de perspectives voyeuristes dans la société, les romancières soulignent plutôt leur caractère irreprésentable.

3. Irreprésentabilité de la violence

NOTHING
I would like to write one of those sophisticated stories in which even though nothing much happens there's lots to write about. That can't be done in Kashmir. It's not sophisticated, what happens here. There's too much blood for good literature. (*M*, p. 283)

Nalini Iyer remarque qu'à travers les anecdotes au style prétendument enfantin comprises dans « *The Reader's Digest Book of English Grammar and Comprehension for Very Young Children By S. Tilottama* », Roy propose des versions alternatives de l'histoire du Cachemire et fait la satire de la façon dont le gouvernement indien invisibilise la réalité du conflit cachemiri[79]. La note intitulée « NOTHING » interroge la représentabilité de la barbarie dans la littérature. Comme indiqué précédemment, les mentions du sang sont nombreuses dans *The Ministry of Utmost Happiness*, ce qui mène à s'interroger sur les limites de la représentation. Cécile Lavergne et Anton Perdoncin apportent une réflexion sur la description des actes de violence dans le contexte de la recherche en anthropologie[80]. Bien que ce domaine ne soit pas identique à celui de la littérature, certains de leurs arguments concernant les effets produits par les descriptions de la violence peuvent alimenter la réflexion sur sa représentabilité dans les œuvres littéraires. Iels affirment que plusieurs écueils sont à éviter, tels que « la spectacularisation de la violence provoquant fascination, dégoût ou sidération d'une part, et de l'aseptisation, qui déréalise les phénomènes violents analysés d'autre part »[81]. Iels précisent que l'aseptisation peut mener à la « déréalisation (…) de la violence, de la douleur et de la mort »[82] tandis que la spectacularisation qui cherche « à plonger le lecteur, par une écriture que d'aucuns jugent crue, dans la violence décrite afin de lui donner à comprendre en pratique ce que les acteurs font et ressentent lorsque la cruauté se déchaîne, que des batailles ont lieu, que des massacres sont perpétrés »[83] peut se transformer en une « pornographie de la violence »[84]. Dans quelle mesure la spectacularisation de ces faits donne-t-elle lieu à un voyeurisme obscène ? *A contrario*, lorsque de tels événements sont passés sous ellipse, y a-t-il nécessairement déréalisation comme le soutiennent Lavergne et Perdoncin ? Dans les œuvres du corpus,

[79] Iyer, Nalini. « Narrating a Fragmented Nation: Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* », *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, nº 76 (2018) : 163-73, p.170.
[80] Lavergne, Cécile et Perdoncin, Anton. « Éditorial. La violence à l'épreuve de la description », *Tracés*, nº 19 (10 novembre 2010) : 5-25.
[81] *Ibid.*, p. 6.
[82] *Ibid.*, p. 13.
[83] *Ibid.*, p. 14.
[84] « [U]ne "pornographie de la violence" [qui] renvoie les victimes à leur honte et à leur souffrance et "renforce la perception négative des groupes dominés" aux yeux de lecteurs trop enclins à y lire un renforcement de leurs stéréotypes (Bourgois, 2002). » *Ibid.*

l'utilisation de métaphores permet d'éviter tout voyeurisme sans pour autant rien omettre de la réalité des actes. De même, certaines actions violentes normalisées dans la société font l'objet de représentations kaléidoscopiques, afin de ne pas réduire les personnages qui en sont victimes à la seule expérience de la brutalité.

3.A. Métaphorisations

Les métaphores permettent aux lecteur·rice·s d'imaginer l'étendue de certains actes de violence sans pour autant les passer sous silence ou faire de leurs représentations une forme de pornographie. Par des biais détournés, la métaphore révèle l'obscénité d'actions qui devraient demeurer hors-scène, c'est-à-dire hors du champ habituel de la représentation. Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, Arundhati Roy a recours à des métaphores pour présenter les atrocités commises lors d'épisodes de violences collectives. Le premier événement relaté de la sorte est la Partition de l'Inde en 1947 : « Then came Partition. God's carotid burst open on the new border between India and Pakistan and a million people died of hatred. » (*M*, p. 13) Bien qu'elle ne se concentre pas sur les massacres engendrés par la division du pays, la métaphore n'atténue en rien la violence des faits. Elle a un double intérêt : illustrer de manière obscène l'intensité des violences et désigner la nature religieuse des conflits tout en ne prenant pas position, voire en effaçant la différence entre les deux camps par le choix du singulier « God ».

Dans le même roman, le témoignage de Saddam Hussain sur la mort de son père est elliptique. L'étendue de la barbarie du meurtre n'est révélée que de manière métaphorique. Lors d'une conversation avec son amie Anjum, le personnage révèle les circonstances de la mort de son père et de ses collègues, violemment lynchés et assassinés par une foule d'hindou·e·s sur le chemin du retour du festival de Dusshera[85]. Les hommes appartiennent à la caste des *Chamars*, traditionnellement chargée de dépouiller les vaches de leur peau. Ils sont inculpés par la police pour avoir tué une vache et victimes d'un acte de vigilantisme, défini par Gilles Favarel-Guarrigues et Laurent Gayer comme « une gamme d'actions collectives, souvent violentes et généralement illégales, dont la vocation est de maintenir l'ordre et/ou d'exercer la

[85] Le choix de cette date est particulièrement ironique puisque la fête de Dusshera célèbre la victoire du dieu Rama sur le démon Ravana, dans le *Râmâyana*, c'est-à-dire la victoire du bien sur le mal. Or ici, la foule prend part au massacre d'innocents.

justice, au nom de normes juridiques ou morales »[86]. Dans ce cas précis, il s'agit officiellement de protéger la sacralité des vaches. La représentation ne comprend aucune description visuelle du massacre mais fait entendre les cris de douleur des victimes : « I have never heard a sound like that … it was a strange, high sound, it wasn't human. » (*M*, p. 89) Ce cri obscène est marqué par son incongruité et son inhumanité, mettant en lumière l'intensité des violences subies et l'impossibilité pour Saddam Hussain de les comprendre et de les caractériser. Le langage atteint ses limites. La seule référence visuelle est celle des flaques de sang dans lesquelles les participant·e·s piétinent à la fin du carnage et que le personnage compare à celles que l'on peut trouver dans les rues du Vieux Delhi lors de la fête musulmane de l'Aïd el-Kebir (*M*, p. 89).

Cette comparaison, que l'on peut qualifier d'ironique, mène à une lecture métaphorique de la scène du sacrifice du buffle pour la fête musulmane de l'Aïd el-Kebir qui se situe en amont dans la narration. Lucien Dällenbach appelle ce procédé une « mise en abyme prospective, [qui] réfléchit avant terme l'histoire à venir »[87]. Dans cet épisode, une foule agitée est également présente, mais elle n'est que spectatrice du sacrifice accompli par l'imam dans un cadre rituel (*M*, p. 70). L'analogie effectuée par Saddam Hussain permet cependant d'envisager les images de la mise à mort de l'animal comme une illustration par anticipation du massacre des hommes :

> In a moment he had cut open her jugular and ducked out of the way of the fountain of blood that pumped up into the air, its rhythm matching the beating of her failing heart. Blood sprayed across the downed shutters of shops, on to the faces of smiling politicians on the tattered old posters pasted on the walls. It flowed down the street past parked motorcycles, scooters, rickshaws and cycles. Little girls in jewelled slippers squealed and stepped out of its way. Little boys pretended not to mind and the more naughty ones stamped their feet softly in the red puddles and admired their bloody shoe-prints. It took a while for the buffalo to bleed to death. (*M*, p. 71)

En comblant l'ellipse visuelle du témoignage de Saddam Hussain, cette représentation détaillée du sacrifice animal fonctionne comme un double prospectif dans lequel la bête est substituée à l'homme pour souligner la déshumanisation à venir. La mutilation du corps de l'animal est montrée explicitement par le biais de références anatomiques telles que « jugular » et « the beating of her failing heart ». La plaie rend le corps perméable : le sang s'en écoule de manière continue à travers l'expression hyperbolique « the fountain of blood » et les verbes « pumped up », « sprayed », « flowed » qui corroborent son abondance. L'utilisation de l'adjectif possessif « her » plutôt que « its » personnifie l'animal, rendant ainsi l'analogie avec le meurtre du père de Saddam Hussain et de ses compagnons encore plus frappante. La prosodie de la première phrase faisant se succéder de plus en plus de syllabes atones (« the beating of her

[86] Favarel-Garrigues, Gilles et Gayer, Laurent. « Violer la loi pour maintenir l'ordre. Le vigilantisme en débat », *Politix*, 115 (29), 2016, 7-33, p. 9.
[87] Dällenbach, Lucien. *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme* (Paris : Seuil, 1977), p. 83.

failing heart », je souligne), reflète le rythme cardiaque de l'animal qui décélère. La lente agonie du buffle est également mise en évidence dans la dernière phrase par l'évocation de l'inextinguible flot de sang qui s'échappe de son corps meurtri.

La description de l'attitude stéréotypée des spectateur·rice·s rappelle la définition que Jean-Toussaint Desanti donne de l'obscène, comme ce qui « force le regard et le repousse »[88]. Dans ce passage, la vue du sang répugne aux petites filles et attire les jeunes garçons. Leur piétinement dans les flaques de sang annonce celui des passant·e·s au moment du meurtre du père de Saddam Hussain et de ses compagnons. Les verbes utilisés pour décrire la manière dont les personnages marchent dans le sang conduisent les lecteur·rice·s à opérer une mise en parallèle entre les deux passages. Tandis que les petits garçons font preuve de délicatesse (« [they] stamped their feet softly »), c'est l'insensibilité et l'affirmation de leur puissance des adultes ayant pris part au lynchage qui semblent être soulignées : « they splashed through puddles of his father's blood » (*M*, p. 89). Le transfert implicite que les lecteur·rice·s peuvent opérer d'une scène à l'autre attribue une puissance anticipatrice à la description de la préparation de l'Aïd el-Kebir : la représentation obvie du sacrifice animal contraste avec l'évocation euphémisée du meurtre des *Chamars*. La lecture de ce deuxième passage invite les lecteur·rice·s à combler les ellipses du discours de Saddam Hussain.

La représentation des violences au Gujarat est tout aussi graphique. Elle illustre l'acceptation voire la complicité des autorités dans les émeutes de 2002. Arundhati Roy a consacré plusieurs essais aux pogroms antimusulmans au Gujarat[89] et son écriture littéraire reflète cet engagement politique fort. Dans son récit des soulèvements, Roy met en lumière à la fois l'implication des pouvoirs publics et l'extrême violence perpétrée par les hindou·e·s envers les musulman·e·s. Des chercheur·se·s comme Ananya Jahanara Kabir ont confirmé la responsabilité des autorités dans ces violences, indiquant que les émeutier·ère·s hindou·e·s gujarati·e·s étaient soutenu·e·s et dirigé·e·s par des organisations militantes hindoues, certaines étant alors au pouvoir dans le gouvernement du Gujarat dirigé par l'actuel Premier ministre Narendra Modi[90]. Ces propos sont corroborés par l'avocat et journaliste Ashish Khetan qui

[88] Desanti, *op. cit.*, p. 4.
[89] Voir « How Deeply Shall We Dig? », « Nine Is Not Eleven (and November Isn't September) », « Democracy's Failing Light », « My Seditious Heart », « Democracy: Who Is She When She's at Home? », « Confronting Empire », « Listening to Grasshoppers: Genocide, Denial, and Celebration » in : Roy, Arundhati. *My Seditious Heart: Collected Non-Fiction* (Gurgaon : Penguin, 2019).
[90] Jahanara Kabir, Ananya. « Double Violation? (Not) Talking About Sexual Violence in Contemporary South Asia ». in : Gunne, Sorcha et Brigley, Zoë (dir.). *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation*, 146-63. (New York, N.Y. : Routledge, 2010), p. 146.

décrit les émeutier·ère·s d'Ahmedabad notamment comme des militant·e·s portant des bandeaux couleur safran et scandant le slogan des organisations nationalistes hindoues « *Jai Shri Ram* »[91] (« Gloire au Seigneur Rama »).

Ces éléments sont repris par Roy dans la description qu'elle fait des émeutes dans son roman. L'étendue des violences perpétrées est dévoilée dans les souvenirs d'Anjum, traumatisée par ces événements :

> She tried to dismiss the cortege of saffron men with saffron smiles who pursued her with infants impaled on their saffron tridents, but they would not be dismissed (…). Thirty thousand saffron parakeets with steel talons and bloodied beaks, all squawking together: *Mussalman ka ek hi sthan! Qabristan ya Pakistan!* Only one place for the Mussalman! The Graveyard or Pakistan! (*M*, pp. 61-2)

Cette description est hyperbolique et métaphorique. La répétition de l'adjectif « saffron » sature le texte comme pour traduire l'impossibilité de fuir pour le personnage entouré des militants hindous. Les hommes sont comparés à des perroquets de couleur safran dans une métaphore grotesque qui les animalise et ridiculise leur slogan en le réduisant à un cri d'animal. En dépit du mode satirique, l'analogie demeure menaçante, car elle dépeint la violence des émeutiers avec leurs becs ensanglantés et leurs serres en acier. Bien que le verbe « squawk » soit d'ordre animal, le message de haine envers les musulman·e·s est explicite. Les hommes portent un trident, symbole du dieu Shiva dans la religion hindouiste, habituellement associé à la création, la perpétuation et la destruction. Dans ce passage, le trident a une connotation destructrice uniquement, car il empale des nourrissons. Cette image horrifique illustre l'un des actes de violence subis par les femmes musulmanes : les fœtus étaient tués et empalés sur des *trishuls* (tridents, attributs de Shiva)[92]. La métaphore animale participe de la représentation obscène qui permet de mettre en évidence l'inhumanité des auteurs de ces violences.

Selon Thomas Blom Hansen, l'extrême violence des émeutes au Gujarat s'explique par le sentiment de haine qu'une partie de la communauté hindoue ressent envers les musulman·e·s, qui est exacerbé par le mouvement nationaliste hindou et la volonté de vengeance qui y est associée[93]. Om Prakash Dwivedi et V. G. Julie Rajan qualifient les pogroms antimusulmans de génocide[94], reflétant ainsi la volonté de destruction totale de la population musulmane. Pourtant, Blom Hansen souligne qu'à l'époque, le gouvernement interdit aux chaînes de télévision

[91] Khetan, Ashish. *Under Cover: My Journey into the Darkness of Hindutva* (Chennai : Context, 2021), p. 132.
[92] Chatterji, Angana P. et Kaur, Mallika. « The Subject of Rights : Conflict Violence and Transitional Justice in India. » in : Dwivedi et Rajan, *op. cit.*, p. 184.
[93] Blom Hansen, Thomas. « The Political Theology of Violence in Contemporary India », *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, nº 2 (31 décembre 2008) : 27-40, p. 36.
[94] Dwivedi et Rajan, *op. cit.*., 1-46, p. 22.

privées de diffuser en direct les soulèvements[95], ce qui participa à dissimuler les actes de barbarie. En revanche, Roy met en lumière ces atrocités dans son récit :

> She tried to shut the door on Zakir Mian, lying neatly folded in the middle of the street, like one of his crisp cash-birds. But he followed her, folded, through closed doors on his flying carpet. She tried to forget the way he had looked at her just before the light went out of his eyes. But he wouldn't let her. She tried to tell him that she had fought back bravely as they hauled her off his lifeless body. But she knew very well that she hadn't. She tried to un-know what they had done to all the others – how they had folded the men and unfolded the women. And how eventually they had pulled them apart limb from limb and set them on fire. (*M*, pp. 61-2)

Lors de son retour du Gujarat, Anjum est hantée par ses souvenirs. L'incapacité du personnage à oublier, exprimée par l'emploi de l'anaphore « She tried to » constamment contrecarrée par la conjonction de coordination à valeur d'opposition « but », témoigne de son traumatisme. La violence des actes est d'abord relatée métaphoriquement par la répétition du verbe « fold » et de son antonyme « unfold », comme si le langage ne pouvait pas véritablement formuler la barbarie des événements. L'action de « déplier » renvoie notamment aux violences sexuelles subies par les femmes musulmanes[96] créant une image incongrue et difficile à imaginer. La métaphore du corps plié, reposant sur le parallélisme entre les deux verbes antonymes déshumanise les victimes. La destruction physique est ensuite explicitement représentée à travers la mention du démembrement et de la calcination des cadavres mutilés. La formulation pléonastique de la dernière phrase montre la matérialité de ces corps que les agresseurs cherchent à annihiler.

La métaphorisation des actes de violence peut aussi participer d'une volonté d'éviter toute représentation voyeuriste. Dans *Nani's Book of Suicides*, c'est le cas du viol que Padmini évite dans le chapitre éponyme. Tanya Horeck souligne le potentiel voyeuriste des récits de viol : « What are the ethics of reading and watching representations of rape? Are we bearing witness to a terrible crime or are we participating in shameful voyeuristic activity? »[97] Dans son roman, Singh a recours à une métaphore afin d'éviter cet écueil. Alors que le Sultan a tué son époux et s'empare de leur demeure, le fort de Chittor, la reine Padmini décide de commettre le *jauhar*, c'est-à-dire de s'immoler pour conserver son honneur face à son agresseur. Si le verbe « deflower » (*N*, p. 209) utilisé pour décrire la conquête du fort évoque une agression sexuelle, le *jauhar* symbolise une contre-attaque qui permet de préserver l'honneur de Padmini et de son royaume, en empêchant le viol du personnage par le Sultan (*N*, p. 208). Malgré l'expression du

[95] Blom Hansen, *op. cit.*, p. 36.
[96] « Vigilante Hindus sexually mutilated Muslim women by severing breasts and tearing open wombs and vaginas » Chatterji et Kaur, *op. cit.*, p. 184.
[97] Horeck, Tanya. *Public Rape: Representing Violation in Fiction and Film* (Londres : Routledge, 2004), p. vi.

désir du Sultan pour Padmini à plusieurs reprises dans le chapitre[98], l'échec de l'agression sexuelle n'est évoqué que métaphoriquement par la position de son épée. Tandis que l'assaillant la brandit lorsqu'il arrive dans le palais conquérant, « leaving the Sultan to hold his sword in the empty air » (*N*, p. 209), à la fin du passage, l'adjectif « limp » (*N*, p. 210) désigne la position de l'épée au moment où le Sultan comprend qu'il ne possèdera pas la reine. Alors que la description de la souffrance induite par le *jauhar* est explicite[99], la métonymie qui déréalise les organes sexuels du Sultan annihile toute possibilité de viol.

En invitant les lecteur·rice·s à combler l'ellipse de certaines violences en lisant métaphoriquement d'autres passages, Arundhati Roy ne dissimule rien des actes de barbarie qui semblent passés sous silence. Dans les scènes relatant des événements violents, les métaphores servent à la fois à indiquer les limites du langage et à produire des images capables de signifier l'étendue de la barbarie de certains actes. Afin de ne pas spectaculariser les violences normalisées dans la société, deux des romancières du corpus en proposent une représentation kaléidoscopique.

3.B. Représentations kaléidoscopiques

Dans *The Ministry of Utmost Happiness* et *The Gypsy Goddess*, les descriptions des viols et de la torture se répondent les unes aux autres afin de reconstituer une vision complète de chacun de ces actes. Les représentations de ces violences sont kaléidoscopiques, c'est-à-dire qu'elles sont représentées à partir de plusieurs perspectives différentes que les lecteur·rice·s doivent réunir pour former un tout. Ce choix de représentation émane probablement du fait que ces deux actes sont banalisés dans la société indienne. Or en proposant divers récits qui se croisent, Roy et Kandasamy révèlent la profusion de ces actes de barbarie. Si dans *The Ministry of Utmost Happiness* Revathy décrit le viol qu'elle a subi de manière explicite[100], elle souligne également l'indicible nature de ce crime : « In the forest every day police is burning killing raping poor people. » (*M*, p. 426) En accumulant les formes progressives sans les séparer par des virgules, l'asyndète peine à exprimer toute l'étendue de l'horreur vécue. La juxtaposition du viol avec d'autres crimes implique que les violences ont imprégné la vie des femmes

[98] Voir *N*, pp. 204-209.
[99] « For an instant, she felt the searing pain » (*N*, p. 209).
[100] L'analyse détaillée de cette scène se situe au chapitre 6, p. 269.

télougoues[101] à tel point qu'elles sont devenues un aspect normalisé de leur existence. L'impression est similaire dans *The Gypsy Goddess* : le mot « rape » est mentionné à quinze reprises dans le roman et cette agression sexuelle est souvent mentionnée parmi de nombreux autres crimes. Ainsi, dans la polysyndète suivante, « they remember their young women who were kidnapped and carried away and raped and killed and buried in some coconut grove » (*G*, pp. 139-40), les conjonctions de coordination soulignent le fait que les violences ne sont pas isolées mais s'accumulent. Selon Angana P. Chatterji et Mallika Kaur, il existe une dévaluation de la vie féminine et une glorification de la violence contre les femmes dans le contexte culturel de l'Inde[102]. Ce pays est souvent considéré comme l'un des dix pires au monde pour ce qui est des conditions de vie des femmes : une femme y est violée toutes les vingt minutes[103]. Shamita Das Dasgupta affirme que le viol est profondément ancré dans la culture indienne et constitue par conséquent un crime très peu signalé[104]. Dans le roman de Roy, la banalisation de cet acte de violence est illustrée par la désignation utilisée par la foule de Jantar Mantar pour qualifier Revathy : « Someone else said she was a rapevictim (which was a word in every language). » (*M*, p. 117) La création du néologisme entraîne une déréalisation de l'expérience vécue par Revathy et les autres victimes : leur identité est réduite au crime subi et le commentaire narratorial entre parenthèses universalise leur traumatisme.

La déréalisation et la banalisation des actes de torture est également un fait avéré en Inde. Selon R.S. Saini, ce mode d'interrogation en détention est souvent normalisé dans ce pays :

> Custodial torture has become so common these days that not only the police and bureaucracy but even the people take it for granted as a routine police practice of interrogation. The result is that the news of such outrageous conduct causes nothing more than a momentary shock in the society.[105]

Bien que l'Inde ait signé la Convention contre la torture, elle ne l'a pas ratifiée[106], ce qui signifie que ce pays ne reconnaît pas la nécessité de prendre des mesures concrètes pour prévenir cette pratique sur son territoire. Les actes de torture au Cachemire sont relatés selon trois perspectives

[101] Les Télougous sont un groupe ethno-linguistique de certains états du Sud de l'Inde qui parle la langue du même nom.
[102] Chatterji et Kaur, *op. cit.*, p. 175.
[103] *Ibid.*
[104] Das Dasgupta, Shamita. « On a Different Footing: Has 'Nirbhaya' Turned India Around? » (225-46) in : Dwivedi et Rajan, *op. cit.*, p. 227.
[105] Saini, R.S. « Custodial Torture in Law and Practice with Reference to India », *Journal of the Indian Law Institute* 36, nº 2 (1994) : 166-92, p. 166.
[106] Chatterji et Kaur, *op. cit.*, p. 191.

différentes dans *The Ministry of Utmost Happiness*. La première description est proposée en focalisation interne sur Tilottama lorsqu'elle est arrêtée au Cachemire et conduite au cinéma de Srinagar, où elle sera torturée. Alors qu'elle attend son bourreau dans la salle d'interrogation, la narration se concentre sur la description factuelle des instruments de supplice :

> At first glance it looked like a rudimentary tool shed, kitted out with a couple of carpenters' worktables, hammers, screwdrivers, pliers, ropes, what seemed to be scaled-down stone or concrete pillars, pipes, a tub of filthy water, jerrycans of petrol, metal funnels, wires, electric extension boards, coils of wire, rods of all sizes, a couple of spades, crowbars. On a shelf there was a jar of red chilli powder. The floor was littered with cigarette stubs. (*M*, p. 380)

Les nombreux outils et éléments présents dans cette salle semblent inappropriés à leur usage présumé mais leur apparente banalité est en accord avec la fausse dénomination de la pièce. R.S. Saini explique en effet que ceux·elles qui pratiquent la torture ne la qualifient jamais comme telle[107]. Dans le roman, l'euphémisation est soulignée par la narratrice dans un commentaire ironique sur l'appellation « salle d'interrogation » : « In Kashmir, 'interrogation' was not a real category. There was 'questioning', which meant a few slaps and kicks, and 'interrogation', which meant torture. » (*M*, p. 380) La narratrice dévoile ainsi dès le départ que Tilottama sera soumise à cette épreuve. Bien que le calvaire de cette dernière ne soit pas narré, l'explicitation de l'utilisation de chaque objet à des fins de souffrances physiques illustre l'étendue des violences endurées par les personnes arrêtées :

> Tilo had learned enough over the last ten days to know that those ordinary things could be put to extraordinary use. She knew that the pillars were the instruments of the most favoured form of torture in Kashmir. They were used as 'rollers' on prisoners who were tied down while two men rolled the pillars over them, literally crushing their muscles. More often than not, 'roller treatment' resulted in acute renal failure. The tub was for waterboarding, the pliers for extracting fingernails, the wires for applying electric shocks to men's genitals, the chilli powder was usually applied on rods that were inserted into prisoners' anuses or mixed into water and poured down their throats. (*M*, pp. 380-1)

La description de chacune des opérations est factuelle. Le fait que des objets du quotidien soient utilisés banalise cette pratique même si les détails fournis sur les actes et leurs effets mettent en lumière les graves mutilations physiques infligées aux victimes, en isolant chaque partie du corps violentée par le recours à des synecdoques. L'asyndète de la dernière phrase énumère les actes de supplice, créant un effet de liste glaçant. Bien que leurs conséquences ne soient pas explicitées, l'intrusion dans l'intimité des victimes et la violation de la frontière entre extérieur et intérieur du corps révèlent l'horreur de la torture, qui brouille la frontière entre le privé et le

[107] Saini, *op. cit.*, p. 167.

public, forçant les prisonnier·ère·s à faire face au fonctionnement intime et interne de leurs corps sous la surveillance de leur bourreau[108].

Au cours du récit de Loveleen Singh, l'épouse du tortionnaire Amrik Singh, les actes révélés par Tilottama sont confirmés. La narration à la première personne des sévices subis par les personnages est là encore factuelle, puisqu'elle est consignée dans un rapport de police :

> In the police headquarters they tied me to a wood plank and kicked and slapped and beat me. They beat me on my head with a rubber plank. They told me, 'We will make you a mad vegetable for the rest of your life.' A man with metal shoes kicked and crushed my chest and stomach. Then they rolled wooden poles down my legs. Then they attached sticky things on my body and thumbs and gave me electric shocks again and again. (*M*, p. 200)

Bien que ce témoignage ne donne pas davantage d'indications sur les effets dévastateurs des traitements imposés, le fait qu'il s'agisse d'un récit à la première personne ponctué de déclarations des bourreaux au discours direct fait entrer les lecteur·rice·s directement dans la sphère de l'intime. Dans le roman, la description de la torture est par conséquent choquante sans pour autant être obscène (car non explicitement montrée), comme pour éviter tout effet de spectacularisation. Cependant, la narration de plus en plus personnelle de cet acte permet de l'ancrer dans l'imaginaire des lecteur·rice·s.

Afin de ne pas essentialiser les descriptions de viols et de torture ni susciter le voyeurisme des lecteur·rice·s, Kandasamy et Roy passent par des représentations kaléidoscopiques de ces actes. Alors que la monstration des actions violentes et de leurs effets est généralement obscène dans les romans du corpus, la volonté de ne pas exacerber l'horreur de la torture et des viols semble participer d'un dessein politique : les actes sont nommés, leurs conséquences présentées, afin de dévoiler leur omniprésence dans la société indienne, tout en évitant de faire de la déshumanisation un spectacle dans lequel les lecteur·rice·s peuvent potentiellement se complaire, pour reprendre les termes d'Harry Clor[109].

[108] Scarry, Elaine. *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World* (New York, N.Y. : Oxford University Press, 1985), pp. 61-2.
[109] « « Obscene literature may be defined as that literature which presents, graphically and in detail, a degrading picture of human life and invites the reader or viewer, not to contemplate that picture, but to wallow in it ». Clor, *op. cit.*, p. 225.

Dans les romans du corpus, les actes de violence ne sont jamais invisibilisés. Même si des gradations peuvent être observées dans l'obscénité des représentations, les actions violentes sont tout au moins nommées de manière explicite quand elles ne sont pas exhibées dans des hypotyposes qui dévoilent minutieusement chaque action et ses conséquences sur les corps des personnages réduits à l'état de chair. La question de la spectacularisation se pose alors. Les romans montrent l'organicité des personnages : l'intérieur des corps blessés est révélé dans toute sa matérialité dans une esthétique comparable à celle du cinéma *gore.* L'obscénité provient également des procédés synesthésiques qui envahissent les sens des personnages témoins de ces scènes, autant que ceux des lecteur·rice·s. Les personnages peuvent aussi contempler les effets de la violence : tandis que les synecdoques détaillant les sécrétions corporelles perdues par les individus blessés permettent de retracer les actions passées, les métonymies qui ponctuent les *ekphraseis* des photographies fictionnelles de la violence ne font que déréaliser l'expérience des personnages. En revanche, les actes tels que les viols et la torture qui font l'objet de perspectives voyeuristes dans la société indienne ne sont pas représentés de manière obscène afin d'éviter de participer à leur spectacularisation. Le message est politique : la monstration de la violence participe d'une esthétique dans laquelle les romancières confrontent leurs lecteur·rice·s à l'indicible pour qu'iels perçoivent ce qu'iels ne peuvent ou ne veulent pas voir. L'obscénité des représentations participe ainsi d'un dessein satirique, qui fera l'objet du deuxième chapitre.

CHAPITRE 2 : SATIRE DE LA DÉSHUMANISATION

> Now, the Nicki Minaj within the novelist must be laid to rest. When the story gets a life of its own and gallops away recklessly, one must remind her of the rules: 'You don't try to steal in your dumbass mothafucking poetry into a goddamn historical novel, crazy bitch.' And so the critics decide that they should put certain, difficult questions before this undisciplined narrator. They act upon their urge to make the stupid hoe sit down for a Q&A session. Here is how it goes: Why can't you fucking follow chronology? I can. If you observe carefully, you will not fail to note that everyone gets fucked in the due course of time. (*G*, pp. 53-4)

Le chapitre 4 de *The Gypsy Goddess* s'ouvre sur une réflexion métatextuelle qui met en scène des critiques littéraires reprochant à la narratrice son incapacité à écrire un roman sur le massacre de Kilvenmani de façon conventionnelle. Selon Laurent Lepaludier la métatextualité « appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture. »[1] Dans ce passage, la narratrice parodie les arguments que pourrait lui opposer la critique littéraire, en les imitant et en déformant leur style[2] : elle adopte un registre de langue familier, chargé d'obscénités, comme emprunté à la rappeuse trinidadienne Nicki Minaj, et par ce jeu stylistique, décrédibilise ses détracteur·rice·s Le polyptote qui consiste en la répétition de plusieurs mots issus de la racine « fuck » suggère l'omniprésence de la violence verbale et physique dans le roman : qu'elle soit extradiégétique et attribuée à ses commentateur·rice·s ou intradiégétique dans la dernière occurrence. Le recours à des obscénités permet à Kandasamy de tourner en dérision l'agressivité de ses critiques potentiel·le·s et de leur répondre sur le même mode.

Selon Jonathan Daniel Greenberg l'étymologie du nom « satire » est trompeuse : elle provient du latin *satura*, qui fait partie de l'expression *lanx satura*, un plateau composé de divers fruits ou noix, qui fait probablement référence à la variété des poèmes satiriques romains[3]. Cependant, au quatrième siècle de notre ère, le nom « satire » fut confondu avec le nom grec « satyre », une créature de la mythologie grecque, grossière et sexuellement agressive, et les drames satyriques qui en découlent. Bien qu'en 1605, cette étymologie fût discréditée par l'humaniste et érudit protestant Isaac Casaubon, l'association erronée entre la grossièreté du

[1] Lepaludier, Laurent. *Métatextualité et métafiction: théorie et analyses*. (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002), p. 10.
[2] Jonathan Daniel Greenberg définit la parodie comme une technique satirique conçue selon un processus d'imitation et de transformation. Greenberg, Jonathan Daniel. *The Cambridge Introduction to Satire*, Cambridge Introductions to Literature (Cambridge; New York, N.Y. : Cambridge University Press, 2019), p. 36.
[3] *Ibid.*, p. 11.

satyre et du ou de la satiriste persista[4]. Greenberg distingue genre et mode satiriques, le premier étant un type de poème particulier[5], le deuxième ayant une acception plus large selon Charles Knight : « "an exploiter of other genres," but also a "frame of mind," a "skeptical attitude towards life" »[6]. Dans cette thèse, la satire sera comprise comme un « écrit dans lequel l'auteur fait ouvertement la critique d'une époque, d'une politique, d'une morale, ou attaque certains personnages en s'en moquant. »[7] Grâce à l'utilisation de la satire, les romancières du corpus dévoilent certains travers des sociétés représentées. En effet, Greenberg souligne que les textes satiriques font référence au monde réel et à des personnes réelles[8], même lorsque ces individus sont déguisés ou transformés en entités fictionnelles. Les jugements qui y sont développés ont un caractère à la fois agressif et transgressif[9]. Ainsi, plusieurs personnalités, explicitement nommées ou non, sont reconnaissables dans les romans d'Arundhati Roy et de Meena Kandasamy, tandis que ce sont plutôt des traits de caractère qui font l'objet de la satire dans les romans d'Abha Dawesar et de Sunny Singh. L'un des objectifs de la satire est d'ailleurs d'exercer un jugement moral et de condamner les faiblesses humaines, en incitant le lectorat à participer à la censure de ce mal[10]. En effet, selon Greenberg, la satire vise à réformer et punir les vices identifiés[11]. Cependant, son but n'est pas nécessairement moral, il peut également être intellectuel ou social[12], comme c'est le cas dans les romans du corpus. Greenberg précise que la valeur transgressive de la satire tient à son potentiel de dévoilement de ce qui devrait demeurer caché : « [Satire and realism] authorize their representations with a claim to show things as they are; they disclose what official, sanitized accounts keep hidden. »[13] Les romancières du corpus s'appuient sur cette valeur transgressive qu'elles amplifient dans leurs représentations des discours dominants et systèmes déshumanisants dont elles mettent en évidence le caractère obscène.

Selon Harry Clor, les représentations déshumanisantes sont synonymes d'obscénité : « Obscene literature may be defined as that literature which presents, graphically and in detail, a degrading picture of human life and invites the reader or viewer, not to contemplate that

[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, pp. 9-10.
[6] Knight, Charles. *The Literature of Satire*. (New York, N.Y. : Cambridge University Press, 2004), p. 4.
[7] https://www.cnrtl.fr/definition/satire
[8] Greenberg, *op.cit.*, p. 21.
[9] *Ibid.*, p. 7.
[10] *Ibid.*, p. 13.
[11] *Ibid*.
[12] *Ibid.*, p. 15.
[13] *Ibid.*, p. 19.

picture, but to wallow in it. »[14] L'enjeu des représentations déshumanisantes est indubitablement satirique dans les romans du corpus : elles permettent de mettre en lumière les violences engendrées par certains systèmes et discours. Dans *Precarious Lives: the Powers of Mourning and Violence*, Judith Butler avance que la déshumanisation revient à ne pas reconnaître l'humanité de certains individus qui sont par conséquent déréalisés et dont les vies sont niées[15]. Ce phénomène s'observe premièrement au niveau du discours. Selon Butler les discours déshumanisants effacent certains individus et incitent à une violence « acceptable » envers eux puisque leur humanité a été niée[16] : « If violence is done against those who are unreal, then, from the perspective of violence, it fails to injure or negate those lives since those lives are already negated. »[17] Afin de mettre au jour les processus de déréalisation qui touchent certains individus, les romancières du corpus s'attaquent à ces discours. Il s'agira dans un premier temps de s'intéresser à la manière dont les représentations obscènes participent du mode satirique pour discréditer les discours dominants, soient-ils castéistes, patriarcaux ou coloniaux, tandis que dans la deuxième partie, l'analyse portera sur la façon dont ces représentations cherchent à disqualifier le fonctionnement des systèmes déshumanisants.

[14] Clor, Harry M. *Obscenity and Public Morality: Censorship in a Liberal Society*. (Chicago : University of Chicago Press, 1969), p. 225.
[15] Butler, Judith. *Precarious Life: the Powers of Mourning and Violence* (Londres ; New York, N.Y. : Verso, 2006), p. 34.
[16] *Ibid.*, pp. 34-6.
[17] *Ibid*. p. 33.

1. Remise en question des discours dominants

Dans les romans du corpus la satire vise les discours dominants dans la société indienne tels que l'apologie du système de castes, le discours patriarcal ou le discours colonial. Les représentations obscènes nourrissent cette satire : les analogies avec le bas corporel, l'ultraviolence et la mort, reposant sur des procédés synesthésiques ou des descriptions obvies, donnent à voir les sous-entendus habituellement dissimulés pour mieux les déprécier.

1.A. Renverser les fondements de la société hindoue

Dans leurs romans, Abha Dawesar, Meena Kandasamy et Arundhati Roy s'attaquent aux fondements de la société hindoue : le système de castes, sa hiérarchie et les principes brahmaniques qui le sous-tendent. Dans l'un de ses essais, Arundhati Roy rappelle que selon les textes fondateurs de l'hindouisme, le système de castes indien repose sur les quatre *varnas*[18]. Ces classes fonctionnelles hiérarchisées sont les Brahmanes (prêtres), les *Kshatriyas* (soldats), les *Vaishyas* (commerçants) et les *Shudras* (servants). Les *varnas* sont subdivisés en environ quatre mille *jatis* ou castes, chacune associée à une activité héréditaire. Roy précise qu'en dehors de ce système, qui repose sur le degré de pureté, se trouvent les Dalits : « Outside of these *varnas* are the *avarna* castes, the Ati-Shudras, subhumans, arranged in hierarchies of their own—the Untouchables, the Unseeables, the Unapproachables—whose presence, whose touch, whose very shadow is considered to be polluting by privileged-caste Hindus. »[19]

L'un des sujets centraux du roman *Babyji* est la remise en question de la division de l'humanité inhérente au système de castes. À cette fin, Abha Dawesar manie en particulier l'ironie verbale, qui est l'une des techniques utilisées dans la satire[20]. C'est le cas au début du roman alors qu'Anamika est invitée à un dîner avec ses parents et classe les femmes présentes selon leurs habitudes d'épilation des aisselles :

[18] Roy, Arundhati. *The Doctor and the Saint: Caste, Race, and Annihilation of Caste, the Debate Between B.R. Ambedkar and M.K. Gandhi* (Chicago : Haymarket Books, *ebook*, 2017), emp. 187-93.
[19] *Ibid*., emp. 187-93.
[20] Greenberg, *op. cit.*, p. 30.

> If a woman doesn't wax her underarms, it's either because she's terribly old-fashioned, or terribly postmodern. I couldn't tell if Lady X was a radical feminist. I was certain she wasn't old-fashioned. If a woman does wax her underarms she might be very hip or just middle-class in her mentality. If I could get her type down I'd know which part of her body she depilated. Or if I knew which parts she depilated I could get her type down. (*B*, p. 7)

Cette volonté de classification s'appuyant sur des généralisations abusives fait écho à l'affirmation pseudo-scientifique d'Anamika selon laquelle le système de castes serait inhérent aux Indien·ne·s[21]. L'anaphore de propositions subordonnées conjonctives (« If... ») crée des sous-catégories peu précises du fait de leur valeur circonstancielle de condition. Le passage est saturé du champ lexical de l'indécision, empêchant la narratrice de tirer des enseignements convaincants de ses observations. De plus, la structure semblable à un chiasme dans les deux dernières phrases met l'accent sur l'illogisme de cette hypothèse puisque les éléments d'observation et leurs conclusions sont interchangeables. De ce fait, ce qui au premier abord se présente comme une théorie scientifique est tourné en dérision, chaque élément pouvant signifier une chose et son contraire. La mise en parallèle du système de castes et de l'épilation des corps, pratique intime qui a trait au bas corporel, crée un décalage burlesque qui permet à Abha Dawesar de discréditer l'obsession pour la classification. Cette satire est à la fois intime et politique puisqu'elle déstabilise l'ordre établi.

La satire politique se poursuit au moment de la déclaration de l'application du rapport Mandal, le 15 août 1990 (*B*, p. 108). Ramnarayan S. Rawat et K. Satyanarayana indiquent qu'en 1980, la commission Mandal établit un compte-rendu sur la place des castes dans la société indienne et le rôle des politiques de discrimination positive dans ce contexte[22]. Le rapport proposait de créer des quotas pour réserver des postes dans la fonction publique et l'éducation pour les OBC (« other backward classes »). Dix ans plus tard, l'annonce de l'application de ces recommandations fut fortement contestée par les hautes castes, créant une controverse politique et intellectuelle sans précédent[23]. Dawesar s'appuie sur la naïveté de la narratrice pour exagérer et déformer la réalité afin de dévoiler ce qui demeure caché dans le discours dominant. Ces techniques sont caractéristiques de la satire, selon Greenberg : « Characters, scenes, images, and events are taken to extremes. »[24] Alors que les tensions autour de la commission Mandal s'intensifient, la narratrice commente la réaction de jeunes Brahmanes qui s'immolent pour protester contre les mesures annoncées : « North India burnt like a large funeral pyre. The smell

[21] « Indians, myself included, must immediately place everyone we meet. We are a nation of taxonomists. It must be in our genes because of the caste system. » (*B*, p. 5)
[22] Rawat, Ramnarayan S. et Satyanarayana, K. « Introduction Dalit Studies: New Perspectives on Indian History and Society » in : *Dalit Studies* (Durham : Duke University Press, 2016), pp. 4 et 26.
[23] *Ibid*.
[24] Greenberg, *op. cit.*, p. 18.

of kerosene and young upper caste flesh invaded villages where the reservation policy made no difference because there were no schools, no colleges, no drinking water. » (*B*, p. 253) L'allusion à la chair qui brûle et à l'odeur qui s'en dégage donne aux lecteur·rice·s à imaginer une sensation olfactive qu'iels souhaiteraient certainement ignorer. L'anaphore de la négation « no » met l'accent sur l'inanité de la décision des jeunes Brahmanes : le contraste entre l'action et sa cause illustre la vacuité des arguments de ceux·elles qui défendent la hiérarchie du système de castes. Dawesar va plus loin pour mettre en évidence l'absurdité de cette idéologie. Malgré l'inutilité du sacrifice évoqué, Anamika émet le souhait d'engager des actions similaires :

> I wanted to make the same kind of heroic statement. I wanted to burn, too. I wanted to sacrifice myself for the right thing, for justice, for my pure *brahmin* genes, and for India. It almost didn't matter what the cause was. Giving one's blood, sacrificing one's life, was what was important. The holy country bathed in the blood of a hundred races. Her rich soil absorbing the sap of her children. Her hills, valleys, and rivulets like the breasts of a mother. (*B*, p. 253)

Qualifier la déclaration d'héroïque semble ironique au vu de l'accumulation des justifications du sacrifice, qui vide l'action de son sens. La concession que la cause importe peu discrédite d'autant plus ces arguments. En personnifiant le pays, la narratrice crée l'image obscène d'un corps maternel se gorgeant du sang de ses enfants, rappelant la personnification de l'Inde *Bharat Mata* (*Mother India*), qui devint un symbole d'unité nationale pour les nationalistes hindou·e·s à partir du début des années 1980[25]. La perversion de cette figure tutélaire en mère cannibale permet à Dawesar de condamner les violences perpétrées au nom de la défense du brahmanisme.

Tout comme dans *Babyji*, la désapprobation de ce système a une tonalité ironique dans *The Ministry of Utmost Happiness*. Arundhati Roy aborde notamment la violence engendrée par la pureté rituelle qui est l'un des fondements du système de castes, comme le remarquent Vikash Singh et Jason Torkelson[26]. La première présentation de Saddam Hussain dans le roman révèle la nature des tâches rituellement impures qui sont imposées aux individus de basse caste en raison de ce principe. Le personnage dalit qui se fait passer pour un musulman travaille alors dans une morgue, où il doit manipuler les cadavres considéré·e·s impur·e·s pour le médecin brahmane :

[25] Jaffrelot, Christophe. *The Hindu Nationalist Movement in India* (New York, N.Y. : Columbia University Press, 1998), p. 361.
[26] Singh, Vikash et Torkelson, Jason. « Caste, Race, and Abjection: An Essay on Sub-Humanity », *Humanity & Society* 44, nº 3 (août 2020) : 243-67, p. 248.

> He was one of about ten young men whose job it was to handle the cadavers. The Hindu doctors who were required to conduct post-mortems thought of themselves as upper caste and would not touch dead bodies for fear of being polluted. The men who actually handled the cadavers and performed the post-mortems were employed as cleaners and belonged to a caste of sweepers and leatherworkers who used to be called Chamars. The doctors, like most Hindus, looked down on them and considered them to be Untouchable. The doctors would stand at a distance with handkerchiefs masking their noses and shout instructions to the staff about where incisions were to be made and what was to be done with the viscera and the organs. Saddam was the only Muslim among the cleaners who worked in the mortuary. Like them, he too had become something of an amateur surgeon. (*M*, pp. 72-3)

Selon Dominique Chevé, le cadavre « semble susciter une horreur universelle comme chose destinée à la décomposition, saisie comme signe de la réalité biologique, de l'impureté, de la mort. (…) Effrayant en cela qu'il condense toute la mort, quasi obscène »[27]. Dans le texte de Roy, la réaction des médecins est semblable à celle décrite par Chevé : pour eux, la vue et l'odeur des dépouilles sont obscènes. La narration met l'accent sur le respect de la pureté observée par les hommes de hautes castes, qui s'apparente à un sentiment d'abjection, « une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable »[28], les médecins se protégeant physiquement en restant à distance et en se couvrant le nez d'un mouchoir. Alors qu'ils ne supportent pas la vue des cadavres et par conséquent s'en éloignent, la narration place les corps sans vie au centre de la scène. Ainsi, le passage est obscène au sens développé par Jean-Toussaint Desanti :

> [L]'obscène concerne de très près le sens de la vue, le devenir visible de ce qui se dissimule ; on pense au rideau qui se lève, et qui peut être un rideau de scène, mais aussi un voile qui recouvre la vérité d'un corps, parfois vivant, parfois mort. "Obscène" désignerait-il l'unité de la dissimulation et du dévoilement[29] ?

En exposant la corporéité des cadavres pour mettre en évidence l'impossibilité des spécialistes de les toucher, la narration opère un renversement carnavalesque qui révèle l'ironie de cette situation dans laquelle l'impureté rituelle permet à des individus de basse caste d'accomplir le travail d'un légiste. En effet, malgré le mépris des médecins, toutes les actions inhérentes à ce métier sont effectuées par ceux qui sont employés en tant que personnel d'entretien et qui acquièrent à la fin du passage le statut de « chirurgiens amateurs ».

Meena Kandasamy s'en prend quant à elle aux discriminations intersectionnelles en mettant en lumière les conditions de vie des femmes dalits. L'écrivaine prend notamment à

[27] Chevé, Dominique « Cadavre », in : Andrieu, Bernard et Boetsch, Gilles (dir.) *Dictionnaire du corps* (Paris : CNRS Éditions, 2008), p. 63.
[28] Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection.* (Paris : Le Seuil, *ebook*, 2015), emp. 243-5.
[29] Desanti, Jean-Toussaint. « L'Obscène ou les malices du signifiant », *Traverses*, nº 29 (octobre 1983) : 1-5, p. 2.

partie les lecteur·rice·s pour condamner un système déshumanisant. Le chapitre 4 de *The Gypsy Goddess* a pour objectif de contextualiser les violences ayant entraîné l'incendie criminel de Kilvenmani. Dans ce chapitre, les raisons qui ont poussé les ouvrier·ère·s du village à faire grève pour protester contre leurs conditions de travail sont énoncées. La narratrice pose ensuite une série de questions rhétoriques :

> How not to expect militancy from men who wake up before sunrise, wear nothing more than a loincloth, walk in line every daybreak, wash their faces from any puddle of water, brush their teeth with red brick and are the colour of the earth they work? How not to expect anger from women whose friendliest banter involves swearing to cut off each other's cunts? (*G*, pp. 60-1)

L'accumulation de difficultés rencontrées par les hommes illustre factuellement leur indigence. La question rhétorique à propos de la vie des femmes comprend en revanche des éléments de langage obscènes. L'antithèse entre « friendliest banter » et « cut off each other's cunts » met l'accent sur la violence inhérente à la vie de ces femmes, en raison de facteurs intersectionnels qu'Uma Chakravarti attribue à ce qu'elle nomme le « patriarcat brahmanique »[30]. Archana Singh précise en outre que les femmes dalits font partie des personnes les plus défavorisées de la société indienne[31]. En effet, ces dernières subissent des discriminations et un assujettissement de la part des hommes de hautes castes et des hommes de leur propre caste. Singh ajoute que la représentation des femmes dalits dans les textes anciens de l'hindouisme selon laquelle elles seraient vulgaires, déloyales, dangereuses et impures perdure dans l'esprit des individus de haute caste[32]. Afin de révéler le poids de ces stéréotypes sur la vie de ces femmes, Kandasamy les formule de manière obscène. Le mode satirique passe ainsi par l'imitation et la transformation du discours dominant afin de le critiquer.

Les trois romancières décrédibilisent le système de castes et la place des femmes de basses castes, deux fondements de la société hindoue. La construction de la satire passe par des représentations obscènes qui reposent soit sur le fait de tourner en ridicule et exagérer les discours dominants, soit sur des insultes. Dans tous les cas, l'obscénité des représentations permet de rendre visibles certaines formes d'injustice induites par le système de castes qui sont habituellement cachées dans la société indienne. Ainsi, le roman de Kandasamy montre que les

[30] Chakravarti, Uma. *Gendering Caste Through a Feminist Lens* (New Delhi, India Thousand Oaks, California Kolkata : SAGE Publications Stree, 2018), p. 33.
[31] Singh, Archana. « Rural Dalit Women: Assertion for Change » in : Pankaj, Ashok K. et Pandey, Ajit Kumar (dir.). *Dalits, Subalternity and Social Change in India*. (London ; New York, N.Y. : Routledge, Taylor & Francis Group, 2019), p. 130.
[32] *Ibid*.

discriminations de castes et de genre sont intrinsèquement liées. La satire des discours patriarcaux passe notamment par leur parodie obscène.

1.B. Parodies des discours patriarcaux

Greenberg définit la parodie comme une technique satirique qui consiste à imiter une autre œuvre[33] en exagérant les traits stylistiques de l'œuvre originale afin de les rendre comiques[34]. En ce sens, le processus parodique d'imitation et de déformation ridiculise à la fois les excentricités stylistiques et la charge idéologique du discours[35]. Les déformations parodiques opérées par les romancières du corpus visent en particulier à rendre le discours patriarcal obscène afin de le dénigrer.

Dans *The Gypsy Goddess*, Meena Kandasamy fait la satire du système patriarcal en tournant en ridicule la rhétorique masculiniste[36]. Kandasamy imagine une rencontre, dont elle signale le caractère fictif, entre la narratrice et Gopalakrishna Naidu, considéré comme le meneur des propriétaires terriens de la « Paddy Producers Association » responsables du massacre de Kilvenmani. À cette occasion, la narratrice devient la secrétaire de Naidu, dont la tâche est de rédiger une lettre au Ministre en chef à propos du danger que représentent selon lui les communistes. En observant le comportement de Naidu, la narratrice s'interroge sur les intentions de ce dernier à son égard :

> Was he not suggesting something when he said that crabs, like concubines, must be tasted on the sly? When he ran his hands along the barrel of his shotgun in short, smooth strokes, did he have sex on his mind? Since he was not a product of our poke-on-Facebook times and had, instead, made his earthly appearance as early as the eighteenth of November, one thousand nine hundred and twenty four, was philandering with women a meritorious deed that asserted his masculinity? Did his rapes evoke immediate envy among other landlords? (*G*, p. 104)

Ces questions sont construites sur une accumulation d'allusions sexuelles plus ou moins explicites. La première interrogation, qui semble être la plus naïve, répond pourtant à une suggestion par une insinuation obscène : il existe une rétribution secrète que Naidu n'a pas prise en considération. En effet, la syllepse joue sur la polysémie du nom commun « crabs » qui fait

[33] Greenberg, *op. cit.*, p. 33.
[34] *Ibid.*, p. 34.
[35] *Ibid.*, p. 36.
[36] Francis Dupuis-Déri définit le masculinisme comme « un mouvement social conservateur ou réactionnaire qui prétend que les hommes souffrent d'une crise identitaire parce que les femmes en général, et les féministes en particulier, dominent la société et ses institutions. » Dupuis-Déri, Francis « Le "masculinisme" : une histoire politique du mot (en anglais et en français) », *Recherches féministes* 22, nº 2 (15 février 2010) : 97-123, p. 97.

à la fois référence à un animal, dans ce cas comestible, et à un parasite et donne lieu à un double sens doublement obscène : elle confère à cette première phrase une tonalité parodique, en impliquant que les activités érotiques de cet homme sont à l'origine de maladies vénériennes. L'obscénité de la deuxième interrogation réside à la fois dans le symbolisme phallique du fusil de chasse et la gestuelle suggestive de l'homme, qui est par ailleurs explicitée par le nom « sex ». L'emploi désuet du verbe « philandering » donne une valeur euphémistique au harcèlement sexuel tandis que l'antiphrase comprise dans la question permet de dénoncer cette euphémisation du viol. Les commentaires empruntés à Naidu participent de la création d'un portrait parodique grâce auquel Kandasamy met en lumière la banalisation des violences sexuelles envers les femmes dans le discours patriarcal en Inde.

Dans *Nani's Book of Suicides*, c'est également en parodiant le discours patriarcal que Sunny Singh le renverse. Ketu H. Katrak écrit que dans les sociétés du tiers-monde [*sic.*], la sexualité féminine demeure souvent un sujet tabou et est contrainte par l'autorité patriarcale[37]. Sutapa Chaudhuri ajoute que ce contrôle de la sexualité féminine mène à une aliénation corporelle :

> The patriarchal culture constructs and controls the female body by proposing binaries of its acceptable and censored expressions, by silencing and negating the very existence of female desire and sexuality, thus effectively estranging the self from the body as well as dislocating the female body from her socio-cultural, even material location as a corporeal identity[38].

Dans *Nani's Book of Suicides*, le mode parodique permet à Sammie de se réapproprier son corps et sa sexualité. Selon Greenberg, l'histoire de la satire est remplie d'histoires fantastiques exprimant des peurs primitives telles que le démembrement, le cannibalisme ou la transformation d'êtres humains en bêtes sauvages[39], soit des motifs obscènes. Sammie développe une fantasmagorie de cet ordre lorsque son amant David compare sa poitrine à la forme des coupes de champagne :

> Sammie knows it is supposed to be a compliment but she gets a sudden vision of two mutilated dark breasts jammed into Baccarat goblets – the erect nipples pressed against the fragile crystal stems, tiny droplets of blood glistening on the wide rims, the tops of the glasses showing a mass of pale fat, marbled with streaks of pink tissue, veined with pinkish blue veins. The glasses stand on a black table in a sterile white room. She imagines her lover reaching for them with a vicious, hungry expression on his face. (*N*, p. 45)

---

[37] Katrak, Ketu H. *Politics of the Female Body: Postcolonial Women Writers of the Third World* (New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 2006), p. xvi.
[38] Chaudhuri, Sutapa. « Speaking of the Strong Currents: Politics of Subversion and Writing the Body in Sujata Bhatt's Poem » in : Bhattacharya, Arnab. *Writing the Body Studies in the Self-Images of Women in Indian English Poetry* (University of Illinois Research Park : Common Ground Publishing, *ebook*, 2014), emp. 3301-9.
[39] Greenberg, *op. cit.*, pp. 18-9.

La mutilation de la poitrine qui fait apparaître la chair, les veines et le sang du personnage donne une dimension abjecte à la représentation, en rendant visibles l'intérieur du corps et les fluides corporels. Face à cette vision, l'expression « vicieuse » et « affamée » de David évoque une attitude sadique, définie par Maria Michela Manzano comme une forme de plaisir qui implique la douleur de l'autre : « chez Sade c'est (…) la violence qui caractérise les rapports humains : le libertin humilie sa victime et la torture au nom de sa propre jouissance et sans aucune considération de sa souffrance et de sa dignité. »[40] L'évocation imaginaire du plaisir de David à la vue de la mutilation de Sammie contribue à l'obscénité du fantasme. En transformant et en exagérant à l'extrême l'image évoquée par son amant, Sammie parodie le discours patriarcal qui tend à réifier les parties intimes du corps féminin.

Au contraire, dans *Babyji*, les normes hétérosexistes sont tellement ancrées chez la narratrice qu'elle est incapable d'envisager une relation entre deux femmes autrement qu'à travers des critères hétérosexuels. De ce fait, les corps de ses partenaires sont décrits de manière idéalisée, d'un point de vue que Sridevi K. Nair définit de « nationaliste masculin »[41]. Ces corps deviennent des symboles de féminité et de maternité essentialisées. Anamika s'identifie uniquement à des hommes, « the man from the movies », « a stud, a man of the world » (*B*, p. 16)[42] ou à Humbert Humbert, le narrateur du roman *Lolita* de Vladimir Nabokov (1955) qu'elle lit :

> After a while I started reading my book. It was easy to get into Humbert Humbert's head. I instinctively knew what he was saying about nymphets, their barely budding breasts and their long forelimbs. I imagined Sheela as the young nymphet, and I thought of myself as the rough and sexy man who liked her. I decided that Nabokov was my kindred spirit. (*B*, p. 223)

La référence intertextuelle est traitée sur le mode parodique : transférer les paroles du narrateur de *Lolita* dans la bouche d'une jeune fille, dont on pourrait s'attendre à ce qu'elle s'identifie au personnage éponyme, crée un décalage qui remet en question le discours patriarcal. Le discours et les actes pédophiles incestueux de Humbert Humbert mena à la censure de l'œuvre en France et à sa condamnation pour obscénité[43]. En reprenant à son compte la perspective de Humbert Humbert, Anamika reproduit un discours problématique : elle adopte ainsi le nom « nymphet »

[40] Marzano, Maria Michela. *La Philosophie du corps.* (Paris : Presses Universitaires de France, *ebook*, 2016), emp. 1351-4.
[41] Nair, Sridevi K. « Writing the Lesbian: Literary Culture in Global India » (Ph.D., USA, University of Michigan, Horace H. Rackham School of Graduate Studies, 2009), p. 149.
[42] Dua, Kashish. « Abha Dawesar's Babyji: Towards an Understanding of the Contours of Lesbian Subordination in India », *DUJES* 27 (2019) : 1-12, p. 8.
[43] Ladenson, Elisabeth. *Dirt for Art's Sake*, 1e éd. (Ithaca, N.Y : Cornell University Press, 2012), p. 188.

et des expressions similaires à celles du narrateur de *Lolita* telles que « the budding breasts »[44] et « their long forelimbs »[45]. Selon Bill Ashcroft *et al.*, la subversion des œuvres littéraires patriarcales participe du projet féministe[46]. Cette adaptation de l'œuvre de Nabokov permet à Dawesar de dénoncer la sexualisation des jeunes filles dans le discours patriarcal indien. En effet, Jessamyn Bowling *et al.* écrivent que dans la société indienne, la sexualité naissante des jeunes filles mène à un contrôle de leur corps par le système patriarcal[47]. En créant une analogie entre l'acte pédophile de Humbert Humbert et l'agression sexuelle de Sheela, le roman révèle la violence de la normalisation de cet acte répréhensible.

Si la sexualité féminine est au cœur des discours patriarcaux parodiés, c'est bien le droit des femmes à disposer de leur propre corps qui est plus généralement défendu dans les romans du corpus. Dans *Nani's Book of Suicides* et *The Ministry of Utmost Happiness*, les personnages de Sammie et de Tilottama, qui ont recours à un avortement, font face à l'opprobre. Dans le roman de Sunny Singh, le mot « avortement » n'est jamais employé, renforçant l'impression d'un acte transgressif et tabou, comme évoqué dans la confrontation imaginaire entre Sammie et ses parents qui associent interruption volontaire de grossesse et promiscuité sexuelle (*N*, p. 172). Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, le stigmate associé à l'avortement pour une femme célibataire en Inde[48] est ce qui contribue à l'hostilité des personnes qui entourent Tilottama dans la salle d'attente de l'hôpital. En effet, contrairement à elle, ces femmes viennent faire des examens de fertilité car elles ont été renvoyées de chez elles par leur mari pour n'avoir pas réussi à concevoir. L'acte médical en lui-même est passé sous ellipse, les médecins refusant d'anesthésier Tilottama, qui perd connaissance (*M*, p. 392).

Au contraire, dans *Nani's Book of Suicides*, l'avortement de Sammie est représenté en détail, ce qui est particulièrement rare dans un roman indien. La description, faite selon la perspective du personnage, repose sur une métaphore comparant l'aspiration du fœtus à l'action d'un aspirateur placé à l'intérieur du corps de Sammie : « they didn't tell her about the vacuum cleaner. A sudden image of that white mechanical elephant trunk sucking up her insides makes her gasp. Is that what they did when she wasn't paying attention? Yes, Dr. Mendez, please pass

[44] « [t]he bud-stage of breast development » et « breastbuds » dans *Lolita.* Nabokov, Vladimir. *Lolita* (New York, N.Y. : Knopf, 1992), p. 20 et p. 133.
[45] « the slenderness of a downy limb » dans *Lolita*. *Ibid*. p. 18.
[46] Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth et Tiffin, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, 2e éd (Londres ; New York, N.Y. : Routledge, 2002), p. 174.
[47] Katrak, *op. cit.*, p. xvii.
[48] Bowling, Jessamyn *et al.*, « "It's a Walk of Shame": Experiences of Unintended Pregnancy and Abortion Among Sexual- and Gender-Minoritized Females in Urban India », *Medicine Access @ Point of Care* 5 (janvier 2021) : 1-10, p. 2.

the Hoover. » (*N*, p. 170) La dénomination multiple de l'aspirateur, qui passe de l'inanimé à l'animé grâce au nom commun « vacuum cleaner », la métaphore animale « that white mechanical elephant trunk » et l'antonomase « the Hoover », donne une impression d'inquiétante étrangeté à la représentation. Durant plusieurs pages, l'avortement est ainsi associé à l'effet d'un aspirateur ayant vidé l'utérus du personnage : « that horrible hole the vacuum cleaner has left in her womb. » (*N*, pp. 171-2) Cette analogie grotesque révèle la violence de cet acte gynécologique selon une perspective féminine, un point de vue dissimulé dans le discours dominant.

La référence cinématographique parodique au film de science-fiction *Alien 3* de David Fincher (1992) complète la représentation obscène de l'interruption volontaire de grossesse de Sammie afin de mieux déconstruire le discours patriarcal. Selon Marika Moïsseeff, le film montre « l'aspect monstrueux, animal et mortifère de l'enfantement naturel »[49]. Dans le roman, c'est ainsi qu'est représentée la grossesse : « Yes, that is it, they just get rid of the aliens growing inside people – Siguorney [*sic.*] Weaver sans the horrid creature chasing her in the spaceship. » (*N*, p. 173) Dans cette déclaration, Sammie confond l'actrice Sigourney Weaver et le personnage qu'elle incarne, Ellen Ripley, ce qui brouille la frontière entre le monde réel et la science-fiction, concrétisant davantage l'image du fœtus monstrueux. La représentation tératologique illustre notamment le sentiment de Sammie de porter un enfant qu'elle appelle de manière injurieuse un « bâtard » (ce terme est répété à six reprises : *N*, pp. 176-9) en raison de son hybridité culturelle et ethnique. L'analogie entre le bâtard et le monstre est confirmée par Olivier Roux, qui précise que « la définition principale du *téras* est "celui qui ne ressemble pas à ses parents" »[50]. On peut par ailleurs considérer que la représentation monstrueuse du fœtus est obscène au sens de *obscenus*. En effet, Roux reprend les théories de Cicéron pour confirmer le fait que le stoïcisme reconnaissait une valeur de présage au monstre : « une naissance monstrueuse ou n'importe quel autre prodige annoncent des bouleversements prochains. La nature répond ainsi à une offense faite par un homme »[51]. L'analogie entre le fœtus et le monstre participe d'un double objectif : revendiquer le droit des femmes à disposer de leur propre corps et déconstruire le discours colonial et l'appellation que l'enfant recevrait inexorablement dès sa naissance.

[49] Moïsseeff, Marika. « Alien, une initiation familiale bien particulière de mère en fille », *Le Divan familial* 7, nº 2 (2001) : 45-55, p. 39.
[50] Roux, Olivier. *Monstres : Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours* (Paris : CNRS Éditions, 2008), p. 32.
[51] *Ibid*., p. 30.

Les parodies obscènes construites par les romancières du corpus ont une visée féministe. L'utilisation du détournement et de l'exagération permet de parodier les discours patriarcaux afin de les vilipender. Dans *Nani's Book of Suicides*, la parodie va plus loin : la représentation obvie et monstrueuse d'un acte aussi tabou que l'avortement permet à Singh de transgresser toutes les normes afin de clamer le droit des femmes à disposer de leur propre corps. La perspective féministe développée dans les romans du corpus est associée à une remise en question des discours coloniaux.

1.C. Contestation des discours coloniaux

Dans les romans du corpus, les représentations obscènes font partie des techniques satiriques qui permettent de contester la rhétorique coloniale. Selon Homi K. Bhabha, la théorie qui sous-tend ce type de discours est particulièrement simpliste puisqu'elle repose sur une différenciation raciale ou sexuelle, qui a tendance à essentialiser les individus colonisés : « It is the most theoretically underdeveloped form of discourse, but crucial to the binding of a range of differences and discriminations that inform the discursive and political practices of racial and colonial hierarchisation. »[52] Bill Ashcroft *et al.* considèrent quant à eux·elles la littérature postcoloniale comme une forme de contestation du discours colonial :

> What each of these literatures has in common beyond their special and distinctive regional characteristics is that they emerged in their present form out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre[53].

The Gypsy Goddess correspond à la définition donnée par Bill Ashcroft *et al*. Dans ce roman, la déconstruction du discours colonial est d'ordre métatextuel. Meena Kandasamy s'attaque aux stéréotypes que les lecteur·rice·s occidentaux·ale·s associent à la littérature indienne. Dans le premier chapitre intitulé « Notes on storytelling », la narratrice tourne en dérision les stéréotypes que le lectorat occidental peut appliquer à son roman. Après avoir affirmé l'hybridité de son œuvre (« Tamil in taste, English on the tongue, free of all poetry and prosody, dished out in dandy prose. » *G*, p. 18), Kandasamy l'inscrit contre la tradition littéraire coloniale. Afin de rejeter définitivement toute catégorisation, la narratrice s'exclame à la fin du deuxième chapitre, « *Fuck these postmodern writers.* » (*G*, p. 40) Dans un entretien de 2015,

[52] Bhabha, Homi K. « The Other Question… », *Screen* 24, nº 6 (1 novembre 1983) : 18-36, p. 19.
[53] Ashcroft *et al*., *op. cit.*, p. 2.

Kandasamy précise son intention sarcastique : cette interjection en italique est celle qu'elle prévoit de la part des lecteur·rice·s après la lecture de plusieurs pages justifiant le choix du titre *The Gypsy Goddess*, malgré l'annonce de son caractère fallacieux dès le début[54]. Cependant, on pourrait également imaginer que cette exclamation soit émise par la narratrice elle-même pour refuser cette étiquette. L'interjection vulgaire « fuck » attire le regard sur le manifeste littéraire élaboré par l'écrivaine.

Dans *Nani's Book of Suicides*, le discours colonial est dévoyé au sein de l'intrigue, notamment grâce à la relation ambivalente que Sammie entretient avec son amant britannique David, qu'elle voit comme un descendant des colons qui ont envahi et exploité son pays. Dans l'imagination de Sammie, la violence subie par les ancêtres colonisé·e·s est déplacée au cœur de sa relation avec David. C'est notamment la subversion de références intertextuelles qui mène à la déconstruction du discours colonial. Au cours de l'un de leurs rapports sexuels, les pensées du personnage conduisent à deux références, l'une cinématographique et l'autre intertextuelle, qui illustrent ce point. La première image mentale représente des corps pendus à des arbres qui évoquent celui de son grand-oncle Abhimanyu : « A flashing image from an old movie makes her smile sardonically: a mango grove hung with overripe fruit of stinking bodies, their sphincters bursting against the forbidden contents at the moment of death. Her people hanged by his people. » (*N*, p. 48) L'analogie entre les corps pendus et les fruits trop mûrs rappelle le célèbre poème « Strange Fruit » (1937) écrit par l'auteur-compositeur américain Abel Meeropol pour vilipender les lynchages des Noirs Américains aux États-Unis à cette époque. Dans ce passage, la représentation relève davantage de l'abject avec la description violente de l'expulsion excrémenteuse[55]. Les deux personnages sont irrémédiablement divisés par leur histoire nationale respective et la violence de l'acte perpétré contenue dans le chiasme « Her people hanged by his people. »

La deuxième référence intertextuelle, qui découle directement de la première, mêle horreur et plaisir : « "The horror, the horror," the words rise unbidden in her mind from the novel read in school. (…) Sammie savours the horror in her mind, repeating it over and over as she feels herself drawing closer to an orgasm. » (*N*, p. 48) En s'appropriant les derniers mots du personnage de Kurtz dans le roman *Heart of Darkness* de Joseph Conrad (1899), Sammie

[54] Venkatesan, Sathyaraj et James, Rajesh. « Mapping the Margins: An Interview with Meena Kandasamy: Conducted at Sacred Heart College in Kochi, India on 12 November 2015 », *Ariel: A Review of International English Literature* 49, nº 1 (2018) : 143-54, p. 151.
[55] « Avec l'abjection, le corps réagit contre lui-même en se vidant ou s'expulsant lui-même. » Kristeva, *op. cit.*, emp. 272-4.

subvertit cette œuvre. S'il est évident que le roman de Conrad présente une critique acerbe du colonialisme, la signification des dernières paroles de Kurtz, stéréotype du colon, n'est pas claire. On peut penser que ces derniers mots sont le signe d'une reconnaissance de l'horreur de ses actes, au moment de sa mort, mais l'absence de complément d'objet vide l'interjection de sens. Dans le roman de Singh, ces paroles, évoquées lors d'un moment de jouissance, acquièrent une signification autre. Le mot « horror » se dote d'une matérialité qui permet au personnage de le savourer. L'assonance en [h] dans l'exclamation de Kurtz reproduit ici le rythme haletant de la respiration lors de l'orgasme. Cette forme de plaisir peut être qualifiée d'abjecte, au sens donné par Julia Kristeva, « [u]ne jouissance [donc] dans laquelle le sujet s'engloutit mais dans laquelle l'Autre, en revanche, l'empêche de sombrer en la lui rendant répugnante. »[56] La volupté de Sammie provient en effet davantage de l'association mentale entre son union physique avec David et la relation de pouvoir subie par sa grand-mère avec de potentiels aïeux de son amant que de l'acte érotique lui-même. En mêlant horreur et plaisir, Singh propose une réécriture de l'histoire coloniale, telle que mentionnée par Bill Ashcroft *et al*[57]. Iels citent les théories du romancier et critique guyanais Wilson Harris qui prône la nécessité de la réécrire du point de vue des victimes afin de libérer les cultures de la dialectique destructrice de l'histoire. Selon Harris, l'imagination est l'un des moyens permettant cette déconstruction : « Harris sees imaginative escape as the ancient and only refuge of oppressed peoples, but the imagination also offers possibilities of escape from the politics of dominance and subservience. »[58] Ainsi, le fantasme de Sammie la libère du poids de l'histoire coloniale.

Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, la satire du discours colonial ne porte pas sur l'histoire de la colonisation mais sur le néocolonialisme occidental découlant de l'internationalisation de l'Inde au vingt-et-unième siècle. Véronique D.N. Dupont explique que le processus de mondialisation de l'Inde commença par le programme de transformation des métropoles indiennes en villes mondiales[59], qui culmina à l'occasion de l'organisation des Jeux du Commonwealth à Delhi en 2010[60], la capitale indienne étant la ville du pays ayant le plus bénéficié d'investissements d'entreprises occidentales privées[61]. Afin de dénoncer les dérives écologiques et sociales générées par ce phénomène d'urbanisation, Arundhati Roy crée une

[56] *Ibid.*, emp. 380-8.
[57] Ashcroft *et al.*, *op. cit.*, p. 33.
[58] *Ibid.*
[59] Dupont, Véronique D.N. « The Dream of Delhi as a Global City », *International Journal of Urban and Regional Research* 35, nº 3 (mai 2011) : 533-54, p. 536.
[60] *Ibid.*, p. 545.
[61] *Ibid.*, p. 540.

représentation allégorique obscène de la ville de Delhi en 2011. La capitale indienne est d'abord personnifiée sous les traits de la figure mythologique grecque de la Méduse : « Grey flyovers snaked out of her Medusa skull, tangling and untangling under the yellow sodium haze. » (*M*, p. 96) Vincent Teixeira souligne que la Méduse fait partie des personnages de la mythologie grecque « face auxquels le regard est médusé, menacé de pétrification »[62], la Méduse portant « la mort dans les yeux »[63]. Ainsi, la Méduse est un personnage obscène au sens de *obscenus* : tout comme les mauvais augures laissaient présager une issue funeste, regarder la Méduse entraîne la mort[64]. Bien que l'analogie créée par Roy ne repose pas sur la description du regard de la créature, sa chevelure composée de serpents participe du « visage de la mort » de la Méduse, selon Teixeira[65]. Les ponts routiers, qui sont l'un des symboles de la mondialisation de Delhi, selon Dupont[66], s'animent comme les serpents de la chevelure de la Méduse, mettant ainsi l'accent sur le péril qu'ils représentent[67].

La représentation allégorique obscène de Delhi se poursuit avec la personnification de la ville dans une prostituée : « It was the summer Grandma became a whore. » (*M*, p. 96) Le qualificatif vulgaire « whore » renvoie à une activité obscène : celle de vendre sa sexualité en échange d'une rémunération. Roy révèle ainsi le profit que tirent les investisseur·se·s occidentaux·ale·s de l'exploitation de Delhi au détriment de sa population qui ne figure que dans la référence aux nombreux sans-abris y vivant. L'activité contraste avec la connotation affective du surnom « Grandma ». La description du corps de la grand-mère est minutieuse :

> Her new masters wanted to hide her knobby, varicose veins under imported fishnet stockings, cram her withered tits into saucy padded bras and jam her aching feet into pointed high-heeled shoes. They wanted her to swing her stiff old hips and re-route the edges of her grimace upwards into a frozen, empty smile. (*M*, p. 96)

Cette représentation superpose les traits caractéristiques d'une vieille femme et les vêtements typiquement portés par une prostituée, alors que selon Mathieu Boisvert, « [l]e stade de la postménopause [est] associé culturellement à l'asexualité. »[68] Susan Sontag décrit quant à elle le vieillissement corporel des femmes comme un motif obscène : « Aging in women is a process of becoming obscene sexually, for the flabby bosom, wrinkled neck, spotted hands, thinning

[62] Teixeira, Vincent. « Voir l'horreur en face ou le regard médusé », *Alkemie* 2 (2021) : 21-37, pp. 30-1.
[63] *Ibid.*
[64] Cette interprétation n'est valable que dans le cas de représentations de la Méduse vivante, puisqu'une fois morte, le masque de son visage sera considéré comme une protection contre le mauvais œil.
[65] Teixeira, *op. cit.*, pp. 30-1.
[66] Dupont, *op. cit.*, p. 541.
[67] *Ibid.*
[68] Boisvert, Mathieu. *Hijras. Portrait socioreligieux d'une communauté transgenre sud-asiatique* (Montréal : Presses de l'Université de Montréal PUM, 2018), p. 154.

white hair, waistless torso, and veined legs of an old woman are felt to be obscene. »[69] La narratrice met l'accent sur les attributs sexuels décatis du personnage (« her withered tits ») et sur sa sexualisation à travers des accessoires. Le déclin du corps est notamment symbolisé par la mention des veines visibles, comme si elles dépassaient les limites de la chair. Syntaxiquement, la vieille femme est toujours en position de complément d'objet et non de sujet des verbes, signalant que la ville est métamorphosée selon les désirs des promoteurs la prostituant.

Contrairement aux autres œuvres du corpus, *Hotel Arcadia* ne se concentre pas uniquement sur la déconstruction des discours coloniaux en Inde, mais plus globalement dans les pays du Sud ; le point de vue diffère aussi puisque la pensée de Sam, qui vit et travaille en Occident, est fortement influencée par cette culture. Ce sont en particulier ses réflexions sur son métier de photojournaliste qui participent de la remise en question des discours coloniaux. Sam travaille sur des lieux de conflit dans des pays du Sud pour des médias occidentaux. Le personnage distingue les individus qu'elle photographie dans le cadre de son travail de ceux·elles qu'elle choisit pour ses œuvres d'art : « Sam doesn't use the images of the bereft for her art. Those faces pay her bills at the agency because newspaper readers like to see those grieving relatives, arms outstretched, mouths flung open, tears streaming down from eyes that will never encounter what they seek. » (*H*, p. 19) La transformation de l'adjectif qualificatif « bereft » en nom commun crée une antonomase qui a pour effet de nier l'identité des personnes photographiées en les distinguant sur le seul critère de leur situation de deuil. L'accent est uniquement mis sur les visages et leur capacité à exprimer la souffrance : les synecdoques morcellent les corps des personnages en divers symboles de tristesse alors que les verbes donnent l'impression que les corps dépassent leurs limites et sortent d'eux-mêmes sous l'effet de la douleur. Cependant, cette détresse est niée au profit d'un intérêt économique et voyeuriste. Les personnes photographiées sont déshumanisées, devenant ainsi des métonymies du deuil, ou ce que Homi K. Bhabha appelle des « stéréotypes ». Selon Bhabha, il s'agit d'un concept clé de la construction du discours colonial[70] qu'il qualifie en termes de « fixité », « [f]ixity, as the sign of cultural/historical/racial difference in the discourse of colonialism » et de répétition[71]. Bhabha souligne la dimension réductrice du stéréotype :

[69] Sontag, Susan. « The Double Standard of Aging », *The Saturday Review*, 23 septembre 1972, 29-38, s.p..
[70] Bhabha, *op. cit.*, p. 18.
[71] *Ibid.*

> The stereotype is not a simplification because it is a false representation of a given reality. It is a simplification because it is an arrested, fixated form of representation that, in denying the play of difference (that the negation through the Other permits), constitutes a problem for the representation of the subject in significations of psychic and social relations[72].

Bhabha précise que le pouvoir du discours colonial repose également sur l'acceptation des populations colonisées d'être surveillées ou de devenir des objets de voyeurisme[73]. Alors que dans *Nani's Book of Suicides*, Sammie accepte, voire désire, être l'objet de la pulsion scopique, réclamant que les lecteur·rice·s et les hommes occidentaux la regardent[74] afin de se réapproprier son corps, dans les autres romans du corpus, le voyeurisme occidental est remis en question, notamment dans les photographies journalistiques occidentales des individus issus de pays du Sud. C'est la problématique au cœur de *Hotel Arcadia* : Sunny Singh interroge ainsi la manière dont les spectateur·rice·s occidentaux·ale·s perçoivent les photographies de corps violentés ou morts. La romancière illustre la théorie de Susan Sontag selon laquelle regarder des violences se déroulant dans d'autres pays est une normalité pour les Occidentaux·ale·s[75], en particulier lorsque les victimes sont asiatiques ou africaines, perpétuant ainsi une forme de discours colonial : « This journalistic custom inherits the centuries-old practice of exhibiting exotic — that is, colonized — human beings. »[76] Au contraire, les victimes occidentales ne doivent pas être montrées : « With our dead, there has always been a powerful interdiction against showing the naked face. »[77] Dans *Hotel Arcadia*, lorsqu'elle revient de sa première expédition au bar de l'hôtel où elle a photographié les victimes de l'attentat, Sam réfléchit à la manière dont les Occidentaux·ale·s accueilleront les photographies de leurs compatriotes mort·e·s : « Definitely the kind of image that news media wouldn't want, she knows. Too perfect, too blonde, too familiar for the kinds of people who pay for her photos, too similar to their own lovers and sons and fathers to pretend that the world's chaos could be kept at bay. » (*H*, p. 193) Dans ce passage, l'anaphore de l'adverbe d'intensité « too » crée un effet hyperbolique qui sature le texte et rend l'image de ces individus irreprésentable en raison de leurs traits caucasiens. Ainsi, la narratrice souligne le fait que la violence et la mort ne sont plus acceptables lorsqu'elles touchent ceux·elles qui nous ressemblent. En effet, Corinne Maier

[72] *Ibid.*, p. 27.
[73] Bhabha, *op. cit.*, pp. 28-9.
[74] C'est le cas lorsque Sammie est invitée au mariage de David où elle est l'objet des regards : « She is attractive, although a hell of a lot more with long hair, Sammie tells herself. Just look who all the men are lining up for. She can even feel David's eyes on her. Well, hey, she is the extraterrestrial in this gathering, the bridegroom's ex-mistress, her scarlet siren dress loudly proclaiming her privileges. They like E.Ts, don't they? Look at Spielberg, he made a killing out of them. » (*N*, p. 219) Une analyse détaillée de ce passage est faite au chapitre 5, pp. 206-6.
[75] Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others* (New York, N.Y. : Picador, 2003), p. 17.
[76] *Ibid.*, p. 57.
[77] *Ibid.*, p. 55.

explique l'irreprésentabilité de la mort en Occident : seul son éloignement géographique permet « de rendre acceptable la dimension d'horreur qu'elle véhicule. »[78] Selon elle, la volonté de montrer la mort est la violation d'un interdit et est par conséquent obscène[79], comme c'est le cas dans le roman de Singh. En dévoilant ce qui est normalement dissimulé, Singh enjoint à ses lecteur·rice·s de prendre en considération les sentiments de ceux·elles dont la mort des proches est représentée.

Les romans du corpus mettent en lumière non pas ce qui est nécessairement dissimulé dans la société, mais ce que les discours dominants impliquent pour ceux·celles qui les subissent et dont la parole est généralement tue. Ces représentations, transgressives à divers degrés, exagérant ou détaillant à l'extrême des images violentes ou explicitement sexuelles ont une visée satirique. Elles illustrent et remettent en question le processus de déréalisation évoqué par Butler, selon lequel la déshumanisation de certains individus mène à la normalisation des violences physiques qui leur sont infligées.

[78] Maier, Corinne. *L'Obscène: la mort à l'œuvre* (La Versanne : Encre marine, 2004), pp. 29 et 32.
[79] *Ibid.*

2. Subversion des systèmes déshumanisants

Les romans du corpus révèlent la capacité de déréalisation de certains systèmes : ils mettent également en lumière la manière dont la société s'appuie sur les discours déshumanisants pour maltraiter des individus ou groupes. Les romancières ont recours à des procédés satiriques tels que des métaphores nécrophages, des caricatures grotesques et l'utilisation d'un langage vulgaire pour contester cet état de fait.

2.A. Problématique du regard et nécrophagie

Si la partie précédente a permis d'établir que le photojournalisme occidental se nourrissait des images de victimes de violence des pays du Sud, l'objet de cette sous-partie sera d'analyser les métaphores nécrophages qui sont utilisées dans les romans du corpus pour mettre au jour la déshumanisation des individus photographiés. La nécrophagie est « le fait de se nourrir de cadavres »[80], le nécrophage ne tue pas sa proie, mais s'en nourrit si elle est déjà morte. Or, rappelons que selon Dominique Chevé, parce que le cadavre évoque la mort, il est « quasi obscène »[81]. L'ingestion de cadavre est doublement transgressive, ce qui lui donne un caractère obscène. À l'instar de Jonathan Swift qui, dans *A Modest Proposal* (1729), présente de manière satirique le cannibalisme comme une option raisonnable pour endiguer la famine, les romans du corpus font de la nécrophagie une source métaphorique qui leur permet de critiquer la photographie *post mortem*. Selon Greenberg, c'est l'obscénité de la proposition de Swift qui en fait un outil satirique efficace : « Swift's gambit is not merely an attention-getting stunt but rather the risky occupation of an obscene stance that reveals the awful appeal of the horror he proposes. »[82] Cette sous-partie vise à montrer que la représentation obscène de la nécrophagie permet de dénoncer la déshumanisation de l'autre à l'œuvre dans le photojournalisme.

Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, Arundhati Roy met l'accent sur l'attrait des journalistes pour le malheur et la mort. Lors de l'enterrement de la fille de Musa, Miss Jebeen, tuée accidentellement au cours d'une fusillade ayant causé la mort de seize autres personnes pendant les funérailles d'un militant cachemiri, alors que les individus présents sont d'abord

[80] https://cnrtl.fr/definition/n%C3%A9crophagie
[81] Chevé, *op. cit.*, pp. 63-4.
[82] Greenberg, *op. cit.*, p. 109.

convaincus que les médias ont le pouvoir de témoigner du massacre et de préserver la mémoire de leurs proches (*M*, p. 327), l'attitude des journalistes discrédite la valeur de leur travail. Une analogie sportive souligne en premier lieu l'empressement des envoyés spéciaux à l'entrée des cercueils dans le cimetière : « a scrum of pressmen, quivering like athletes on their starting blocks, broke rank and rushed forward. » (*M*, p. 327) La comparaison entre la précipitation des reporters et des athlètes lors d'une compétition est incongrue au vu de la solennité du moment. Lorsque les cercueils ouverts sont ensuite présentés à la presse, la métaphore nécrophage « [a] banquet of death » (*M*, p. 327) assimile les cadavres à de la nourriture et les journalistes à des prédateurs venant se repaître du malheur d'autrui.

Ces références au voyeurisme obscène des médias constituent le sujet central de *Hotel Arcadia*. Le récit révèle l'itinéraire photographique de Sam, faisant ainsi ressortir ce que Georges Didi-Huberman appelle la phénoménologie de l'image, « tout ce qui fai[sai]t d[es photographies] un *événement* (un processus, un travail, un corps à corps) »[83]. Sunny Singh joue notamment sur les analogies entre le travail de photojournaliste de Sam et les mouvements d'un prédateur autour de sa future prise ou bien ceux d'une tireuse d'élite. La métaphore de l'oiseau de proie assaillant sa victime rappelle la photographie « The Vulture and the Little Girl » (1993) du photojournaliste sud-africain Kevin Carter. Cette image représente au premier plan un petit garçon[84] soudanais amaigri et épuisé par la famine, guetté au second plan par un vautour. Si ce cliché valut à Carter le prix Pulitzer en 1994, il est également l'un des plus controversés de l'histoire du photojournalisme en raison du choix de photographier cet enfant vulnérable au lieu de lui venir en aide. Dans *Hotel Arcadia*, c'est la photographe qui se métamorphose en charognard. Lors de la deuxième expédition de Sam dans le bar de l'hôtel pour photographier Dieter, l'amant d'Abhi, sa gestuelle est comparée à celle d'un vautour : « Lifting the viewfinder, Sam stalks around him, repeating the pattern like a beast of prey » (*H*, p. 201). Ses déplacements sont détaillés quelques pages plus loin, selon le point de vue d'Abhi, qui observe Sam depuis les écrans de vidéosurveillance de son bureau : « She is circling, her camera held before her face, pausing to consider, then moving back a few paces. He is reminded of the nature documentaries, about beasts of prey. She moves the same way, cautious, measuring, considering each move. » (*H*, p. 203) L'allitération en consonnes sibilantes [z], [ð], [s], [ʃ], [ʒ], dans la dernière phrase lui donne une tonalité aussi feutrée que les mouvements d'un prédateur guettant sa proie. Ce ne sont pas uniquement les gestes effectués par la photographe, mais

[83] Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout* (Paris : Minuit, 2003), p. 52.
[84] Le titre de la photographie est erroné : il s'agit en effet d'un petit garçon et non d'une petite fille.

également ses intentions de composition qui l'assimilent à un animal carnivore : « She has set the lens for a close-up and the camera mutilates the man into clean limbs, the lilac jumper, the light coloured trousers, the fashionable suede shoes, the blood-spattered torso. And the face, closed and silent. » (*H*, p. 201) Alors que la prédation implique l'ingestion complète ou partielle d'animaux vivants, la description crée une analogie nécrophage, dans laquelle les synecdoques morcellent le corps mort de Dieter. L'utilisation du verbe « mutilate » accentue la violence du processus qui prive le personnage de son humanité et identité.

La comparaison avec l'activité de tireur·se d'élite évoque la théorie de Susan Sontag selon laquelle guerre et photographie sont intrinsèquement liées, la polysémie du verbe « tirer » (« shoot ») amalgamant aisément l'appareil photographique avec l'arme à feu[85]. La syllepse est fréquemment utilisée dans le roman de Singh pour assimiler le travail de Sam à celui d'une tueuse. Cette analogie est particulièrement développée dans une analepse retraçant la rencontre entre Sam et un mercenaire surnommé « the Butcher » dans un camp militaire. Ce personnage, qui arbore un tatouage pour chacune de ses victimes, déclare à la photographe : « 'We are not so different, camera girl. Except you wait till they are dead.' » (*H*, p. 113) En comparant les photographies *post mortem* aux inscriptions sur sa peau, ce personnage en souligne la dimension nécrophile. La description desdits tatouages signale leur hybridité et leur violence : « The tattoos were even more mysterious up close, dark, pagan, the blues and greens and blacks swirling into dying animals and ancient death masks, their fluid lines as opaque and unfathomable as cave paintings, rippling like living beings over the sharply defined muscles. » (*H,* pp. 111-2) Ces trophées de guerre tatoués sur la peau du personnage créent l'impression d'un processus nécrophage dans lequel « the Butcher » absorberait les personnes qu'il a tuées. L'oscillation entre le nom commun « death » et les adjectifs antithétiques « dying » et « living » met l'accent sur la transition entre la vie et la mort représentée. L'analogie formulée par le mercenaire implique que tout comme sa peau s'imprègne de la mort de ses victimes, la photographie de Sam se nourrit des cadavres qu'elle représente.

Le roman ne fait pas que présenter les photographies *post mortem* réalisées par Sam ; les choix de composition du personnage sont tout aussi importants :

> she only chooses the very beautiful, the ones left untouched, untainted, un-mutilated for her portraits. The others, the brutalised, dismembered, and ugly, she shoots with disdain, with just enough care to pass on to her sincere human rights contacts, or if they are not too gruesome, to her editor. (*H*, p. 44)

[85] Sontag (2003), *op. cit.*, p. 53.

La classification opérée par Sam engendre une impression de déshumanisation des individus cités. La photographe oppose les personnes selon des préférences purement esthétiques : d'un côté, la beauté est qualifiée par des adjectifs comportant le préfixe négatif « un » soulignant la volonté de la photographe de dissimuler la brutalité de la mort, alors que la laideur est caractérisée par des adjectifs substantivés qui accentuent la violence vécue. Les représentations des cadavres sélectionnés visent à les esthétiser :

> For the gigantic canvases that she painstakingly stretches over metres of blank gallery walls: portraits of black and white that obsessively explore the tranquillity death bestows to human faces; scores of close-ups replicated and repeated in minute squares over enormous collages. Despite the thousands of faces and the passing of many years, Sam's art only ever uses images of the dead. (*H*, p. 19)

Cette description rappelle les œuvres de la série « The Morgue » (1992) de l'artiste contemporain américain Andres Serrano, mettant en scène la corporéité des cadavres qu'il photographie. Maud Hosy met l'accent sur l'obscénité des œuvres de Serrano, « exposa[nt] ce qui [est] de l'ordre de la sphère privée, intime, souvent indicible et tabou : la mort et le cadavre. »[86] Hosy ajoute que les cadrages de l'artiste, « saisissant uniquement des détails difficilement reconnaissables parfois au premier regard, conduisent à une forme de désincarnation identitaire et vident ces corps de leur existence "vraie" »[87]. Les cadrages et les dimensions monumentales[88] participent de l'impression d'obscénité. De même, l'esthétisation des portraits de Sam désincarne les individus photographiés : iels acquièrent des tailles hyperboliques (« gigantic », « minute ») et leur multiplication, accentuée par les participes passés « replicated and repeated » ainsi que par l'utilisation des adjectifs numériques « scores of » et « thousands of », participe du même phénomène. Les personnages sont déshumanisés, réduits par le jeu des synecdoques à un masque mortuaire, s'inscrivant en faux contre la conception de Lévinas, selon laquelle le visage est la manifestation de l'altérité radicale d'autrui qui nous interpelle de manière éthique[89]. Les visages représentés ici sont au contraire déréalisés, selon la terminologie de Butler, objets de consommation photographique.

---

[86] Hosy, Maud. « Nature de la mise en jeu de l'obscène dans l'œuvre d'Andres Serrano : *La Morgue* » in : Bernas, Steven et Dakhlia, Jamil (dir.). *Obscène, obscénités*. (Paris : Harmattan, *ebook*, 2008), emp. 1167-9.
[87] *Ibid.*, emp. 1179-85.
[88] *Ibid.*
[89] « Le visage est une présence vivante, il est expression. La vie de l'expression consiste à défaire la forme où l'étant, s'exposant comme thème, se dissimule par là même. Le visage parle. La manifestation du visage est déjà discours. » Levinas, Emmanuel. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. (Paris : Librairie générale française, 1990), p. 61.

The Gypsy Goddess présente une photographie *post mortem* comparable à celles de Sam. Il s'agit du portrait des corps calcinés d'une mère et de ses deux enfants, réalisé par la presse le lendemain du massacre de Kilvenmani :

> and to provide to the hungry press a picture-perfect portrait of a dead family where the cracks on the small child's skull resemble a spider's web and his brain spilling out is all pink and soft and squishy and nearby his mother kneels with another infant clutched to her breast in one tight embrace and it appears that all three of them have been stilled into this posture as if they were begging for life and look half-burnt as though the hasty fire stopped to show some mercy. (*G*, p. 119)

L'adjectif « hungry » qui qualifie la posture des photojournalistes face à ces corps carbonisés met en lumière leur attitude nécrophage. La représentation rappelle celle de la photographie d'une mère et de ses deux enfants dans *Hotel Arcadia*[90]. Tout comme dans le texte de Singh, l'imagerie chrétienne envahit la description : la génuflexion évoque une position d'adoration et la posture d'une mère pleurant son enfant qu'elle porte sur ses genoux ressemble à celle d'une Pietà. Cependant, alors que dans le roman de Singh la représentation est paisible, celle de Kandasamy provoque un sentiment d'abjection[91]. La description du crâne brisé de l'enfant est obscène : la frontière entre l'extérieur et l'intérieur du corps est abolie, les organes s'en échappant, et l'accumulation d'adjectifs dans la polysyndète qualifiant le cerveau de l'enfant (« all pink and soft and squishy ») oblige les lecteur·rice·s à concevoir la matérialité visuelle et tactile de cet organe. Il n'y a donc pas de phénomène de déréalisation ici mais au contraire un effet de surréalité.

La métaphore nécrophage n'est pas uniquement le propre des représentations de photographies *post mortem* dans les romans du corpus : elle est également utilisée par Kandasamy pour dénoncer la cruauté des propriétaires terriens de hautes castes envers les ouvriers agricoles dalits. Le chapitre 6 de *The Gypsy Goddess* précise que l'élément déclencheur de la grève des ouvriers qui conduira au massacre de Kilvenmani est le meurtre du dirigeant communiste local Sikkal Pakkirisamy (*G*, p. 77). Le récit se concentre sur la réaction des propriétaires terriens à l'annonce de la mort de ce dernier : « When news of the marked man being successfully hacked to death was conveyed to them, the landlords rejoiced and called for grand celebrations. They feasted on flesh secure in the knowledge that a corpse that has gone to the burning ground does not return. » (*G*, p. 78) Alors que la narratrice avait déclaré faire

[90] « Sam could see a story unfold: a close-up of the child closest to her, the face as immobile in sleep as in death; the woman, her eyes streaming, face turned upwards, her hands clutched in her lap, like a painting in a church. » (*H*, p. 75)

[91] « Le cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux ». Kristeva, *op. cit.*, emp. 278-9.

l'ellipse du moment du meurtre, « [w]e jump past the murder scene » (*G*, p. 78), le verbe « hack to death » évoque explicitement l'ultraviolence de l'acte qui contraste avec la réaction de joie et de satisfaction des propriétaires terriens. La syntaxe de la dernière phrase laisse à penser que la chair consommée par les propriétaires terriens pourrait être celle de Pakkirisamy, créant ainsi une image nécrophage qui permet à Kandasamy de mettre en lumière la dévoration métaphorique des basses castes par les hautes castes.

Dans les romans du corpus, la métaphore nécrophage permet de souligner le voyeurisme des médias et la déshumanisation des individus qui sont déréalisés. Alors que ces phénomènes sont banalisés ou invisibilisés, les romancières s'appuient sur des représentations obscènes pour montrer que ceux et celles qui sont déshumanisé·e·s sont des individus incarnés. Les romans ne se concentrent pas uniquement sur la corporéité des individus habituellement invisibilisés : la satire sociale s'appuie également sur les représentations caricaturales des corps des personnes qui sont au pouvoir.

2.B. Caricatures d'un système social inéquitable

The Ministry of Utmost Happiness et *The Gypsy Goddess* ont recours à des caricatures obscènes afin de dévoiler les inégalités engendrées par le système de castes ou toute autre situation de marginalité sociale, religieuse ou politique. Greenberg indique que la caricature est très proche de la satire. Il s'agit en premier lieu du dessin d'un individu qui exagère certaines caractéristiques et en simplifie d'autres, créant une impression à la fois comique et grotesque[92]. Cette valeur d'exagération est également soulignée par Bertrand Tillier, qu'il s'agisse « des traits de caractères, des travers ou des défauts, à des fins satiriques, entre critique et comique »[93]. Tillier ajoute que c'est « un art de la comparaison conciliant l'imitation et la déformation »[94]. Il conclut que la caricature engendre le rire puisque la comparaison utilisée semble « quasi inepte et presque inacceptable »[95]. Alors que dans *The Ministry of Utmost Happiness* la

[92] Greenberg, *op. cit.*, p. 41.
[93] *Ibid*. p. 2
[94] Tillier, Bertrand. « *La Caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation »* in : Vaillant, Alain (dir.). *Esthétique du rire*. (Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012), p. 1.
[95] *Ibid.*

déformation et l'exagération des traits des personnalités politiques provoquent le rire, dans *The Gypsy Goddess*, le cynisme employé et la gravité des faits représentés ne le permettent pas.

Dans *The Gypsy Goddess*, Kandasamy fait la caricature de l'attitude des autorités à l'égard des villageois·e·s massacré·e·s, depuis la découverte des corps jusqu'au procès. Les instructions pour l'autopsie mettent ainsi l'accent sur la réification des victimes :

> It required him [Inspector Rajavel] to list identification marks of the deceased, describe the corpse closely observing all cavities (nose, ear, mouth, vagina and etc.) in good light during daytime, indicate the nature of the visible wound (incised, lacerated, bruised, fractured), look for ligature marks and signs of struggle, comment on the expression of countenance and the position of limbs, and report the presence of blood (liquid or clotted), saliva, froth, vomit or semen at the scene of crime. (*G*, pp. 109-10)

Les corps sont fragmentés par les synecdoques qui brouillent la frontière entre l'extérieur et l'intérieur, qui est rendu visible par l'inspection des cavités naturelles, mais aussi en conséquence de la violence subie, laissant apparaître divers fluides corporels. La seule mention d'une potentielle humanité réside dans l'évocation de l'expression des visages (« the expression of countenance »). Cependant, cette caractéristique est ironiquement remise en question par l'inspecteur Rajavel dans un passage au discours indirect libre : « perhaps a naive idiot had demanded the fingerprinting of every corpse that went to the coroner, but only a cold-blooded sadist could have come up with an instruction to the reporting police officer to note down the facial expression of a fire victim. » (*G*, p. 110) Les qualificatifs « naive idiot » et « cold-blooded sadist » qui désignent les personnes à l'origine de ces instructions sont construits sur des pléonasmes hyperboliques qui les ridiculisent. Le cynisme de Rajavel révèle l'incongruité des instructions et les failles du système.

La représentation du comportement des politicien·ne·s face au malheur des survivant·e·s de Kilvenmani est semblable. Dans le dernier chapitre du roman, un chœur de villageois·e·s souligne l'indifférence de ces dernier·ère·s lorsqu'iels sont confronté·e·s au malheur d'autrui :

> We think the problem with the politicians is that they have seen too many deaths. To them every death is only a funeral. Nothing more, nothing less. Or every death is like a marriage, or it is like a meeting, or it is like a procession. If they don't have to make a speech at a death, some of them are relieved and some of them are offended. (*G*, pp. 156-7)

Dans ce passage narré à la première personne du pluriel par les villageois·e·s, la confusion entre les noms communs « death » et « funeral » suggère que pour les politicien·ne·s, la mort est déréalisée. La polyndète « *Or* every death is like a marriage, *or* it is like a meeting, *or* it is like a procession » (je souligne) intensifie cette impression de déshumanisation, puisqu'au lieu de

l'expérience personnelle, seul le rituel entourant la mort subsiste. De plus, ce rite est ironiquement confondu avec d'autres cérémonies triviales telles qu'un mariage, une réunion ou une procession, ce qui contribue à le vider de son sens. Cette caricature met l'accent sur l'insensibilité des politicien·ne·s, qui ne considèrent plus le deuil comme une douleur et une affliction individuelle à la mort d'un proche, mais comme une occasion de soigner leur image.

Les caricatures ont également une visée politique dans *The Ministry of Utmost Happiness*. Greenberg précise que la satire s'attaque majoritairement à des personnes réelles : « satire goes after living figures, even though it may assume a veil of fiction »[96]. C'est ainsi que lors de l'évocation des attentats du 11 septembre 2001 aux États-Unis, bien qu'il ne soit jamais nommé[97], le Premier ministre indien de l'époque, Atal Bihari Vajpayee, est caricaturé afin de mieux déprécier son discours politique :

> The Poet-Prime Minister made a lisping speech, eloquent, except for long, exasperating pauses when he lost the thread of his argument, which was quite often. He was an old man, but had a young man's way of tossing his head when he spoke, like the Bombay film stars of the 1960s. 'The Mussalman, he doesn't like the Other,' he said poetically in Hindi, and paused for a long time, even by his own standards. 'His Faith he wants to spread through Terror.' He had made this couplet up on the spot, and was exceedingly pleased with himself. (*M*, p. 41)

Le surnom de « Poet-Prime Minister » met en exergue l'occupation littéraire du Premier ministre, impliquant que son engagement politique est secondaire. Les qualificatifs associés à son discours sont antithétiques, puisque la supposée éloquence est entravée par le zézaiement et les nombreuses pauses. La gestuelle de Vajpayee est également tournée en dérision, car bien qu'elle puisse *a priori* sembler flatteuse, la comparaison avec les acteurs bollywoodiens et leur mouvement de tête exagéré est risible. Les arguments de l'homme politique sont raillés. Les paroles prononcées en hindi semblent syntaxiquement fautives (« 'The Mussalman, he doesn't like the Other' »), donnant une valeur antiphrastique au qualificatif « poetic », qui révèle la vacuité du raisonnement. Enfin, le commentaire narratorial hyperbolique en fin de passage « [he] was exceedingly pleased with himself » brocarde encore un peu plus ce personnage en insistant sur la fierté qu'il peut ressentir à la suite de cette intervention vilipendée.

---

[96] Greenberg, *op. cit.*, p. 21.

[97] Dans un article sur la satire politique dans l'œuvre de Jonathan Coe, Vanessa Guignery indique que pour que la satire et l'ironie fonctionnent, la condition *sine qua non* est que les lecteur·rice·s partagent les mêmes références que l'auteur·rice implicite (comme c'est le cas ici) : « One should note that for satire (but also irony) to be efficient, the reader must share the same standards as the implied author, and thus, to quote Wayne Booth, feel "a sense of collusion with the silent author" against the butt of the satirical or ironical attacks (304). » Guignery, Vanessa. « The Way We Live Now: Jonathan Coe's Re-evaluation of Political Satire » *Études anglaises* 68, n° 2 (2015) : 156-69, p. 165.

Si la caricature de Vajpayee provoque le rire, elle n'est pas obscène contrairement à celles d'autres personnalités politiques dont Roy fait plus longuement la satire. Bien que son nom ne soit jamais explicitement cité non plus, on reconnaît le militant politique Anna Hazare derrière la caricature de celui qui est simplement nommé « the old man » et qui est au centre du mouvement anti-corruption indien de 2011 représenté au chapitre 3. Tout comme Hazare, le « vieil homme » est un activiste gandhien qui mène une grève de la faim pour protester contre la corruption du gouvernement (*M*, p. 101) et qui a une vision autoritaire de la justice, puisqu'il propose de punir ceux·elles qui désobéiraient en leur coupant une main, en les pendant, ou en les éviscérant (*M*, p. 101). Ce sont des sanctions qui semblent caricaturales, tout comme l'est son portrait. Les comparaisons utilisées pour décrire la voix du vieil homme lorsqu'il prononce des discours la rendent méconnaissable. Le timbre est tourné en ridicule dans les analogies (« He made stirring speeches in his old-man-baby-voice, which, although it sounded like a pair of balloons being rubbed together, seemed to touch the very soul of the nation. » *M*, p. 103), discréditant ainsi son discours et ses manœuvres politiques, qui sont comparées aux tours de magie lors d'une fête d'anniversaire pour enfant[98] (*M*, p. 103). Gravitent successivement autour de lui les médias, des fonctionnaires (même ceux·elles dont le vieil homme a dénoncé les actes de corruption), des phallocrates hindous, des musulman·e·s, des traditionnalistes qui souhaitent protéger le système de castes, des Dalits, des moralistes militant·e·s et des nationalistes de tous ordres (*M*, p.103). La dénomination « Unity in Diversity » pour qualifier l'ensemble des groupes hétéroclites et opposés entourant le vieil homme semble incongrue. Elle peut être interprétée de manière ironique puisqu'elle souligne le caractère opportuniste du personnage, qui souhaite plaire à tout le monde, quitte à transformer radicalement son message politique à chaque occasion.

Alors que ces représentations révèlent l'incohérence de son engagement politique, une dernière description achève de décrédibiliser le personnage en s'attardant sur les bienfaits de la rétention séminale qu'il pratique :

> the Gandhian practice of *rati sadhana* – semen retention – had helped him to keep up his strength during his fast. To demonstrate this, on the third day of his fast, he got off his bed, jogged around the stage in his white kurta and dhoti and flexed his flappy biceps. (…) But now it was the ninth day of the old man's fast and, despite his stockpile of un-spilled semen, he was noticeably weaker. (*M*, pp. 103-4)

[98] « Like a magician at a children's birthday party, he performed tricks and conjured gifts out of thin air. » (*M*, p. 103)

Si la référence à cette habitude, qui relève du bas corporel et de la sphère de l'intime, peut sembler obscène, la représentation qu'en fait Roy la classe assurément dans ce domaine. Alors que la première occurrence ne fait que nommer cet usage, la deuxième (« his stockpile of un-spilled semen ») est à la fois hyperbolique et grotesque en faisant sortir le corps de ses limites humaines. Cette représentation permet à Roy de mettre en lumière les incohérences de l'homme, l'annonce faite ne correspondant pas aux résultats produits : l'antithèse entre la force annoncée et la faiblesse du biceps et du corps tout entier au neuvième jour vise à discréditer définitivement les discours du vieil homme.

La diatribe contre le mouvement anti-corruption de 2011 passe également par la caricature de certain·e·s manifestant·e·s aux revendications politiques douteuses. Les manifestant·e·s sont emblématiques de ce que Mikhaïl Bakhtine appelle la dimension carnavalesque de l'œuvre de François Rabelais. Bakhtine définit le carnaval comme « le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. »[99] Au début du chapitre consacré à la manifestation de 2011, Roy définit les rues de Delhi comme des lieux de carnaval (*M*, p. 96). Lakshmi Bandlamudi et E.V. Ramakrishnan indiquent que le carnaval dans toutes ses dimensions, qu'il s'agisse des fêtes colorées, du rire bruyant qui y est provoqué ou de la raillerie de l'autorité qui y a lieu, fait partie intégrante de la vie culturelle indienne[100]. Les portraits dressés sont à la lisière entre le grotesque et l'obscène. Afin de définir l'hybridité inhérente au grotesque, Mikhaïl Bakhtine rappelle la découverte d'un type de peinture ornementale qu'on appela « *grottesca* », dérivé du substantif italien la *grotta* (la grotte), à la fin du 15ème siècle, caractérisé par les figures à la fois végétales, animales et humaines qui y sont peintes[101]. Une autre particularité du grotesque selon Bakhtine est le « rabaissement du sublime, "c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel" »[102]. Le grotesque provoque un rire lié « au bas matériel et corporel », c'est-à-dire aux organes génitaux, au ventre, à la grossesse, à la mort, à la scatologie[103]. Le personnage le plus emblématique de cette dimension du grotesque dans *The Ministry of Utmost Happiness* est celui qui s'auto-définit comme « l'artiste de performance » :

[99] Bakhtine, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. par Andrée Robel (Paris : Gallimard, 1996), p. 19.
[100] Bandlamudi, Lakshmi et Ramakrishnan, E. V. *Bakhtinian Explorations of Indian Culture: Pluralism, Dogma and Dialogue Through History*, 1e éd. (Singapour : Springer Singapore, 2018), p. 15.
[101] Bakhtine, *op. cit.*, p. 41.
[102] *Ibid.*, p. 29.
[103] *Ibid.*, p. 30.

« From a distance his suit looked as though it had seekh kebabs printed all over it, but on closer inspection they turned out to be perfectly shaped turds. » (*M*, p. 107) L'hybridité du motif du costume qui ne dévoile pas immédiatement sa dimension scatologique produit un effet comique. La revendication politique de cet homme, qui consiste en la réhabilitation de la matière fécale (« he patiently explained that his body was his instrument and he wanted the so-called 'civilized' world to lose its aversion to shit and accept that shit was just processed food. And vice versa. » *M*, p. 107), est à la fois grotesque et absurde, la locution adverbiale « vice versa » indiquant une réversibilité qui n'a pas lieu d'être. La narratrice révèle au travers de ces caricatures l'attrait de la presse pour le sensationnalisme plutôt que pour des revendications légitimes qui sont ignorées telles que celles des mères cachemiries réclamant le retour de leurs fils disparus ou des victimes de la catastrophe de Bhopal demandant réparation (*M*, p. 115).

C'est également au travers d'une caricature à dimension scatologique que Roy met en lumière l'iniquité du système social indien :

> Right next to the waste-recyclers and the sewage workers was the plushest part of the pavement, a glittering public toilet with float glass mirrors and a shiny granite floor. The toilet lights stayed on, night and day. It cost one rupee for a piss, two for a shit and three for a shower. Not many on the pavement could afford these rates. Many pissed outside the toilet, against the wall. So, though the toilet was spotlessly clean inside, from the outside it gave off the sharp smoky smell of stale urine. (*M*, p. 112)

Dans ce passage, ce n'est pas un individu, mais bien des toilettes publiques qui font l'objet de la caricature. Le superlatif « the plushest part of the pavement » crée une représentation hyperbolique qui détonne avec la fonction de ce lieu, qui n'est révélée que dans la deuxième proposition, comme pour créer un effet de surprise comique. La description minutieuse souligne le luxe ostentatoire de ces lieux d'aisance. L'indication du prix pour chaque besoin pouvant être assouvi, associé au lexique familier qui renvoie au bas corporel, donne à cet extrait une dimension scatologique. Le fait que ces activités soient tarifées selon un système de gradation codifiée participe également de la comédie sociale satirique. Le contraste évoqué entre la propreté de ces latrines et l'odeur nauséabonde qui se dégage à l'extérieur en raison des prix trop élevés qui empêchent la plupart des individus présents de s'offrir le luxe de l'installation, vise à faire la satire d'un système dont l'inégalité est marquée jusque dans l'assouvissement des besoins corporels les plus bas. La monstration de fonctions corporelles intimes et l'utilisation d'un vocabulaire vulgaire pour les définir (« piss », « shit ») participe de l'obscénité de ce passage. Joshua D. Esty affirme que la satire scatologique est particulièrement présente dans la

littérature africaine post-indépendance[104]. Même si ce contexte n'est pas semblable à celui représenté dans le roman de Roy, quelques similitudes sont perceptibles. Esty remarque que bien que la satire scatologique existât depuis la période classique, sa signification est tout autre dans la fiction postcoloniale[105] : « writers use excremental language to indicate the failure of colonial development, the corruptions of neocolonial politics, and the residual quality of postcolonial nationalism. »[106] De même, grâce au motif scatologique, Roy met en lumière les crises politiques et les phénomènes de corruption à l'œuvre dans l'Inde moderne.

Les caricatures grotesques sur lesquelles repose la satire politique réalisée par Kandasamy et Roy s'inscrivent dans une tradition satirique indienne. P. Gopikrishna et J. Anil Premraj affirment que de nombreuses œuvres de fiction indiennes anglophones modernes sont influencées par les théories bakhtiniennes sur le grotesque[107] : « these Indian authors have engaged in the ideologically delicate theme of nation-imagining by making powerful use of bodily metaphors, ways of living, and methods of analysis of the grave socio-economic and political problems confronting both post-colonial and contemporary India. »[108] Les représentations obscènes présentes dans les romans du corpus permettent de remettre en question un ordre politique considéré comme déshumanisant. L'adoption du langage utilisé par les instances de pouvoir pour déshumaniser autrui est un autre motif obscène qui participe du processus satirique.

2.C. Haine de l'Autre et obscénités

Dans les romans du corpus, la vulgarité du langage sert notamment à dévoiler des processus de déshumanisation : en effet, les insultes et autres discours de haine sont proférés à cette fin. Selon Kevin Wall Saunders, tout discours s'attaquant à un individu ou un groupe sur la base de caractéristiques raciales, de genre, ou d'orientation sexuelle est un discours de

[104] Esty, Joshua D. « Excremental Postcolonialism », *Contemporary Literature* 40, nº 1 (1999): 22-59.
[105] *Ibid.*p. 25.
[106] *Ibid.*p. 25.
[107] On peut supposer que ces œuvres ne sont pas uniquement influencées par cette source occidentale mais également par des traditions indiennes.
[108] Gopikrishna et Premraj citent notamment Khushwant Singh, Anita Desai, Salman Rushdie, Raja Rao, Mukul Kesavan, Rohinton Mistry, Mangolkar, Kiran Nagarkar, O.V. Vijayan et Indu Menon. Gopikrishna, P. et Premraj, J. Anil. « Depicting the Grotesque Characters and Settings in Khushwant Singh's "Kusum" and "The Great Difference" Short Stories », *Theory and Practice in Language Studies* 12, nº 12 (1 décembre 2022) : 2591-97, p. 2593.

haine[109], qu'il définit comme une agression à part entière[110]. Dans la mesure où ces paroles déshumanisent ceux·elles à qui elles sont adressées, elles sont obscènes : « It is hate speech that asserts a lower position in the hierarchy of beings for the groups of persons so attacked. Such speech assigns the target groups to a less-than human status. »[111] Dans les œuvres choisies, les représentations comprenant des discours de haine ont une visée satirique. Greenberg cite Salman Rushdie pour souligner cette dimension : « Invective thus retains the power, as Rushdie says, to name names, point out frauds, start arguments, and draw blood. »[112] En insérant des discours de haine et des insultes dans leurs textes, les romancières du corpus ont un objectif double : il s'agit d'une part de rendre visible le pouvoir de déshumanisation de ce langage et d'autre part, de donner une arme de défense linguistique à ceux·elles qui en sont victimes.

Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, les discours de haine permettent à Arundhati Roy de révéler la violence du gouvernement indien lors des émeutes au Gujarat et dans le conflit cachemiri. Tandis qu'Anjum feint d'être morte parmi les cadavres d'autres musulman·e·s pendant les émeutes au Gujarat de 2002, des membres du RSS (l'un des mouvements nationalistes hindous les plus puissants)[113] l'aperçoivent et l'invectivent : « Thirty thousand voices chimed together, mimicking Ustad Kulsoom Bi's Birbal: "*Ai Hai! Saali Randi Hijra!* Sister-fucking Whore Hijra. Sister-fucking Muslim Whore Hijra." » (*M*, p. 62) Bien que cette insulte soit comparée à celles prononcées par Birbal, la perruche de la hijra Ustad Kulsoom Bi, sa portée est entièrement différente ici. Alors que l'oiseau répète les paroles obscènes de sa maîtresse selon la tradition de sa communauté[114], en l'injuriant, les membres du RSS privent Anjum de sa dignité humaine. La violence de l'organisation nationaliste hindoue est révélée dans sa rhétorique de haine, mais également dans les actes de ses membres. La représentation des hommes du RSS repose sur leur animalisation caricaturale : « But the parakeets, even though they were – or pretended to be – pure vegetarian (this was the minimum qualification for conscription), tested the breeze with the fastidiousness and proficiency of bloodhounds. And of course they found her. » (*M*, p. 62) Même si la métaphore assimilant ces soldats à des

[109] Saunders, Kevin Wall. *Degradation: What the History of Obscenity Tells Us About Hate Speech* (New York, N.Y. : New York University Press, 2011), p. 1.
[110] *Ibid.*, p. 2.
[111] *Ibid.*, p. 73.
[112] Greenberg, *op. cit.*, p. 46.
[113] Jaffrelot, Christophe (dir.). *Hindu Nationalism: a Reader* (Princeton, N.J. : Princeton University Press, 2007), p. 16.
[114] Sibsankar Mal indique que lorsque les hijras mendient, elles ont recours à des gestes et des paroles obscènes pour embarrasser ceux·elles qui refusent de leur donner de l'argent. Mal, Sibsankar. « The Hijras of India: A Marginal Community with Paradox Sexual Identity », *Indian Journal of Social Psychiatry* 34, nº 1 (2018) : 79-85, pp. 82-3.

perruches les ridiculise, celle qui les compare à des limiers vise à mettre en évidence l'antithèse ontologique entre végétarisme et prédation, entre la protection de la vie animale et le non-respect de la vie humaine. En contrepoint des invectives prononcées, les métaphores animales tendent à déshumaniser ces hommes en raison de l'ultraviolence dont ils font preuve.

Tout comme dans son essai « Azadi: the Only Thing Kashmiris Want », Arundhati Roy conçoit la présence indienne au Cachemire comme une forme de colonisation : elle met en lumière les violations des droits humains subies par les Cachemiri·e·s de la part des forces indiennes et remet en question la démocratie libérale indienne[115] dans *The Ministry of Utmost Happiness*. Afin de dévoiler le mépris dont les autorités indiennes font preuve envers le peuple cachemiri, Roy fait du personnage d'Amrik Singh, un officier de l'armée indienne en charge des opérations de contre-insurrection au Cachemire, un symbole du colonialisme militaire et culturel indien. Ces paroles du personnage, qualifiées de légendaires, sont révélatrices de cette attitude : « *Dekho mian, mein Bharat Sarkar ka lund hoon, aur mera kaam hai chodna.* Look, brother, I am the Government of India's dick and it's my job to fuck people. » (*M*, p. 336) Le choix de Roy d'exprimer cette obscénité d'abord en hindi est un moyen de renforcer l'idée d'une colonisation indienne du Cachemire. En effet, selon Christophe Jaffrelot, l'idéologie *Hindutva*, dont le slogan est « Hindu, Hindi, Hindustan », prône l'hindi comme unique langue indienne[116], excluant de fait les diverses langues cachemiries. La métaphore nomme explicitement le sexe masculin et l'acte sexuel en des termes vulgaires ; le passage est obscène au sens de *obscena*, signifiant la mention des « parties viriles ». Amrik Singh exprime ainsi sa volonté de subjugation de la population cachemirie, métaphoriquement reléguée au statut d'objet sexuel. Cette métaphore, symptomatique de l'intention de l'État indien au Cachemire selon Angana P. Chatterji[117], discrédite le système.

Alors qu'elles peuvent illustrer le pouvoir de déshumanisation des discours de haine, les invectives sont également utilisées à des fins de capacitation (« empowerment ») des personnages incarnant des individus dominés. C'est le cas dans les romans d'Abha Dawesar, Meena Kandasamy et Arundhati Roy. Dans *Babyji*, les insultes sont émises dans le cadre des relations entre personnes de différentes castes, les tensions dues à l'implémentation des mesures établies par le rapport Mandal étant au cœur du roman. Comme il a été noté précédemment, la

[115] Roy, Arundhati. « *Azadi*: the Only Thing Kashmiris Want ». in : Ali, Tariq (dir.). *Kashmir: The Case for Freedom* (New York, N.Y. : Verso, 2011), pp. 57-71.
[116] Jaffrelot (2007), *op. cit.*, p. 5.
[117] « Marshalling colonial legacies, the post-colonial state seeks to consolidate the nation as a new form of empire, demanding hyper-masculine militarization and territorial and extraterritorial control. » Chatterji, Angana P. « The Militarized Zone ». in : Ali, *op. cit.*, 93-124, p. 96.

narratrice de *Babyji*, qui est brahmane, s'oppose aux préconisations du rapport Mandal, ce qui crée notamment des tensions avec son camarade de classe issu d'une caste plus basse (*yadav*), Chakra Dev, qui devient aux yeux d'Anamika, le symbole de toute la tranche de la population bénéficiant de ces quotas. Alors que le raisonnement principal de la narratrice pour contrer les mesures de la commission Mandal repose sur la notion de mérite, son camarade a recours à la fois à des arguments factuels et à des obscénités : « "The *brahmins* have exploited everyone for centuries. The *chutiyas*," Chakra Dev said, materializing from nowhere. » (*B*, p. 124) Le jeune homme justifie la nécessité de quotas en mettant l'accent sur l'injustice des tâches ritualisées que les membres des différentes castes doivent respecter[118], qui sont toujours d'actualité, comme l'aspect perfectif (« have exploited ») l'indique. L'utilisation de l'italique rend l'injure « *chutiyas* » (utilisée pour s'adresser à une personne considérée comme méprisable ou abjecte) plus visible afin de faire entendre la voix des subalternes dans ce débat[119].

À l'instar de Chakra Dev, dans *The Ministry of Utmost Happiness*, Saddam Hussain manie l'insulte comme un moyen de renverser la hiérarchie sociale imposée par le système de castes. Alors que le désir de venger la mort de son père accompagne le personnage durant la majeure partie du roman, l'annonce du soulèvement des Dalits contre les hautes castes le mène à abandonner cette obsession. Après avoir été arrêté pour cause de « massacre de vache », son père est lynché par une foule d'hindou·e·s en raison de son occupation rituelle (*M*, pp. 86-9). Saddam Hussain fait partie de la caste des *Chamars*, dont l'activité est le tannage. La vache étant l'animal sacré par excellence dans l'hindouisme, ce travail est considéré comme impur[120]. Radha Sarkar et Amar Sarkar indiquent que l'interdiction du bœuf (« beef ban ») légitime les violences perpétrées par les milices autoproclamées de protection de la vache (*Gau rakshaks*)[121]. Les deux auteur·e·s précisent que ce n'est pas tant la violation de la loi qui importe à ces milices que l'impression que la loi a été transgressée, ce qui mène à de nombreuses actions

[118] « Originally every jati was defined by a professional specialisation: so Brahmins fulfil functions reserved to literati and priests avoiding manual work, especially if it implies forms of violence (like agriculture, which destroys micro-organisms) because non-violence is a brahminical ideal, which manifests itself also in a vegetarian diet. » Jaffrelot, Christophe. *India's Silent Revolution: the Rise of the Lower Castes in North India* (Londres : Hurst & Co, 2003), p. 3.

[119] Dans son essai « Can the Subaltern Speak? », Gayatri Chakravorty Spivak définit le terme « subalterne » comme désignant une catégorie de personnes qui se situent socialement, politiquement et géographiquement en dehors de la structure du pouvoir hégémonique et qui sont par conséquent soumises à des formes multiples et croisées d'oppression. Spivak, Gayatri. « Can the Subaltern Speak? », in : *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, 66-111. Williams, Patrick et Chrisman, Laura 1re éd. (New York, N.Y. : Columbia University Press, 1994).

[120] Jaffrelot (2003), *op. cit.*, p. 3.

[121] Sarkar, Radha et Sarkar, Amar. « Sacred Slaughter: An Analysis of Historical, Communal, and Constitutional Aspects of Beef Bans in India », *Politics, Religion & Ideology* 17, no 4 (octobre 2016) : 329-51, p. 346.

à l'encontre des *Chamars*[122], comme c'est le cas dans le roman de Roy. En outre, bien que les actions de ces milices soient illégales, leurs membres sont persuadés d'agir pour le bien de la société indienne : « What is unquestionable is that the acts of violence themselves are illegal, but gau rakshaks are bolstered by the belief that their actions represent the political will of the state and the Hindus of India. »[123] Dans le roman de Roy, ce sont des agents de police, représentants de la loi, qui incitent la foule de passant·e·s se rendant à la fête hindoue de Dusshera à tuer le père de Saddam Hussain et ses compagnons.

Les représailles attendues par Saddam Hussain sont ultérieurement mises en œuvre de manière collective. Dans le chapitre « The Ministry of Utmost Happiness », le personnage est fier de montrer à Anjum la vidéo de l'initiative d'un groupe de Dalits déversant des carcasses de vaches devant un bâtiment public. À la question d'Anjum concernant la condamnation possible du groupe de redresseurs de torts, la réponse de Saddam Hussain renverse les fondements du système de castes : « 'What can they do, the poor fuckers? They can't clean their own shit. They can't bury their own mothers. I don't know what they'll do. But it's their problem, not ours.' » (*M*, p. 406) Le raisonnement développé fait référence aux lois régissant le pur et l'impur dans le système de castes indien. Les pronoms utilisés illustrent la scission opérée entre « they », les membres des hautes castes, et « ours », la communauté dalit dans laquelle le personnage s'inclut pour la première fois. En raison des insultes à l'encontre des individus des plus hautes castes et du langage scatologique, le discours est obscène. Dans ces arguments, la pureté rituelle des Brahmanes est principalement associée à une incapacité ontologique avec l'utilisation de la valeur radicale du modal « can » à la forme négative. Cette diatribe permet au personnage de transgresser la hiérarchie imposée par le système de castes et de la discréditer en se réappropriant fièrement les occupations rituelles menées par les Dalits.

Meena Kandasamy est la seule romancière du corpus à revendiquer une identité dalit[124], aussi l'utilisation d'obscénités revêt-elle une autre dimension dans *The Gypsy Goddess*. En effet, selon Laetitia Zecchini, la langue devient le lieu de la résistance dans la littérature dalit : « In the work of many Dalit writers, it is often uncouth, provocative and impossible to neutralize. »[125] La grossièreté du vocabulaire sert à révéler l'ultraviolence qui est représentée : « Dalits strip language of its hygienist rules of propriety and correctness, which have often been

[122] *Ibid.*
[123] *Ibid.*
[124] Venkatesan et James, *op. cit.*, p. 148-50.
[125] Zecchini, Laetitia. « 'No Name Is Yours Until You Speak It': Notes on a Contrapuntal Reading of Dalit Literatures and Postcolonial Theory ». in : Abraham, Joshil K. et Misrahi-Barak, Judith. *Dalit Literatures in India* (Londres ; New York, N.Y. : Routledge, 2018), p. 78.

ways of concealing violence. »[126] Si le roman donne une représentation crue de la réalité vécue par les membres de ce groupe et de la violence du langage qui sert à les stigmatiser, Kandasamy a également recours aux discours de haine comme mode de capacitation. Dans le chapitre 11 « In Police Custody », le témoignage de Ramalingam, un survivant de Kilvenmani, révèle à la narratrice la violence des propriétaires terriens, guidés par Gopalakrishna Naidu, en amont du massacre :

> we were waiting outside, and look who comes there, Gopalakrishna Naidu's ash-coloured pleasure car pulls over, *kannum kaadhum vecha mathiriye ellaam nadakkuthu*, the sight of him meant something was going absolutely wrong but that was not the time for thinking, for me, when I saw that self-fellating whoreson I wanted to attack him, we were enraged, what stopped us was not fear, we stopped ourselves because we knew that if five of us killed him today he would kill fifty of us the following day, he is a ruthless fucker, sorry, but you know what I think now, if we had killed him then and there, such a big misfortune would not have befallen us (*G*, pp. 123-4)

Ce flot de paroles ininterrompu illustre la colère du personnage : mêlant anglais et tamoul, son discours ne contient que des propositions juxtaposées, donnant une impression d'urgence, et est parsemé d'invectives à l'encontre de Gopalakrishna Naidu (« that self-fellating whoreson », « a ruthless fucker »). Les insultes proférées ont trait au domaine sexuel et ont pour objectif de dégrader la virilité et l'humanité de Naidu. Bien que Ramalingam s'excuse auprès de la narratrice à laquelle il s'adresse de la grossièreté de ses paroles, il les justifie comme étant une forme de substitut au meurtre manqué de Naidu. L'insulte a une fonction compensatrice par rapport à la vengeance qui n'a pas eu lieu.

Dans leurs satires, les romancières du corpus s'attaquent à tous les discours et systèmes qui visent à déshumaniser une partie de la population sur des critères sociaux, raciaux ou religieux. Afin de mettre en lumière ces discours ou pratiques qui sont dissimulés, ignorés ou normalisés dans la société, les romancières ont recours à des représentations obscènes qui exagèrent ou déforment ces situations. Les romans mettent au jour ce que le théoricien et historien camerounais Achille Mbembe appelle une « esthétique de la vulgarité » dans le contexte postcolonial africain[127]. Mbembe examine la manière dont les dirigeants postcoloniaux africains utilisent des formes de représentation et de discours qui mêlent le grotesque, le banal et le sacré. Bien que les contextes représentés dans les romans du corpus ne soient pas identiques à ceux évoqués par Mbembe, les caractéristiques de l'esthétique de la vulgarité et de l'obscène

[126] *Ibid.*
[127] Mbembe, Achille. « Esthétique de la vulgarité » in : *De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine* (Paris : Karthala, 2000), 138-86.

sont semblables. En dévoilant cette rhétorique grâce à des représentations obscènes, les romancières du corpus s'inscrivent dans une tradition littéraire satirique postcoloniale.

Dans les romans du corpus, les représentations obscènes mettent au jour le processus de déréalisation à travers lequel l'humanité de certains individus est niée. Les descriptions obscènes participent d'une perspective satirique qui vise à décrédibiliser les discours dominants dans la société indienne actuelle tels que ceux qui régissent le système de castes, la place des femmes au sein d'un système patriarcal. L'obscénité des représentations découle du fait de montrer crûment la matérialité des corps impliqués dans des actes de violence ou de nature sexuelle. Les discours déshumanisants sont ainsi exagérés jusqu'à en devenir ridicules. Les caricatures obscènes et la reprise d'obscénités verbales, quant à elles, visent à discréditer les personnalités politiques qui servent un ordre considéré comme déshumanisant. Dans une perspective satirique, l'obscénité permet de rendre visible diverses formes d'injustice et de clamer le droit des individus déréalisés à disposer de leur propre corps. La première partie de cette thèse avait pour objectif d'analyser le pouvoir de contestation de l'obscène. Dans le corpus, les représentations obscènes rendent visible la destruction du corps humain provoquée par des actes de violence extrême et des discours et systèmes qui les accompagnent. Si dans ces romans, l'utilisation d'une esthétique obscène vise à dénoncer la manière dont certains individus sont déshumanisés, le fait de mettre ces personnes sur le devant de la scène permet également de les célébrer.

PARTIE II : CÉLÉBRATIONS TRANSGRESSIVES

La deuxième partie de cette thèse se concentre sur le pouvoir de célébration de l'obscène. Si cette affirmation peut sembler paradoxale, j'envisage la valeur de révélation de l'obscène, qui place sur le devant de la scène ce qui est habituellement dissimulé et engendre par là même une contre-représentation.

Dans le chapitre trois, je propose d'analyser les représentations crues de la sexualité, afin de déterminer ce qui rend ces descriptions obscènes et ce qui distingue l'obscène et le pornographique. J'examinerai l'obscénité potentielle de la sexualité dans le contexte indien où la représentation de cette activité est majoritairement considérée comme taboue. Si l'étymologie *obscena* indique que les parties viriles sont obscènes, les organes génitaux féminins le sont-ils également ? Mon attention se portera notamment sur les descriptions explicites des sexualités féminine et *queer* dans *Babyji* et *Nani's Book of Suicides* afin d'explorer la manière dont cette activité est non seulement exhibée mais célébrée dans ces deux romans.

Le chapitre quatre me mènera à m'intéresser à la célébration des corps de manière plus large. J'analyserai la manière dont les représentations obscènes de la corporéité des individus marginaux permettent de célébrer leur identité et de subvertir les notions de marge et de centre. Alors que les personnes marginalisées dans la société sont habituellement placées hors-scène, dans les romans du corpus, les personnages ostracisés en raison de leur appartenance de genre, de castes ou ethnique apparaissent sur le devant de la scène. J'envisagerai l'obscène comme un contre-pouvoir qui permet de magnifier les corps de celles et ceux qui sont habituellement caché·e·s et dénigré·e·s.

CHAPITRE 3 : SEXUALITÉS LIBÉRÉES

> I used to be innocent, driven solely by the ambition to do something great for my country, something that involved physics. My knowledge of the facts of life was based entirely on books, and clean ones at that. I read nineteenth-century classics by George Eliot and Emily Brontë. These books never went into any details. To remedy this I decided to read Vatsyayana's *Kamasutra*. I had to do this while standing in the scooter garage, which had been converted into a storeroom. I would sneak out with a flashlight after my parents had gone to sleep. The *Kamasutra* that I force-fed myself seemed completely of another world, alien and absurd. After I read it, however, magical things started to happen. (*B*, p. 3)

Dans ce passage de *Babyji*, issu du premier chapitre de ce roman d'apprentissage, la narratrice homodiégétique n'a pas encore commencé son éducation sexuelle. La sexualité, uniquement mentionnée à travers des périphrases euphémistiques qui soulignent sa naïveté dans ce domaine, est placée sous le sceau du secret : le champ lexical de la dissimulation révèle qu'il s'agit d'un sujet potentiellement tabou, qui doit demeurer dans la sphère privée. Pourtant, les lecteur·rice·s voient aussi émerger l'intérêt marqué du personnage pour ce sujet. Au début du roman, les sources de connaissance sont uniquement livresques comme le signalent les références intertextuelles. Anamika oppose le puritanisme britannique de l'ère victorienne au *Kâmâsutra*, un traité indien en sanscrit sur l'art de vivre écrit aux environs du troisième siècle de notre ère et souvent réduit à un manuel de positions sexuelles[1], ce qui est le cas dans le texte de Dawesar. La lecture de ce qui est décrit comme un traité érotique mène à la découverte d'un nouveau monde. La valeur d'habitude dans le passé du verbe « used to » indique que l'état d'innocence est révolu et qu'au moment où le je-narrant écrit, l'éducation sexuelle a été initiée.

Selon Roger Dadoun, la sexualité et l'obscène sont intrinsèquement liés : « L'obscène, au sens strict, se rapporte principalement aux choses sexuelles, produites ou reproduites dans leur crudité, nudité ou simplicité »[2]. Il s'appuie sur les étymologies grecque *ob skênê* et latine *obscaena* signifiant « ce qui ne doit pas être montré sur scène » pour préciser que la monstration obscène de la sexualité implique de « nommer ou présenter "crus" (…) [les organes sexuels], c'est-à-dire sans apprêt, pour ce qu'ils sont, et avec nulle autre finalité avouée que de, justement, les présenter et nommer (lexique obscène) »[3]. C'est ainsi que la sexualité est représentée dans la plupart des romans du corpus (à l'exception de *The Gypsy Goddess*) : les organes sexuels et zones érogènes sont explicitement nommés, les actions et gestes qui y sont associés rendus

[1] Doniger, Wendy. « The "Kamasutra": It Isn't All about Sex », *The Kenyon Review* 25, nº 1 (2003) : 18-37.
[2] Dadoun, Roger. *L'Érotisme. De l'obscène au sublime* (Paris : Presses Universitaires de France, 2010), p. 116.
[3] *Ibid.*

visibles. La description explicite d'actes sexuels étant susceptible d'être censurée en Inde[4], ces textes ont une valeur transgressive. L'interdit qui pèse sur la représentation explicite de la sexualité en Inde est d'autant plus important pour celle des femmes : « Sexuality is not named as such although many concerns clearly involve matters of sexual control over female bodies and fertility. Female sexuality is often represented in elevated terms in terms of glorification of motherhood, or it is demoted to objectifying the female body »[5]. Dans les œuvres choisies la sexualité féminine est représentée crûment et selon la perspective des personnages féminins. Ces textes s'inscrivent dans la mouvance actuelle de certains romans féminins indiens contemporains qui ont pour sujet principal la sexualité des femmes[6].

Un paradoxe sous-tend la représentation de la sexualité en Inde. Selon Vishnu D. Sharma et F. Woolridge, l'Inde moderne est une société conservatrice dont le puritanisme sexuel semble aller à l'encontre de l'héritage culturel hindou du pays, incarné notamment par les sculptures érotiques des temples de Khajurâho et Sûrya (Konârak)[7]. Ces statues figurent des actes sexuels que les lois indiennes actuelles ne parviennent pas à nommer[8] mais qui n'étaient aucunement sanctionnés à l'époque de leur construction entre le Xème et le XIIIème siècles[9]. Bien que la religion hindoue accorde une place importante à la sexualité, les dieux et déesses principaux·ales étant sexualisé·e·s[10], dans le contexte indien actuel, cet aspect de la vie humaine revêt un caractère tabou pour les plus conservateur·rice·s. Swetha Vijayakumar indique que les sculptures de Khajurâho et Sûrya font l'objet de constantes négociations : la frange conservatrice de la société considère que la représentation de la nudité et de la sexualité dans des temples est une honte au regard des valeurs hindoues traditionnelles, tandis que les

[4] Roy, Ritwika « "The Secret Is That the Secret Changes": Sex and Taboo in India and Indian Young Adult Fiction », *The International Journal of Young Adult Literature* 3, nº 1 (2 novembre 2022) : 1-21, p. 8.
[5] Katrak, Ketu H. *Politics of the Female Body: Postcolonial Women Writers of the Third World* (New Brunswick, N. J. : Rutgers University Press, 2006), p. xvi.
[6] Lau, Lisa. « No Longer Good Girls: Sexual Transgressions in Indian Women's Writings », *Gender, Place & Culture* 21, nº 3 (16 mars 2014) : 279-96.
[7] Sharma, Vishnu D. et Wooldridge, F. « The Law Relating to Obscene Publications in India », *International and Comparative Law Quarterly* 22, nº 4 (octobre 1973) : 632-47, p. 632.
[8] Madhavi Menon fait ici référence à l'article 377 du code pénal indien qui condamna l'homosexualité masculine, en particulier, sans jamais la nommer. L'article stipule que, « Whoever voluntarily has carnal intercourse against the order of nature with any man, woman or animal shall be punished with (imprisonment of life), or with imprisonment of either description for a term which may extend to 10 years and shall be liable to fine. » Menon, Madhavi. *Infinite Variety: A History of Desire in India* (New Delhi : Speaking Tiger, *ebook*, 2018), p. 118.
[9] *Ibid.*, p. 125.
[10] Saunders, Kevin Wall. *Degradation: What the History of Obscenity Tells Us About Hate Speech* (New York, N.Y. : New York University Press, 2011), p. 78.

Indien·ne·s les plus libéraux·ales voient ces monuments comme des célébrations du corps humain[11].

Bien que la sexualité soit représentée explicitement dans la plupart des romans du corpus, seuls *Babyji* et *Nani's Book of Suicides* en font l'un de leurs sujets principaux. Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, elle est évoquée à la marge, qu'il s'agisse du désir sexuel d'Anjum lors de la fête de son dix-huitième anniversaire ou de la liaison entre Tilottama et Musa. Dans *Hotel Arcadia*, les relations sexuelles constituent des moments de respiration dans le récit de l'attentat terroriste : des relations intimes hétérosexuelles et homosexuelles masculines y sont explicitement montrées. *Babyji* étant un roman d'apprentissage qui se concentre sur l'éducation sexuelle de la narratrice avec d'autres femmes, les rapports homosexuels féminins font l'objet de nombreuses descriptions détaillées. Dans *Nani's Book of Suicides*, la représentation de la sexualité est non seulement crue mais également ouvertement transgressive : les personnages s'adonnent à des pratiques sadomasochistes et potentiellement cannibales. Ces romans mettent sur scène une activité ontologiquement intime et considérée comme taboue par une partie de la population indienne. Dans ce chapitre, je propose d'explorer la manière dont les représentations obscènes de la sexualité permettent à la fois de rendre ce phénomène visible et de le célébrer. Je m'intéresserai d'abord à la dimension transgressive de la monstration de la sexualité. J'envisagerai ensuite la dimension érotico-pornographique de descriptions qui donnent à voir le fonctionnement des organes sexuels et d'actes quasi-cannibalesques. Enfin, je propose d'examiner la valeur de célébration féministe et *queer* des représentations obscènes des sexualités féminines et homosexuelles.

[11] Vijayakumar, Swetha. « The Sacred and the Sensual: Experiencing Eroticain Temples of Khajuraho », *Via Tourism Review*, nº 11-12 (31 décembre 2017) : 1-19, p. 3.

1. Transgression des tabous

Les paradoxes inhérents à la représentation de la sexualité en Inde trouvent leurs sources dans l'histoire coloniale. La loi indienne sur l'obscénité découle en grande partie de la réglementation britannique puisque c'est vers la fin de la période coloniale qu'elle fut élaborée. À la fin du dix-neuvième siècle, les premières lois déterminaient qu'était obscène tout contenu visuel ou écrit « lascif ou [qui] faisait appel à des intérêts lubriques » ou qui répondait aux critères de corruptibilité morale établis par la loi britannique[12]. La législation indienne semble se fonder sur les étymologies latines *obscenum*, « grossier, vulgaire, vicieux, indécent » et *obscena* « les parties viriles ». Les représentations à caractère sexuel sont donc considérées comme obscènes. Ces normes sont remises en question dans deux des romans du corpus : *Babyji* et *Nani's Book of Suicides*. Kashish Dua affirme que le roman d'Abha Dawesar s'oppose à ce qu'elle appelle « l'hypocrisie » de la société indienne : « The nation and the society, at all possible levels of the public and the private, rigorously try to curtail the people and their lives through a set of rigid and mostly regressive rules that along with supporting easy state control also enable sustenance of hegemonic power structures »[13]. Dès l'incipit de *Babyji*, la narratrice met en lumière la volonté de dissimuler la sexualité dans la sphère publique indienne :

> Delhi is a city where things happen undercover. (…) A city with no romance but a lot of passion. You ask how passion without romance is possible? The same way sex without nightlife is possible. Delhi churns slowly, secretively. What emerges is urgency.
>
> In the Delhi I grew up in, everything happened. Married women fell in love with pubescent girls, boys climbed sewage pipes to consort with neighbors' wives, and students went down on their science teachers in the lab. But no one ever talked about it. (*B*, p. 3)

Le champ lexical de l'invisibilité (« undercover », « secretively ») souligne l'obligation de maintenir la sexualité dans le domaine privé. Bien qu'il ne soit pas obscène, puisque la représentation n'est pas sexuellement explicite, ce passage s'apparente à une prétérition, la narratrice mettant en lumière la diversité des comportements sexuels qui doivent rester dans l'ombre. Chacune des propositions de l'avant-dernière phrase dévoile des situations qui

[12] Les critères de corruptibilité morale reposent sur la règle de *Hicklin* : « the test of obscenity is this, whether the tendency of the matter charged as obscenity is to deprave and corrupt those whose minds are open to such immoral influences, and into whose hands a publication of this sort may fall. » Gupta, Charu. *Sexuality, Obscenity, Community: Women, Muslims, and the Hindu Public in Colonial India* (New York, N.Y. : Palgrave, 2002), pp. 30-31.

[13] Dua, Kashish. « Abha Dawesar's *Babyji*: Towards an Understanding of the Contours of Lesbian Subordination in India », *DUJES* 27 (2019) : 1-12, p. 3.

enfreignent les normes hétéropatriarcales. Ainsi, les premières phrases du récit annoncent que ce roman d'apprentissage portera notamment sur des pratiques sexuelles transgressives.

Selon Dua, la plupart des Indien·ne·s considèrent que les seuls rôles auxquels les femmes peuvent prétendre sont ceux de fille, épouse et mère, autrement dit, des fonctions subordonnées aux hommes, niant aux femmes toute individualité et tout contrôle sur leur corps et leurs désirs[14]. Dans le texte de Dawesar, Anamika se défait peu à peu du poids du cadre moral de la classe moyenne indienne. Au début du roman, elle est choquée par ses fantasmes (« [a] *lurid* image of a young man pulling up the sari of the woman in the slum » *B*, p. 11, je souligne), s'offusque de son premier baiser (« I was shocked at what I'd just done. » *B*, p. 23) et considère ses premiers contacts intimes avec l'une de ses partenaires comme une violation (« [s]queezing India's rear violated every rule of veneration [towards elders]. » *B*, p. 25). Pourtant, dès le début du récit, elle proclame sa volonté de contrevenir aux normes hétéropatriarcales : « I decided I would avenge myself by holding hands and flirting with girls since Indian society was so holier-than-thou about having boyfriends. I had never wanted a boyfriend anyway. » (*B*, p. 11) Au moment de cette déclaration, la jeune fille vient tout juste de rencontrer deux des femmes qui deviendront ses amantes. Bien que sa volonté de rébellion soit évidente, les actions proposées demeurent chastes, conformes à ce qu'une adolescente de seize ans inexpérimentée peut imaginer. La transgression la plus évidente concerne la nature des relations envisagées, qui se situent en dehors des principes hétérosexuels. Au fil de ses relations intimes avec plusieurs personnages féminins, Anamika parfait son éducation sexuelle, s'appropriant ainsi son corps et son désir. Vers la fin du roman, elle confirme ainsi les connaissances acquises : « The nights with Rani had made the world of sex familiar. I understood the grammar of its pauses, its punctuations. I could claim its language of transgressions my own. Intimacy felt like a flight into an extraordinary world. » (*B*, p. 279) Dans cette citation, le champ lexical de l'intimité souligne la dimension personnelle de la sexualité tandis que celui du langage indique des règles à maîtriser. Dans tous ces passages, bien que la sexualité soit explicitement nommée, les représentations n'ont rien d'obscène : en effet, dans *Babyji*, le récit oscille entre une forme de pudeur associée aux normes culturelles et leur remise en question.

Dans *Nani's Book of Suicides*, les représentations de la sexualité ont une valeur plus transgressive. Le récit présente les expériences sexuelles de nombreux personnages féminins : celles de Sammie, de sa grand-mère Abha, mais également de plusieurs femmes qui sont des

[14] *Ibid.*, p. 4.

réécritures de personnages mythiques, tels que Meera, la poétesse mystique des quinzième et seizième siècles ou Sita, l'héroïne du *Râmâyana*. Mukti Lakhi Mangharam souligne que dans l'épopée mythologique, l'héroïne Sita est représentée comme un parangon de vertu, une épouse parfaite, incarnant une féminité hétérosexuelle domestiquée[15]. Cette figuration est notamment instrumentalisée par les nationalistes hindou·e·s afin d'imposer une idée conservatrice du mariage et de la sexualité[16]. Dans le roman de Sunny Singh, le personnage de Sita [Seeta dans *Nani's Book of Suicides*] diffère de cette tradition. Bien qu'elle soit d'abord présentée conventionnellement comme une épouse chaste et obéissante[17], Seeta ressent du désir et du plaisir sexuel. La représentation de sa jouissance transgresse l'idéal de chasteté véhiculé par le portrait du personnage dans le *Râmâyana* : « She had loved the slumbering, sticky afternoons after her marriage. While the deer had run into the damp, cool undergrowth to hide from the blazing sun, she had sweated and cried out in pleasure in her husband's arms. » (*N*, p. 224). Même si aucun rapport sexuel n'est explicitement décrit, la sensation de moiteur et les allitérations en consonnes sibilantes créent une impression de chuchotement intime qui participe de la sensualité du passage. Le verbe à particule « cried out » évoque un plaisir charnel non retenu, dans lequel les sonorités vocaliques accentuent la puissance acoustique. Selon Mangharam, si la lecture nationaliste et patriarcale du *Râmâyana* est exempte de références sexuelles, l'œuvre originale, attribuée au poète indien légendaire Valmiki, comporte de nombreux passages érotiques[18]. En ce sens, la réécriture féministe de Sunny Singh, qui se concentre sur l'histoire de Sita lors de son exil et non sur le héros de l'épopée Rama, transgresse les codes moraux des conservateur·rice·s hindou·e·s tout en étant plus proche de l'œuvre originale.

Dans *The Ministry of Utmost Happiness* et *The Gypsy Goddess*, ce n'est pas la représentation d'actes, mais la proférations d'insultes à caractère sexuel qui est transgressive. Dans le roman d'Arundhati Roy, même si peu de relations intimes sont mentionnées, les paroles des hijras regorgent de références sexuelles[19]. Dans *The Gypsy Goddess*, la narratrice justifie ainsi l'absence de descriptions de ce type de relations :

---

[15] Mangharam, Mukti Lakhi. « "Rama, Must I Remind You of Your Divinity?": Locating a Sexualized, Feminist, and Queer Dharma in the Ramayana », *Diacritics* 39, nº 1 (2009) : 75-104, p. 81.
[16] *Ibid*., p.76.
[17] « She had always done the correct thing. Married the right man, the bravest warrior, the prince and heir of the greatest kingdom. She had followed him into exile with the devotion required of a wife. She had waited for him with infinite patience during her imprisonment. » (*N*, p. 225)
[18] Mangharam, *op. cit.*, p.76.
[19] L'analyse détaillée de la valeur transgressive des insultes des hijras se situe au chapitre 4, pp. 178-9.

> Any sociologists and other bored academics who may scour my novel for information about the sexual, alcoholic and deviant indulgences of my protagonists will be sorely disappointed. I am telling a story so that a story gets told, not with the intention that somebody, somewhere, is going to be awarded a PhD for studying the postmodern perversions of this novel. If you want to learn who was boozing that morning, who were the two lovers who stayed away from the village meeting for a secret rendezvous, or which was the one family that had switched its loyalty to Gopalakrishna Naidu, you won't find that information here. (*G*, p. 87)

Tandis que les commentaires métafictionnels sarcastiques critiquent le voyeurisme présumé des universitaires qui analysent le roman, Kandasamy souligne sa volonté de préserver l'intimité des individus représentés. En effet, les seules références à des actes sexuels sont celles des agressions subies par les villageoises de Kilvenmani dans le cadre des violences perpétrées par les propriétaires terriens, qui mèneront au massacre de quarante-quatre personnes le 25 décembre 1968. L'utilisation du champ lexical de la sexualité est toutefois fréquente dans *The Gypsy Goddess* et participe d'un message politique. Dans son introduction du roman *Sangati* de l'écrivaine dalit de langue tamoule Bama, Lakshmi Holmström indique que l'objectif avoué de l'écriture dalit est de renverser les codes des convenances langagières afin de discréditer l'hypothèse selon laquelle le langage serait un symbole de domination[20]. Nalini Pai affirme qu'en conséquence la littérature dalit est fréquemment qualifiée d'obscène : « This is because it is these very touchstones that have often been used to decide that Dalit literature is low-down, obscene, and literally the 'language of slums' »[21]. Les insultes à caractère sexuel apparaissent notamment dans les paroles des personnages comme un mode de défense. Suite au massacre, Periyaan, l'un des survivant·e·s, passe ses nuits, ivre, à invectiver le chef des propriétaires terriens. Ses invectives sont transcrites au discours direct :

> Gopalakrishna Naidu, come here and get fucked. Either this, or other colourful, powerful variations. Gopalakrishna Naidu, if you are a man and if you have balls, come here and get fucked. Gopalakrishna Naidu, if you are born of one father, come here and get fucked. Gopalakrishna Naidu, if you are not the son of a guest, come here and get fucked. Gopalakrishna Naidu, if you have not slept with your mother, come here and get fucked. Gopalakrishna Naidu, if you are not busy fucking your sister, come here and get fucked.
> The screaming went on, all night long.
> Come here. Get fucked. Come here. Get fucked. (*G*, p. 150)

Le passage est à la fois comique et obscène. La répétition à huit reprises du participe passé du verbe « fuck » sature le texte. L'obscénité ne provient pas uniquement de la dimension insultante de ce verbe, mais aussi des références à des pratiques sexuelles criminelles telles que l'inceste. Le sémantisme semble importer peu, la structuration du discours reposant sur une

[20] Bama. *Sangati*, trad. par Lakshmi Holmström (New Delhi : Oxford University Press, 2005), pp. xii-xiii.
[21] Pai, Nalini. « Language and Translation in Dalit Literature » in : Abraham, Joshil K. et Misrahi-Barak, Judith (dir.). *Dalit Literatures in India*, 86-102 (Londres ; New York, N.Y. : Routledge, 2018), p. 91.

symploque donne l'impression d'un refrain à valeur potentiellement cathartique pour le personnage.

Pai souligne que dans les romans de Bama les insultes impliquent souvent des parties du corps : « Often, the words of abuse used are names of body parts, evocatively suggesting that the body is the site of violence as well as the language of abuse »[22]. Elle déclare que dans la mesure où ce langage permet de retourner les injures reçues par les personnes dalits, il ne devrait pas être considéré comme obscène mais comme une façon de souligner les souffrances vécues[23]. Dans le roman de Kandasamy, les invectives à caractère sexuel semblent avoir une fonction similaire. Après l'assassinat de Sikkal Pakkirisamy, la narratrice révèle au discours indirect libre plusieurs conversations entre les villageois·e·s outragé·e·s. Dans le troisième dialogue, les insultes que Karuppaiah adresse à Gopalakrishna Naidu reposent notamment sur des références au bas corporel :

> Karuppaiah swore that his pubic hair will not be plucked either by the elder-sister-fucking Gopalakrishna Naidu or the elder-sister-fucking god who created that elder-sister-fucker. The others might have nodded in vehement agreement, reaffirming their firm belief either in the tensile strength of his pubic hair, or in the epilatory ineptitude of Gopalakrishna Naidu and his maker. (*G*, p. 88)

Bien que les commentaires narratoriaux donnent une tonalité comique au passage, la métaphore de l'épilation pubienne permet de proclamer la volonté de rébellion des villageois·e·s qui refusent de se conformer à l'ordre établi. Le renvoi au bas corporel démythifie le statut de Naidu et de la hiérarchie brahmanique à laquelle il appartient, donnant ainsi la possibilité aux villageois·e·s de s'en détacher.

Alors que la simple évocation de la sexualité n'est pas obscène, nommer explicitement les organes génitaux l'est. Dans *The Gypsy Goddess*, les insultes à caractère sexuel sont par conséquent obscènes : les sexes sont exhibés dans le discours pour humilier l'adversaire. Si le champ lexical de la sexualité a une dimension de résistance politique dans le roman de Kandasamy, la représentation des relations intimes dans *Babyji* et *Nani's Book of Suicides* vise à célébrer et rendre visibles des sexualités et pratiques habituellement cachées.

[22] *Ibid.*, p. 95.
[23] *Ibid.*

2. À la lisière de la pornographie et au-delà

Toute représentation de la sexualité n'est ni nécessairement pornographique ni obscène. Alan Soble définit la pornographie comme la représentation obvie de pratiques sexuelles visant à produire une excitation du même ordre chez les spectateur·rice·s : « Pornography refers to any literature or film (or other art-technological form) that describes or depicts sexual organs, preludes to sexual activity (or related organs and activities) in such a way to produce sexual arousal in the user or the viewer »[24]. Alain Vaillant indique que ce qui fait l'obscénité de la pornographie est sa « représentation ouvertement provocatrice, à des fins artistiques, agressives ou contestataires, de la sexualité »[25], obligeant « l'écrivain à dire l'indicible et à montrer l'irreprésentable »[26]. Éric Falardeau précise les caractéristiques de ce genre : « [e]n représentant l'acte sexuel, geste privé par excellence et entouré d'une série de tabous, la pornographie enfreint les normes par sa simple existence »[27]. Selon lui, ce qui définit la pornographie est la « recherche d'une visibilité maximale » qui passe par une alternance entre plans d'ensemble et gros plans sur « l'éjection des fluides corporels, particulièrement le sperme »[28], autrement dit ce qui est habituellement caché dans l'organisme. Falardeau développe l'importance du gros plan, qui « focalise donc l'attention du spectateur sur le détail »[29] afin de « représenter l'invisible, l'immatériel : une forme de jouissance et de mort. »[30] Jean-Louis Leutrat qualifie de « toucher visuel » la capacité des gros plans à fétichiser et érotiser les parties du corps filmées[31]. Dans *Nani's Book of Suicides* et *Babyji*, le potentiel obscène des représentations provient notamment de la monstration explicite du fonctionnement du corps dans diverses pratiques

[24] Soble, Alan. *Pornography : Marxism, Feminism and the Future of Sexuality* (New Haven, C.T. : Yale University Press, 1986), pp. 8-9.
[25] Vaillant, Alain. « Pornographie ou obscénité ? », *Romantisme* 167, nº 1 (2015) : 8-12, pp. 10-11.
[26] *Ibid.*, p. 12.
[27] Falardeau, Éric. *Le Corps souillé. Gore, pornographie et fluides corporels* (S.l. : Éditions de l'instant même, 2019), p. 28.
[28] *Ibid.*, pp. 17-8.
[29] *Ibid.*, pp. 52-3.
[30] *Ibid.*, p. 56.
[31] Leutrat, Jean-Louis (dir.). *Mario Bava* (Liège : Éditions du Céfal, 1994).

sexuelles et de l'utilisation de synecdoques ayant un rôle similaire aux gros plans du cinéma pornographique.

2.A. « Frenzy of the Visible »

> The abject, she half-remembers from a college class, human attraction to the obscene, the pornographic, the filth, to all we have been taught to abhor. (*N*, p. 48)

Dans ce passage au discours indirect libre de *Nani's Book of Suicides*, Sammie amalgame abjection, obscène, pornographique et saleté en un conglomérat de thèmes apparemment tabous ou indignes d'être représentés. L'accumulation ne permet pas d'interpréter clairement la signification du mot « obscène » dans cette phrase. Est-il utilisé au sens de l'étymologie latine *obscena*, « les parties viriles », ou *obscaenum*, « saleté », de manière pléonastique par rapport aux deux autres termes ? Ou bien son acception est-elle celle des étymologies grecque *ob skênê* et latine *obscaena* signifiant « dans les coulisses », ou *obscenus*, « qui offense les sens » ? Dans la mesure où cette phrase est énoncée au moment où Sammie s'apprête à avoir une relation sadomasochiste avec son amant David, les quatre interprétations restent possibles : en effet, la représentation de cet acte a un caractère pornographique, sale, irreprésentable et blessant la pudeur. La description du rapport sexuel est graphique et met sur scène ce qui doit habituellement demeurer hors-scène.

J'emprunte l'expression « frenzy of the visible » à Linda Williams, qui dans son ouvrage *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"* (1999) offre une analyse culturelle et théorique de la pornographie. Ce que Williams nomme la « frénésie du visible » est l'obsession de ce genre pour la visibilité explicite des actes sexuels. L'accent est mis sur l'obscénité de la représentation. Selon elle, cette économie de la monstration engendre à la fois plaisir et pouvoir[32]. L'une des conventions centrales de cette frénésie du visible est notamment « le plan final d'éjaculation ou *money shot* »[33] dans la pornographie hétérosexuelle et gay. Williams signale la difficulté de représenter la jouissance féminine dans la pornographie traditionnelle, dans la mesure où le plaisir phallique est la norme[34]. Elle cite les travaux de Luce Irigaray pour souligner la nécessité de s'éloigner de la conception freudienne de la sexualité et

[32] Williams, Linda. *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"* (Los Angeles et Berkeley : University of California Press, 1999), p. 15.
[33] Falardeau, *op. cit.*, pp. 35-6.
[34] Williams, *op. cit.*, p. 115.

de prendre en compte la multiplicité des zones érogènes des corps féminins afin de se détacher de l'économie phallique qui prime dans la pornographie traditionnelle[35]. *Babyji* et *Nani's Book of Suicides* exhibent explicitement des actes sexuels dans lesquels le *money shot* est inexistant, les textes se concentrant principalement sur la jouissance féminine. Je propose d'envisager les représentations obscènes de la sexualité féminine dans ces deux romans comme des symboles de contestation féministe.

L'unique référence à la pornographie dans les romans du corpus est faite dans *Babyji*. Anamika profite du fait que l'un de ses camarades de classe apporte un magazine pornographique allemand au lycée pour observer les photographies représentées :

> There was a motorbike sequence with a naked man on a bike and some women in leather bending over him. All in all there were a lot of sex pictures that were revolting. I had expected the magazine to be filled with only pretty, naked chicks. There were only a few of those. Most of them had unnaturally large breasts and waxy complexions. (*B*, p. 72)

La description naïve d'Anamika empêche toute frénésie du visible : seule la nudité des individus est soulignée, la poitrine des femmes, l'unique zone érogène mentionnée, est qualifiée péjorativement et le verbe « bend over » euphémise le caractère sexuel de l'acte accompli. Les photographies ne répondent pas à l'attente du personnage qui ressent non pas du plaisir mais du dégoût. La description de la narratrice révèle qu'elle aurait davantage souhaité voir des images érotiques que pornographiques. En revanche, à l'instar des représentations pornographiques traditionnelles, le corps féminin est l'objet des regards.

Nani's Book of Suicides offre plusieurs représentations pornographiques des relations sexuelles entre Sammie et son amant David. Puisque la jeune femme est l'objet de la focalisation interne, ces scènes se concentrent rarement sur son corps mais plutôt sur celui de son partenaire. La seule exception se situe dans un passage décrivant un rapport sexuel oral : « "Fascination of the abomination," she thinks later as he caresses her clitoris with his tongue. » (*N*, p. 48) La description métonymique ne se concentre que sur la stimulation de l'organe génital. Bien que le verbe « caress » génère l'impression d'un sentiment de tendresse, la référence intertextuelle au roman *Heart of Darkness* (1899) de Joseph Conrad associe sexualité et violence, ce qui donne une dimension obscène au passage. En reprenant les paroles de Charles Marlow, Sammie met l'accent sur le déséquilibre inhérent à sa relation avec David qui est un descendant des colonisateurs britanniques qui ont envahi son pays. La référence intertextuelle qui souligne la fascination pour l'autre considéré comme sauvage annule toute impression de

[35] *Ibid.*, p. 116.

tendresse. La représentation de l'acte sexuel n'est pas davantage détaillée, le seul renvoi à son dénouement étant l'évocation de l'approche de l'orgasme (« she feels herself drawing closer to an orgasm » *N*, p. 48).

Selon Susan Kappeler, dans la pornographie, les femmes sont constamment les objets du regard masculin, ce genre étant conventionnellement déterminé conformément à la sexualité masculine hétérosexuelle, aucune place n'est laissée à la subjectivité féminine[36]. En présentant David à la fois comme l'objet du regard de Sammie et de celui des lecteur·rice·s, Sunny Singh subvertit les codes. C'est notamment le cas dans une scène d'onanisme dans laquelle il se donne en spectacle pendant que Sammie l'observe :

> She watches him masturbate as he looks at her, looks past her. "I want to see your face," she tells him. The rest does not interest her since she has memorised his technique: two fingers and the thumb lightly gripping the penis, long, even strokes that avoid the head. She is enchanted, that he wears the same expression during sex as he does while dancing. (*N*, p. 49)

La description a un caractère pornographique : les synecdoques isolent les organes génitaux et leur manipulation pour se concentrer exclusivement sur la pratique auto-érotique. Le présent simple a une valeur immersive, donnant l'impression aux lecteur·rice·s d'observer la scène en même temps que le personnage. Cependant, contrairement aux représentations pornographiques traditionnelles, le passage ne se termine pas par un *money shot*. C'est l'expression du visage de David qui rend son plaisir visible et qui est le centre d'intérêt de Sammie, comme son injonction au discours direct l'indique. En refusant de représenter le symbole de la jouissance masculine, Sunny Singh renverse les codes pornographiques au profit d'une réécriture féministe dans laquelle une femme est à l'origine du regard et la représentation du plaisir masculin ne passe pas nécessairement par l'émission séminale.

En raison de l'attirance sexuelle du personnage principal, *Babyji* ne comporte aucune représentation de cet ordre. Les relations sexuelles ont uniquement lieu entre Anamika et un autre personnage féminin. Ces femmes sont certes l'objet des regards, mais il s'agit du regard d'une jeune femme. Les synecdoques qui morcellent les corps dans les scènes érotiques se concentrent donc non pas sur les organes génitaux, mais sur toutes les zones potentiellement érogènes. La narratrice détaille le corps de ses partenaires au gré de ses caresses créant ce que Roger Dadoun appelle une « érotique d'organes », c'est-à-dire, « une focalisation, fixation ou stase de la libido sur un organe ou complexe d'organes déterminé, plus ou moins isolé et séparé

[36] Kappeler, Susanne. *The Pornography of Representation (Feminist Perspectives)*, 1e éd. (Cambridge : Polity, *ebook*, 2013), emp.777-80 et 1491-4.

(…) du corps total »[37]. Le récit se concentre majoritairement sur les fesses qui font l'objet de diverses dénominations (« cheeks » *B*, pp. 25 et 30 ; « buttocks » *B*, p. 25 ; « fesses » *B*, p. 202 ; « bottom » *B*, pp. 38 et 230) et dont les descriptions soulignent généralement la rondeur (« The round orbs of her fesses » *B*, p. 202). D'autres parties du corps sont aussi évoquées, telles que les pieds, qui ont une forte valeur symbolique en Inde (*B*, p. 202). Hormis les synecdoques qui permettent d'isoler les zones érogènes dans le récit, la monstration de l'acte sexuel passe par des références auditives. Dans le cinéma pornographique, Williams nomme les « bruits du plaisir » (« sounds of pleasure ») les signifiants qui rendent audible et visible le plaisir féminin inaudible et invisible par essence[38]. Dans *Babyji*, ce sont ces signes qui indiquent à Anamika que ses gestes provoquent la jouissance de sa partenaire India lors de leur premier rapport sexuel :

> She was moaning softly and rubbing her smooth calves on my legs. I squeezed the flesh in my hands more firmly now. It occurred to me that I could go further. I was afraid of feeling the area between her cheeks, but eventually I let my fingers linger down the crevice where they parted till I felt a hint of hair. Her breathing got heavier. I was scandalizing myself. I was petrified. I had no idea what to do next. There was etiquette involved that I knew nothing about. I stopped. (*B*, p. 25)

Anamika procède par tâtonnements, réticente à toucher et nommer les organes génitaux de sa partenaire en raison de son inexpérience. La candeur de la narratrice ne permet pas de présenter explicitement les effets de la jouissance sur le corps féminin au début du roman. Ce plaisir demeure invisible dans ce passage, les seuls indices sont le gémissement et la respiration saccadée. L'obscénité de la représentation provient notamment de la minutie avec laquelle les gestes d'Anamika sont détaillés : la paronomase qui joue sur les sonorités de « fingers » et « linger » crée une impression de bégaiement qui reproduit le mouvement hésitant des doigts.

Dans *Nani's Book of Suicides*, la jouissance féminine est exhibée. Même si les sensations associées au plaisir sexuel féminin sont rarement mentionnées dans le cadre de relations sexuelles, les lecteur·rice·s ont accès à l'expérience de jouissance de Mini : « the pulsation that began deep within my womb and culminated warmly, wetly, between my legs » (*N*, p. 65). La narration homodiégétique rend visible ce qui est habituellement invisible : elle dévoile les perceptions qui se situent à l'intérieur du corps du personnage, ainsi que les fluides corporels associés. L'obscénité de la monstration qui révèle le fonctionnement interne du corps féminin permet à Singh de montrer ce que la pornographie cinématographique ne peut pas filmer. Le personnage qui incarne le mieux la puissance de la sexualité féminine dans le roman

[37] Dadoun, *op. cit.*, p. 18.
[38] Williams, *op. cit.*, pp. 122-3.

est celui de Draupadi. Dans l'un de ses articles, Devaleena Das analyse le rôle de la sexualité de Draupadi dans l'épopée mythologique hindoue[39]. Elle souligne que certaines versions du *Mahâbhârata* attribuent un désir sexuel excessif au personnage, pouvant aller jusqu'à la nymphomanie[40]. Selon elle, ces versions proposent une perspective patriarcale qui vise à justifier la polyandrie de Draupadi et exonérer les personnages masculins de leurs fautes[41]. Au contraire, les réécritures féministes, telles que celle de Singh ou de Chitra Banerjee Divakaruni dans *Palace of Illusions* (2008) présentent le point de vue de Draupadi sur son propre désir[42]. Dans le roman de Divakaruni, le désir du personnage est source de pouvoir : « the novel unleashes Draupadi's desire and, in the process of depicting it as liberating, invests Draupadi with a sense of pride, power, and prowess »[43]. De même, dans le chapitre éponyme de *Nani's Book of Suicides*, l'héroïne du *Mahâbhârata* affiche fièrement les marques de sa sexualité :

> She is sexual in some primordial way. Her sex is not just a trophy or even a weapon but her entire essence. It clings to her like an invisible presence, warming her flesh into a subtle blush and reaching out to those who come before her. And she holds me entranced and shy, bound to her flashing smile and her heady scent that suggests that she has just come away from lovemaking. (*N*, p. 35)

Au début du passage, le polyptote construit sur les variations du radical « sex » qualifie d'emblée la sexualité du personnage comme sa caractéristique principale. Les précisions sur les significations de son sexe discréditent l'instrumentalisation de sa sexualité dans le *Mahâbhârata*, le terme « essence » impliquant que seule Draupadi est capable de définir cette partie d'elle-même. Ses qualités sexuelles sont déclinées à travers un procédé synesthésique qui renvoie à la vue, à la sensation de chaleur et à l'odorat : la synesthésie « crée la vibration du désir »[44]. Bien qu'elle fasse explicitement référence à la sexualité de l'héroïne de l'épopée, cette représentation n'a rien d'obscène mais célèbre l'émancipation sexuelle du personnage et le pouvoir que sa monstration a sur la narratrice.

En revanche, la célébration de la puissance sexuelle de Sammie passe invariablement par des représentations obscènes dans ce même roman. La description de l'une de ses relations sexuelles avec David attire l'attention sur l'agentivité du personnage et le plaisir ressenti :

---

[39] Das, Devaleena. « Polyamorous Draupadi. *Adharma* or Emancipation? » in : Das, Devaleena et Morrow, Colette (dir.). *Unveiling Desire: Fallen Women in Literature, Culture, and Films of the East*, 91-108 (New Brunswick, Camden : Rutgers University Press, 2018).
[40] *Ibid.*, pp. 96-7.
[41] *Ibid.*
[42] *Ibid.*, p. 100.
[43] *Ibid.*, p. 101.
[44] J'emprunte cette expression à Catherine Lanone dans son analyse de certains procédés synesthésiques dans le poème « The Eve of Saint Agnes » de John Keats. Lanone, Catherine. « "How fused our impressions are" : Virginia Woolf, John Keats et la couleur des mots, *Interfaces* 36 (2015) : 219-32, p. 224.

> She smells cigarette smoke and beer on his breath, sucks in the aroma deeply before moving to taste him – his mouth, his tongue, the salty sweat on his throat, the half-congealed drop of blood from a small cut on his index finger. She moans and she feels the rush hit her, and reminds herself to keep a semblance of self-control before she begins to drown in the pounding beat of the drums, in the smoke that stings her eyes, in the intermingling scents of alcohol, perfume, sweat and him. "E's are good, e's are good," the refrain pounds through their kiss, racing through their swaying body. She leans on him, wrapping her arms around his waist to keep upright; an intimate dance laced with the frantic desire of occasional lovers. (*N*, pp. 47-8)

Le partenaire de Sammie n'est mentionné qu'en tant qu'objet des actions de cette dernière. L'intégralité du passage est consacrée aux sensations de la jeune femme. L'utilisation du présent simple et de la focalisation interne engendre une frénésie du visible sur ses perceptions. La sensualité de la description découle de la conjugaison des sensations olfactives, gustatives et haptiques. L'alternance d'allitérations en consonnes sibilantes et plosives reproduit l'impression de sensualité mêlée de violence qui rythme le passage. Le fait que Sammie aspire les fluides corporels de son partenaire (salive, sueur, sang) confère à cet extrait une dimension abjecte au sens donné par Julia Kristeva, c'est-à-dire « ce qui sort du corps, de ses pores et de ses orifices, [qui] marque l'infinitude du corps propre et suscite l'abjection »[45]. La citation des paroles de la chanson *Ebeneezer Goode* du groupe britannique The Shamen, qui fait référence à la consommation d'ecstasy, amalgame les effets de la drogue et du plaisir sexuel : le champ lexical de l'extase relève autant du domaine de la drogue que de celui de la sexualité, indiquant l'effet de perte de contrôle et la satisfaction ressentie par le personnage. En mêlant plaisir et dégoût, la représentation acquiert un potentiel obscène.

Dans *Babyji* et *Nani's Book of Suicides*, les représentations obvies de la sexualité subvertissent les codes de la pornographie traditionnelle. Abha Dawesar et Sunny Singh proposent une esthétique féministe dans laquelle les organes génitaux et les zones érogènes sont mis à nu pour révéler le fonctionnement de la sexualité féminine. Dans *Nani's Book of Suicides*, la représentation de la sexualité a une valeur plus transgressive que dans *Babyji* : comme le dernier passage analysé le montre, les relations sexuelles entre Sammie et David étant généralement teintées de violence, les descriptions mêlent souffrance et plaisir.

[45] Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection.* (Paris: Le Seuil, *ebook*, 2015), emp. 2172-3.

2.B. Métaphores de dévoration

Dans *Babyji* et *Nani's Book of Suicides*, l'obscénité des représentations sexuelles ne vient pas uniquement de la description graphique des organes génitaux ou des zones érogènes et de leur manipulation. Certaines scènes conjuguent sexualité et violence, créant des images transgressives dans lesquelles les personnages blessent leur partenaire ou font part d'un désir de le·a dévorer. Le roman de Dawesar ne comprend qu'un seul épisode dans lequel Anamika souhaite ingérer India. La description est ponctuée par les morsures que la jeune fille inflige à son amante :

> I rolled over forcefully so that she was on her back and I was on top. Then I bit her cheek as if I were biting an apple. It held none of the satisfaction I had imagined. I needed to bite her and swallow. I bit her round shoulders as if they were apples, then her stomach and her knees, her toes and her back, the round lobes of her bottom. I bit them harder than everything else because they were the roundest and most applelike. But she squealed, so I stopped. I noticed that my biting had caused her to start breathing heavily, so I replaced my teeth with my lips. I gathered different parts of her flesh between my lips and kissed her all over, in the opposite order in which I had bitten. In her breathless moans and cries of pleasure I owned her more than I owned myself and was immersed in her more than I had ever been immersed in my own self. Me, I had not yet discovered. I was an unknown quantity, a constantly unraveling mystery. But India was absolutely and completely known both carnally and otherwise. I rolled off of her with the sweet exhaustion of a man who has just hunted his dinner animal. (*B*, pp. 230-1)

Bien que la narratrice expose sa partenaire à des morsures et exprime le désir de la consommer, la représentation n'a rien d'obscène. Grâce à la métaphore filée de la pomme croquée, la chair perd sa qualité carnée pour devenir végétale. C'est l'ingénuité de la jeune fille qui ressort : elle n'exprime pas un désir d'annihilation mais de possession et de fusion. Il ne s'agit en aucun cas de blesser son amante. Le cri perçant de cette dernière, qu'Anamika interprète comme un signal de douleur, marque ainsi la fin de la tentative de dévoration. Les synecdoques détaillent le corps d'India au fil des morsures et baisers de la narratrice, retraçant le trajet du plaisir d'une zone érogène à l'autre. La description fait écho à la déclaration de Luce Irigaray, selon laquelle « *la femme a des sexes un peu partout*. Elle jouit d'un peu partout »[46] (italique dans l'original). Les organes génitaux ne sont pas cités, et pourtant, la gradation dans les manifestations du plaisir indique qu'India atteint un état de jouissance. Si cette représentation semble être faite selon une perspective féministe, la conclusion d'Anamika à la fin du passage bouleverse cette impression. En effet, la narratrice s'identifie une nouvelle fois à un individu masculin et reprend à son compte le stéréotype du chasseur repu. Alors que le reste du texte s'éloigne d'une scène de

[46] Irigaray, Luce. *Ce Sexe qui n'en est pas un* (Paris : Éditions de Minuit, 1977), p. 28.

cannibalisme, la dernière phrase réitère ce cliché. Dawesar joue avec les codes : faire prononcer des stéréotypes hétéropatriarcaux par une jeune fille les ridiculise.

Dans *Nani's Book of Suicides*, les scènes qui associent sexualité et violence n'ont rien de la naïveté présentée dans *Babyji*. Les représentations du roman de Singh répondent davantage à une logique sadomasochiste. Linda Williams qualifie cette pratique d'extrême et de sensationnaliste : « [Sadomasochistic sexual acts] move us by the sensationalism even more than "hard-core" genital sex acts, and there is every reason to believe that they can really affect the bodies of their participants; yet they can also be acts in the theatrical sense of shows performed for oneself or others. »[47] Les pratiques sadomasochistes comprennent donc le fait de blesser le corps d'autrui et d'en faire un spectacle. Dans *Nani's Book of Suicides*, ce type de relation a lieu entre Sammie et David. Plusieurs passages sont consacrés à cette pratique qui est explicitement citée dans le cinquième chapitre : « She and Davis always play games, working out their revulsion and hatred for each other with childlike precision in their games of bondage and humiliation. » (*N*, p. 105) Bien que la narratrice qualifie l'expérience du bondage de ludique, cette désignation euphémistique s'oppose aux sentiments d'humiliation, de révulsion et de haine auxquels elle l'associe. Les actes décrits sont d'ailleurs antithétiques à cette appellation. Dans le même passage, Sammie évoque ce qu'elle pourrait faire avec le couteau qu'elle cache sous son oreiller : « Did you notice the heavy diving knife tucked under my pillow, the edge sharp enough to trim a cat's whiskers? Well, just wait petrified with your eyes wide and glued to my hand as I slide the shiny, bold tip over your penis and think the possible slip – oops, sorry darling. » (*N*, p. 105) Dans ce passage au discours indirect libre, le personnage menace son partenaire d'une potentielle émasculation. L'action annoncée est sensationnaliste au sens donné par Williams : David risque d'être blessé et la mutilation est objet de spectacle, puisque la jeune femme exhorte son amant à regarder. La description est obscène à plusieurs niveaux : le sexe masculin est explicitement nommé et son ablation est rendue spectaculaire. En mettant Sammie en position de domination et David à la place de la victime, Sunny Singh renverse les codes de la pornographie sadomasochiste traditionnelle. En effet, même s'il reproduit le scénario sadien dans lequel le sujet sadique ne sollicite à aucun moment le plaisir de sa victime[48], le texte de Singh propose une version féministe qui s'éloigne de la vision patriarcale. Contrairement aux représentations pornographiques hétérosexuelles traditionnelles dans lesquelles l'homme est rarement soumis[49], dans *Nani's Book of Suicides*, David est

[47] Williams, *op. cit.*, p. 195.
[48] *Ibid.*, p. 212.
[49] *Ibid.*, p. 196.

toujours dominé par Sammie. En revanche, contrairement au texte sadien dans lequel le libertin retire de la satisfaction à voir l'autre souffrir, Sammie ne semble prendre aucun plaisir lors de ces expériences. À l'instar de l'argument que développe Isabelle Keller-Privat à propos de l'hypotexte sadien dans *The Avignon Quintet* de Lawrence Durrell, le texte de Singh « explore ainsi un sujet dispersé qui ne se conçoit plus comme l'être rationnel de la dialectique sadienne mais comme ce voyeur brisé par l'objet même du regard, ce jouisseur détruit par son propre désir »[50]. Sammie est obsédée par le fait de regarder et d'être regardée et ne semble se délecter que de la consommation de drogue (dans une certaine mesure) et de la violence la plus extrême.

La jeune femme ne s'arrête pas au fait de menacer David de le mutiler, elle va jusqu'à le blesser physiquement lors de leurs expériences sadomasochistes. Alors que son amant est entièrement à sa merci, attaché et bâillonné, la jeune femme se saisit d'un couteau et lui incise la peau :

> She runs the steel lightly over his chest, shoulders, throat. A spot on the side of his neck throbs softly. She holds the knife there – observing the pulse against the metal, feeling the muffled beating of his heart against her fingers that caress his chest. (…) Pressing the blade, she draws blood from the skin. His eyes dilate in fear. (*N*, p. 51)

Dans ce passage, Sunny Singh subvertit le *money shot* pornographique. Le couteau devient un substitut phallique dont la description suit le parcours sur les différentes parties du corps de David. Tout comme dans le plan final d'une représentation pornographique, un fluide corporel jaillit ; or ici, ce n'est pas de l'éjaculat mais du sang. La peur remplace ainsi le plaisir, l'accumulation d'allitérations en consonnes plosives en fin de passage reproduisant l'accélération progressive du cœur de David en réponse aux gestes de Sammie.

Bien que la description de cette pratique puisse être choquante, elle n'est pas obscène. Ce n'est que lorsque la jeune femme aspire le sang et compare son geste à une expérience vampirique qu'elle le devient : « Bending down, she sucks on the shimmering ruby drops. The vampire kiss, she thinks as she tastes the salt, rolls her tongue around her mouth, swirling the fluid like a vintage; breathing in deeply, she draws in lungfuls of the hearty, robust aroma. » (*N*, p. 51) La description multisensorielle du sang alimente la métaphore filée de la dégustation de vin. Le lexique employé est celui de l'œnologie, créant un décalage qui participe de l'impression d'obscénité. En effet, Sammie se repaît d'un fluide vital dont la perte peut aller jusqu'à causer la mort de son amant. Jean-Paul Roux définit ainsi le vampirisme : « Avec le

[50] Keller-Privat, Isabelle. « L'envers du décor durrellien : l'hypotexte sadien du *Quintette d'Avignon* » *Études britanniques contemporaines* 34 (2008) : 1-10, p. 6.

vampire, il ne s'établit que des relations unilatérales. Lui seul agit. Il prend et ne donne rien; ou alors la mort »[51]. Ce n'est pas uniquement sa capacité à tuer qui rend le vampire monstrueux. Selon Jack Halberstam la sexualité du vampire est également en cause : « the vampire represents the productions of sexuality itself. (…) Vampiric sexuality blends power and femininity within the same body and then marks that body as distinctly alien »[52]. La définition d'Halberstam implique que le vampire est une figure obscène, symbole du lien entre Eros et Thanatos. L'analogie vampirique permet à Singh de filer la métaphore du *money shot*. Après avoir absorbé le sang, Sammie embrasse son amant et répand un peu du liquide dans la bouche de ce dernier en déclarant : « "just like coming into your mouth, isn't it?" » (*N*, p. 51) Cette proclamation donne une autre dimension à cet acte qui s'apparente à la reproduction vampirique : le verbe « come » transforme le sang en éjaculat émis par le personnage féminin. Dans cette réécriture féministe, la domination est exclusivement féminine.

La manducation de l'autre ne se limite pas à l'ingestion de son sang. Dans le troisième chapitre du roman, Sammie fait part de son désir de dévorer David :

> And what do I tell him, the one whom I desire: "Why could you not be a Tommie buck and I a lioness? I would rip your throat and glut myself on your flesh." But is it my fate to be the hyena instead, waiting on his scraps after others feast on him? But I don't want his carcass. I want his throbbing, bleeding, quivering, dying heart. Is this love, then? « I would smear my face, my mane, in your blood, feel my distended stomach content after I gorge myself on you." After all, the lioness is my heritage, my blood, my very core that shrieks out like a hungry brat for chaos and violence and cataclysm. (*N*, p. 44)

L'analogie animale transforme Sammie en prédatrice et David en proie. En outre, la comparaison avec une hyène donne une dimension nécrophage à la scène. Si cette métaphore est obscène en elle-même, les détails de la description nourrissent cette impression. Les verbes « rip » et « gorge » signalent la violence du processus, tandis que les synecdoques morcellent le corps sous l'effet des mutilations. Le corps est mis en lambeaux, révélant la chair, les os et les organes. La description du cœur est la plus minutieuse : l'accumulation d'adjectifs dissyllabiques génère une succession de quatre trochées qui semblent reproduire un rythme cardiaque s'affaiblissant.

La conjugaison de la sexualité et de la violence dans les relations intimes entre Sammie et David traduisent le mélange d'amour et de haine que la jeune femme ressent pour son

[51] Roux, Jean-Paul. *Le Sang. Mythes, symboles et réalités* (Paris : Fayard, *ebook*, 1988), p. 257.
[52] Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, 4e éd. (Durham : Duke University Press, 2006), p. 100.

partenaire. Sa peur de l'abandon la mène à maltraiter physiquement son amant lors de leurs rapports intimes tout comme elle se sent malmenée par ce dernier psychologiquement. Pour elle, son pouvoir émane de sa capacité à subjuguer voire annihiler David. Les représentations obscènes de dévoration du partenaire sexuel pendant l'acte participent du message politique de Sunny Singh : afin de libérer la sexualité féminine du joug hétéropatriarcal, la romancière subvertit ses codes selon une perspective féministe. Toutefois, toutes les représentations obscènes de la sexualité ne reposent pas uniquement sur la monstration de la violence. Détailler les corps et exhiber les organes sexuels en action peut aussi participer d'une célébration de la sexualité.

3. Célébrer les sexualités

Dans les romans du corpus, les sexualités féminine et *queer* sont données à voir, les corps sont exhibés et le plaisir sensuel des personnages célébré. Ces représentations ont une valeur transgressive dans la mesure où la monstration des sexualités féminine et *queer* est un sujet controversé en Inde. La loi indienne régit la sexualité féminine, délimitant les types de comportements sexuels féminins inacceptables et anormaux. Comme l'indique Geetanjali Gangoli, l'article 292 du code pénal indien, circonscrivant ce qui est obscène, tourne majoritairement autour des images inconvenantes des corps des femmes (« lascivious or appeal[ing] to the prurient interests »)[53]. La régulation de la représentation des corps des femmes remonte, d'après Deana Heath, à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle, en réponse à l'influence coloniale britannique[54]. L'objectif, en contrôlant la littérature, était de créer une nouvelle esthétique dans laquelle la chasteté des femmes indiennes serait un élément essentiel[55]. Tout ce qui ne correspondait pas à ces normes était considéré comme obscène[56]. La sexualité féminine n'est pourtant pas nécessairement un sujet tabou. Selon Anamika Priyadarshini, ce thème n'était pas interdit dans la littérature indienne du milieu du vingtième siècle, tant qu'il était traité par les hommes. En revanche, une femme n'était pas censée parler des corps féminins (ni masculins), du désir et de la sexualité[57]. Les romancières du corpus transgressent ces règles, encore en vigueur aujourd'hui, en représentant la sexualité féminine.

Les sexualités *queer* sont également soumises à un contrôle en Inde. Malgré une relative tolérance à certaines périodes de l'histoire indienne pour la fluidité des identités de genre[58] et les sexualités non hétéronormatives[59], ces modèles ne sont pas ouvertement acceptés dans la société indienne actuelle et ne sont pas des sujets de conversation respectables pour une grande

[53] Gangoli, Geetanjali. *Indian Feminisms: Law, Patriarchies and Violence in India* (Aldershot, Hampshire, Angleterre ; Burlington, V. T. : Ashgate, 2007), p. 70.
[54] Heath, Deana. *Purifying Empire: Obscenity and the Politics of Moral Regulation in Britain, India and Australia* (New York, N.Y. : Cambridge University Press, 2010), p. 193.
[55] Gupta, *op. cit*, p. 83.
[56] Heath, *op. cit.,* p. 193.
[57] Priyadarshini, Anamika. « 'Lihaaf': A Story of the Story », *Social Change* 44, nº 1 (mars 2014) : 67-80, p. 68.
[58] Menon renvoie ici à la période précoloniale. Menon, Nivedita. « Introduction » in : *Sexualities* (New Delhi : Women Unlimited, 2007), p. xlv.
[59] Menon, M., *op. cit.*, emp. 42-5. Menon fait ici référence à des films hindis des années 1970-80 projetés à Delhi, qui représentaient aussi bien l'attachement entre personnes de même sexe, que le désir de femmes mûres pour des hommes plus jeunes, que le désir extraconjugal.

partie de la population[60]. Selon Nivedita Menon, les désirs et sexualités *queer* existaient en Inde bien avant la colonisation occidentale[61]. Ruth Vanita confirme la reconnaissance d'un troisième, voire d'un quatrième genre dans la culture indienne précoloniale[62]. Pourtant selon la chercheuse, l'homosexualité était définie comme un comportement non indien relégué à la marge de la société et violemment puni dans la plupart des œuvres indiennes de fiction du vingtième siècle[63]. Elle précise que les quelques textes qui, comme les romans du corpus, admettent que l'homosexualité puisse faire partie de la vie des Indien·ne·s sans être condamnée, ont des chances d'être attaqués pour obscénité[64]. Ruth Vanita et Saleem Kidwai rappellent que depuis le dix-neuvième siècle l'homosexualité est perçue comme une maladie qui aurait été importée en Inde par les musulman·e·s d'Asie de l'Ouest ou par les colons européens et que ce mythe persiste[65].

Dans les romans du corpus, les représentations obscènes permettent d'attirer l'attention sur la corporéité des personnages féminins et *queer* lors de relations sexuelles. Les descriptions des corps sont proches de la définition que Roger Dadoun donne de l'érotisme :

> [L]'érotisme traite et met en scène, sous des formes et avatars multiples, ces objets irrécusables que sont le corps, perçu comme réalité unitaire et globale, les organes, envisagés dans leurs limites, fonctions et rôles distinctifs, la libido, énergie sexuelle irriguant la totalité du champ humain, et le désir, figurant, selon un consensus quasi universel, le ressort essentiel des activités humaines. Ces quatre facteurs – corps, organes, libido, désir – tissent entre eux des liens intimes, à géométrie variable, qui composent la texture même de l'érotisme[66].

L'érotisme met le corps en spectacle dans ses activités sexuelles. Dadoun précise que le corps est « la chose érotique même », un « "obscur objet de désir", qu[e l'érotisme] s'attache à traiter, traverser, démonter, exploiter par tous les biais imaginables »[67]. Dans les œuvres choisies, les représentations du désir et du plaisir érotique sont incarnées : les corps sont mis en scène, les synecdoques détaillant les sensations perçues dans chaque partie du corps pour offrir une image holistique de la sexualité des personnages.

---

[60] Singh D. *et al*., « Anthropological and Ethnographic Elements in Indian Parallel Films: A Study of Homophobia in Indian Society », *Trames. Journal of the Humanities and Social Sciences* 21, nº 3 (2017) : 285-95, p. 293.
[61] Menon, N. *op. cit.*, p. xvii.
[62] Vanita Ruth, *Gandhi's Tiger and Sita's Smile: Essays on Gender, Sexuality and Culture* (Delhi : Yoda Press, *ebook*, 2016), emp. 130-2.
[63] Vanita, Ruth. *Queering India: Same-Sex Love and Eroticism in Indian Culture and Society* (New York, N.Y. : Routledge, 2002), p. 127.
[64] Vanita, Ruth. « "Homophobic Fiction/Homoerotic Advertising: The Pleasures and Perils of Twentieth-Century Indianness » in : Vanita (2002), *op. cit.*, p. 127.
[65] Vanita, Ruth et Kidwai, Saleem (dir.). « Preface » in : *Same-Sex Love in India* (New York, N.Y. : Palgrave Macmillan US, 2000), pp. xxiii-iv.
[66] Dadoun, *op. cit.*, p. 15.
[67] *Ibid.*, p. 16.

3.A. Désirs et plaisirs de la chair

> De la féminité les femmes ont presque tout à écrire : de leur sexualité, c'est-à-dire de l'infinie et mobile complexité, de leur érotisation, des ignitions fulgurantes de telle infime immense région de leurs corps, non du destin, mais de l'aventure de telle pulsion, voyages, traversées, cheminements, brusques et lents éveils, découvertes d'une zone naguère timide tout à l'heure surgissante[68].

Dans son célèbre essai « Le Rire de la Méduse », Hélène Cixous définit l' « écriture féminine » comme une écriture incarnée : selon elle, sa spécificité est d'être intrinsèquement liée au fonctionnement du corps féminin et à la manière dont les femmes le perçoivent. Bien que les romans du corpus ne s'inscrivent pas exactement dans ce cadre remis en cause aujourd'hui, la représentation de la sexualité féminine est bien incarnée. Ketu H. Katrak milite pour une politique des corps féminins qui prenne en compte la sexualité des femmes dans les régions postcoloniales : « A politics of the female body must include the constructions and controls of female sexuality, its acceptable and censored expressions, its location socioculturally, even materially, in postcolonial regions »[69]. J'envisagerai donc les spécificités de la représentation des corps féminins dans le contexte indien actuel où la sexualité et le plaisir féminin sont invisibilisés[70]. Sutapa Chaudhuri ajoute que la culture patriarcale indienne construit et contrôle les corps des femmes en distinguant les expressions corporelles qui sont acceptables de celles qui ne le sont pas, en taisant et niant l'existence même de la sexualité et du désir féminins, éloignant ainsi les femmes de leur corps et de leur identité corporelle[71]. La jouissance féminine est méconnue et invisibilisée en raison de ses spécificités anatomiques : elle ne peut pas être représentée selon les critères de représentabilité du plaisir masculin. Luce Irrigaray affirme à ce propos que « [l]a sexualité féminine a toujours été pensée à partir de paramètres masculins. (…) [Le] lot [de la femme étant] celui du "manque", de l'"atrophie" (du sexe), et de l'"envie du pénis" comme seul sexe reconnu valeureux »[72]. Les romans du corpus renversent cette tendance en représentant la sexualité féminine de manière incarnée, en se concentrant majoritairement sur les désirs et sensations des personnages féminins.

---

[68] Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse : manifeste de 1975* (Paris : Gallimard, 2024), p. 35.
[69] Katrak, *op. cit.*, p. xi.
[70] Thapan, Meenakshi. *Living the Body: Embodiment, Womanhood and Identity in Contemporary India* (Los Angeles : Sage, 2009), p. 55.
[71] Chaudhuri, Sutapa. « Speaking of the Strong Currents: Politics of Subversion and Writing the Body in Sujata Bhatt's Poems » in : Bhattacharya, Arnab. *Writing the Body Studies in the Self-Images of Women in Indian English Poetry* (University of Illinois Research Park : Common Ground Publishing, *ebook*, 2014), emp. 3301-9.
[72] Irigaray, *op. cit.*, p. 23.

Les romans s'inscrivent ainsi dans un courant de la littérature indienne féminine contemporaine qui se concentre sur les corps des femmes et leur plaisir. Chaudhuri prend l'exemple de la poétesse indienne diasporique Sujata Bhatt qui redéfinit le plaisir féminin dans ses poèmes : « these poems ground the female body as the site of female pleasure, thus subversively doing away with the male dictum that female sexuality is 'unmentionable' »[73]. En changeant de perspective, ces œuvres littéraires apportent un nouvel éclairage sur la corporéité féminine. Dans son article « No Longer Good Girls: Sexual Transgressions in Indian Women's Writings », Lisa Lau s'intéresse à la manière dont la représentation obvie de la sexualité extraconjugale dans plusieurs romans féminins indiens contemporains participe de la célébration de l'autonomie sexuelle des femmes[74]. Représenter la sexualité féminine constitue donc un acte politique.

Cette monstration est plus ou moins transgressive selon les romans. Dans *Hotel Arcadia*, l'expression du désir de Sam n'a rien d'obscène. Le personnage étant régulièrement sur des scènes de guerre, son désir érotique s'apparente à un élan vital qui vient contrebalancer la présence constante de la violence et de la mort. Dans une analepse exposant la solitude de la jeune femme pendant ses missions, la narratrice fait état de ses rencontres charnelles : « She wants warm breath, gentle lips and moist tongue against her own, desires strong alive hands that can roam her skin, reminders that humans are also capable of lust, and living, and pleasure. » (*H*, p. 55) Le verbe « want » exprime à la fois le manque et le désir du personnage. L'énumération qui suit décrit de manière métonymique les gestes d'un amant anonyme et l'allitération en consonnes liquides rappelle les bruits de succion auxquels il est fait référence dans le texte. Le récit ne se concentre que sur le désir et le plaisir du personnage féminin, éludant entièrement le partenaire masculin. Enfin, la polysyndète à la fin du passage agit comme un mantra qui rappelle que pour Sam, la sexualité est semblable à une pulsion de vie.

Dans *Nani's Book of Suicides*, la représentation du désir féminin est plus graphique. Dans le chapitre éponyme, l'intensité du désir et du plaisir sexuel de Meera[75] est exacerbée et placée sous contrôle par les personnages qui l'entourent. Meera ressent un désir tellement puissant pour son amant le dieu Krishna qu'il s'apparente à de la torture :

[73] Chaudhuri, *op. cit.*, emp. 3550-4.
[74] Lau, *op. cit.*, pp. 290-1.
[75] Le personnage de Meera est inspiré de la poétesse indienne du seizième siècle Meera Bai, connue pour ses chants d'amour mystiques dédiés au dieu Krishna. Jain, Pratibha et Sharma, Sangeeta. « Honour, Gender and the Legend of Meera Bai », *Economic and Political Weekly* 37, nº 46 (2002) : 4646-50.

> [Meera] would learn the pain of longing, of unbearable tortured desire for a lover who teased from a distance, of the madness brought on by her hunger for his caress. She would burn for him, feverishly, futilely, calling him to claim her. (…) They would declare her mad even as they wept, listening to her painful outpourings of frustrated ardour. And finally, they would feed her poison, hoping to silence that savage hunger for her deceitful lover. (*N*, p. 58)

Le champ lexical de la souffrance se conjugue à ceux de l'appétit et de la sensualité pour exprimer le désir de Meera. Les gradations dans les sensations citées présentent le désir du personnage comme un fléau que seule l'absorption de poison peut endiguer. L'ingestion de la substance toxique fait écho à l'histoire de Meera Bai[76]. Selon la légende, en raison de son désir pour le dieu Krishna, la jeune femme aurait refusé toute relation physique avec son époux. À la mort de ce dernier, son beau-frère aurait essayé de l'empoisonner pour la punir de ne pas se conformer aux règles patriarcales, mais le dieu Krishna l'aurait sauvé en rendant le poison inopérant[77]. La représentation de son désir évoque la définition lacanienne de l'hystérie, caractérisée par un désir « insatisfait »[78] à ceci près qu'ici, la délivrance découle non pas de la satisfaction sexuelle mais de son aveu : « Laughing, Meera stumbled forward, finding in the growing darkness the consummation she had sought so desperately for so long. » (*N*, p. 60) L'utilisation du nom « consummation » qui fonctionne comme une syllepse pouvant signifier l'achèvement, la mort due à l'absorption de poison ou la consommation du mariage transforme le rire en élan libérateur qui s'apparente à une jouissance sexuelle. Le rire de Meera est semblable à celui de la Méduse dans l'essai de Cixous qui propose une réinterprétation du mythe grec célèbrant la puissance féminine[79]. Cixous suggère que la peur qu'inspire cette figure féminine monstrueuse dont le regard pétrifie les hommes est un reflet de la puissance féminine refoulée : « Il suffit qu'on regarde la Méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit »[80]. Dans le texte de Singh, le rire de Meera semble avoir une signification similaire : en riant, le personnage reprend le pouvoir et s'émancipe de l'emprise du dieu Krishna.

Dans le même roman, certains personnages semblent parfaitement maîtriser et accepter les manifestations de leur désir. C'est le cas d'Abha qui, pour attiser le désir charnel de son époux, se métamorphose en courtisane. Au début de son mariage, malgré l'attirance réciproque entre le personnage et son mari, aucun contact intime n'a lieu. La jeune femme, qui est capable

[76] *Ibid.*, p. 4647.
[77] *Ibid.*, p. 4647 et p. 4650.
[78] Brémaud, Nicolas « Panorama historique des définitions de l'hystérie », *L'information psychiatrique* 91, nº 6 (2015) : 485-98, p. 496.
[79] Cixous, *op. cit.*, pp. 33-4.
[80] *Ibid.*, pp. 34.

de pénétrer dans les rêves de ses proches, s'aperçoit que son époux convoite une courtisane. Abha décide alors de se substituer à cette femme dans le rêve de son mari afin d'établir le contact tant désiré : « Abha, dressed as a whore, a temptress with her hair perfumed and unbound, dressed in the showy finery of the courtesan. Her face was proud, showing only her victory and none of her humiliation. » (*N*, p. 93) Cette description est volontairement transgressive, la vulgarité du nom « whore » donnant une dimension obscène à la comparaison d'Abha avec une prostituée. Le personnage arbore avec fierté tous les attributs que la fonction exige. Cette attitude contrevient à la représentation patriarcale indienne de la sexualité féminine selon laquelle les identités féminines sont définies selon une logique binaire[81]. Dans ce passage, Singh déconstruit la figure de l'épouse chaste afin de célébrer l'émancipation sexuelle de toutes les femmes. Elle substitue l'estime de soi au dénigrement.

Si la représentation explicite du désir féminin met en lumière l'émancipation qui en résulte, la monstration du plaisir érotique féminin mène à une célébration de la sexualité féminine. Le plaisir féminin est évoqué dans tous les romans du corpus à l'exception de *The Gypsy Goddess*. Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, cette jouissance n'est mentionnée qu'une fois, à propos de la vie sexuelle extraconjugale de Mrs Gupta : « She had her own amorous involvements, although she maintained that when she attained sexual climax the ecstasy she felt was for a divine being and not for her human lover. » (*M*, p. 64) Dans cette citation, bien que la source de l'extase soit explicitement nommée, rien n'est dit sur les sensations corporelles du personnage. Dans *Hotel Arcadia*, l'expression du plaisir et de la jouissance de Sam passe principalement par le contact physique avec son amant David : « the pleasure of reaching out and stroking the body she has known so well: the lean arms, the wide chest, the oddly vulnerable roundness of the back of his head. And then, with a sharp jab of desire, that smooth plane angling up his hip, a strangely fragile vision of male beauty. » (*H*, p. 130) Les synecdoques participent de l'objectivation du corps de l'amant, subvertissant ainsi les codes de représentation patriarcaux. L'homme est objet de désir, réifié par le regard esthétisant de sa partenaire. Les deux seuls romans dans lesquels la monstration du plaisir sexuel féminin est obvie et incarnée sont *Nani's Book of Suicides* et *Babyji*.

Babyji est un roman d'apprentissage qui se concentre sur l'éducation sexuelle de la protagoniste : la représentation du plaisir sexuel des personnages féminins est donc centrale.

[81] « Subsumed within the patriarchal binaries of Angel/Whore, pure/impure, fertile/sterile, Devi/Rakshashi and countless others, individual female identity has also suffered a continual erasure. » Chaudhuri, *op. cit.*, emp. 3322-32.

Les descriptions des relations sexuelles de la jeune fille peuvent sembler obscènes en raison de leur dévoilement d'activités intimes, bien que les organes génitaux ne soient jamais explicitement nommés. Seule la jouissance des partenaires d'Anamika est décrite : celle de la narratrice est passée sous silence en raison de son refus de prendre en considération sa propre corporéité. Anamika s'identifie uniquement à des hommes[82] et perpétue les normes hétérosexistes dans ses relations avec ses amantes, l'expression de la satisfaction sexuelle est donc relativement semblable à celle qui apparaît dans la pornographie traditionnelle : une respiration qui s'accélère et devient plus profonde (« Her breathing got heavier. » *B*, p. 25 et p. 128) accompagnée de gémissements (« her breathless moans and cries of pleasure » *B*, p. 230 ; « She was moaning softly » *B*, p. 25). En revanche, dans le texte de Singh, la jouissance est représentée par la narratrice homodiégétique Mini et selon la perspective de Sammie grâce à la focalisation interne. Le roman révèle les effets que produit un orgasme à l'intérieur du corps féminin. Ces symptômes sont décrits à deux reprises : suite au meurtre de son camarade de classe (*N*, p. 65)[83] et lors d'une relation sexuelle entre Sammie et David. Dans cette deuxième occurrence, la jeune femme réprime sa propre jouissance afin de priver son amant de la sienne : « Moving rapidly, she feels her own orgasm grow inside her womb and wickedly swings off David. » (*N*, p. 52) Seuls l'orgasme et l'organe dans lequel il advient sont cités. Dans ce passage, le plaisir de Sammie découle de la frustration qu'elle engendre chez son amant (« pleased with David's grudging moan » *N*, p. 52). Sammie refuse d'accorder à son partenaire l'accès à la volupté parce qu'elle souhaite le châtier d'être le descendant des colons qui ont opprimé son peuple (« She is the shaman dancing for the life of her people, winning the lives of her loved ones from the invisible enemy. » *N*, p. 52). Entre ces deux personnages, la sexualité a principalement une valeur politique. Linda Williams prône le développement d'une perspective féministe sur le désir et le plaisir sexuel féminins :

> If this is possible, then feminist re-vision might revise obscenity itself. For obscenity is simply the notion that some things – particularly the dirty confessions of female difference – must remain off the scene of representation. If those "sexual things" are no longer dirty, if sexual desire and pleasure are no more unseemly in women than in men, then perhaps pornography will serve women's fantasies as much as they served men's[84].

Les romans du corpus confirment les arguments de Williams : dans les passages analysés, bien que la corporéité des personnages féminins soit dévoilée et le fonctionnement de leurs organes sexuels mis à nu, lorsque les représentations sont faites selon la perspective desdits

[82] Dua, *op. cit.*, p. 8.
[83] L'analyse détaillée de ce passage se situe dans le chapitre 1, p. 55.
[84] Williams, *op. cit.*, pp. 276-7.

personnages, les descriptions n'ont rien d'obscène. Elles mettent sur scène la puissance du désir et du plaisir féminin.

Le désir sexuel masculin est quant à lui rarement représenté dans les romans du corpus. Lorsqu'il l'est, soit sa description perpétue les stéréotypes qui lui sont associés dans le cadre de relations hétérosexuelles, soit son expression est magnifiée lorsqu'il s'agit de rapports homosexuels masculins. C'est dans *Hotel Arcadia* que l'on trouve les représentations les plus explicites du fonctionnement du désir sexuel masculin[85]. La description la plus détaillée de celui-ci concerne le personnage de David. Son désir est représenté selon la focalisation interne de sa compagne Sam. Le texte établit un contraste entre l'attention de la jeune femme aux transformations subies par le corps de son amant durant leur séparation et le comportement de ce dernier qui se résume au champ lexical de la possession :

> His eyes didn't linger in puzzlement over her body but simply claimed their pleasure. His fingers didn't hesitate over her skin, roaming confidently, finding nooks and secrets that make her gasp, moan. His mouth slid over her skin, always unhesitating, leaving her shivering and shaken. It was as if he had long visualised her in his mind, as if his fantasy, memory, was so comprehensive that he needed no reality to complete her. (*H*, p. 127)

La structure des deux premières phrases composées d'une proposition à valeur négative suivie d'une autre à valeur affirmative oppose l'attitude que Sam attendait à celle qui est réellement adoptée par David. L'homme est invariablement à l'origine des actes auxquels sa partenaire est soumise. Les caresses prodiguées suscitent des réactions physiques de plaisir chez Sam, pourtant, selon sa perspective, son corps est objectivé au profit du seul plaisir de son amant. La narratrice souligne la dimension factice de ce moment d'intimité partagée (« the instant intimacy they had seemingly achieved again. » *H*, p. 127) qu'elle assimile à une expérience violente : « Now they only devoured – with their eyes, hands, mouths – the transformed geographies of their mutated selves. » (*H*, p. 127) Bien que la représentation n'ait rien d'obscène, l'instantanéité et l'avidité du désir de son compagnon poussent Sam à concevoir le désir masculin comme un acte de dévoration physique.

Au contraire, dans le même roman, le désir qu'Abhi ressent pour Dieter n'a rien d'invasif. Lors de la première rencontre entre les deux personnages, le désir d'Abhi est exhibé : « His eyes had followed Dieter's progress to the lifts, had grinned in response when Dieter had suddenly turned and flashed a smile, had felt an instant tightening of his cock. » (*H*, p. 147) La pulsion scopique et son effet sur le corps du personnage sont décrits explicitement : en

[85] Ce désir n'est évoqué dans aucun autre roman du corpus à l'exception de *Babyji*, lorsqu'Adit avoue à Anamika qu'il est attiré par elle (*B*, p. 159).

désignant les organes génitaux par le nom vulgaire « cock », la représentation devient obscène au sens de *obscena*, « les parties viriles ». Cette description fait toutefois figure d'exception dans le roman : les autres références au désir du gérant de l'hôtel pour son amant se concentrent principalement sur les différentes sensations physiques induites par le souvenir de la corporéité de son partenaire décédé :

> There are slivers of beloved memory, of voice that makes his insides clench with ferocious desire. There are even flashes of Dieter's loose-limbed gait, the triangle of curls on top of his chest barely revealed under a pale shirt, the sharp angle of his collarbone. Some memories are intimate, strangely distorted by imagination, of their lovemaking as if Abhi had stood outside himself watching instead of participating; Dieter's soft moan of pleasure that he has come to recognise well, can summon up at will, their lingering closeness the morning after. (*H*, pp. 177-8)

Les différentes parties du corps de Dieter mises en lumière n'acquièrent un pouvoir érotique qu'à travers le regard d'Abhi. La sexualité n'est pas montrée explicitement. L'obscénité potentielle de la représentation émane d'une part de la perspective voyeuriste d'Abhi, qui produit un effet de spectacularisation de la sexualité de Dieter et d'autre part de la révélation de l'intériorité du corps d'Abhi pour signifier un désir caractérisé par sa violence.

Toute monstration du désir et du plaisir n'est pas nécessairement obscène. Dans les romans du corpus, ces sujets ne le sont que lorsque les personnages acceptent et maîtrisent leur désir, le donnent à voir en spectacle. Dans les autres cas, le désir n'est pas représenté de manière obscène afin de ne pas alimenter certains stéréotypes patriarcaux qui considèrent le désir féminin comme potentiellement hystérique. Les romans présentent une corporéité féminine incarnée : les spécificités du corps féminin sont célébrées afin de redéfinir la sexualité féminine selon des codes qui ne répondent plus aux normes patriarcales. La représentation des sexualités *queer* répond à une logique semblable.

3.B. Célébration des sexualités *queer*

La représentation des relations homosexuelles est un sujet controversé en Inde. Le premier débat public dans le monde littéraire hindi sur la question de l'homosexualité masculine et sur la censure fut déclenché par la publication de la nouvelle « Chocolate » de l'écrivain hindi Pandey Bechan Sharma (dit « Ugra »)[86] en 1924 dans le magazine *Matvala*[87]. Selon ses

[86] Ugra était un écrivain et journaliste nationaliste, qui condamnait l'homosexualité masculine dans sa nouvelle. C'est cependant son choix de représenter explicitement les relations homosexuelles qui mena à sa condamnation. Vanita, Ruth. « The New Homophobia: Ugra's *Chocolate* » in : Vanita et Kidwai (dir.)., *op. cit.*, p. 246.
[87] *Ibid.*, p. 248.

détracteurs, des sujets aussi obscènes (« filthy ») que l'homosexualité n'avaient pas leur place dans la représentation littéraire[88]. Cette accusation rappelle le sens étymologique du mot obscène en sanscrit, *aslilatva*, c'est-à-dire une faute littéraire. Au contraire, dans les romans du corpus, les sexualités *queer* sont montrées et célébrées. Sandeep Bakshi rappelle que la notion d'identité *queer* a été théorisée par Teresa de Lauretis afin de rendre visible l'intersection entre les identités de genre et de race des personnes homosexuelles[89]. Pour de Lauretis, l'identité *queer* ne se limite ni à l'opposition binaire des genres ni à l'orientation sexuelle[90], mais découle d'une conception fluide du genre, de la sexualité et de l'identité qui s'oppose à l'hétéronormativité et aux « binarismes sexuels et sexués »[91]. Dans les textes étudiés, les identités et expériences sexuelles d'Abhi (*Hotel Arcadia*), Anamika (*Babyji*) et des hijras (*The Ministry of Utmost Happiness*) correspondent à cette définition. En revanche, les expériences personnelles de chacun des personnages sont toutes différentes en raison du statut et de l'origine sociale de chacun·e : Abhi a grandi dans une famille de militaires, Anamika est une jeune Brahmane qui appartient à la classe moyenne et Anjum, qui est la hijra la plus emblématique du roman de Roy, est née dans une famille musulmane, a été élevée comme un garçon, a vécu dans une communauté de hijras avant de s'installer avec d'autres marginaux·ales dans un cimetière. L'histoire de chacun·e a une influence sur la manière dont iels vivent leur sexualité.

Le seul roman dans lequel l'évocation de l'homosexualité n'a pas pour vocation de magnifier les rapports entre deux personnages du même sexe est *Nani's Book of Suicides*. Dans le roman de Singh, le motif de l'homosexualité n'est utilisé par Sammie que pour dénigrer David. Afin de contrer la perspective coloniale selon laquelle les hommes colonisés seraient efféminés tandis que les colons britanniques seraient virils[92], Sammie remet régulièrement en cause la supposée virilité de son amant britannique. Elle qualifie son apparence d'efféminée (*N*, p. 123) et lui fait croire que ses amis homosexuels sont attirés par lui (*N*, p. 123). La représentation de la supposée identité *queer* de David selon la perspective de Sammie acquiert une dimension obscène lorsqu'elle le compare à un vampire :

[88] *Ibid.*, pp. 247-8.
[89] Bakshi, Sandeep « La théorie queer et les Hijras de l'Inde. » in : Bareille, Christophe (dir.). *Homosexualités : Révélateur Social* (Rouen : PURH, 2010), 71-81, pp. 71-2.
[90] Muraleedharan, T. « Male Friendships in Contemporary Malayalam Cinema » in : Vanita (2002), *ebook*, p. 120.
[91] Cervulle, Maxime et Quemener, Nelly. « Queer » in : Rennes, Juliette et Achin, Catherine (dir.)., *Encyclopédie critique du genre : corps, sexualité, rapports sociaux* (Paris : La Découverte, 2016), p. 530.
[92] Gupta, *op. cit.*, p. 67.

> The incisors protrude slightly. They seem more prominent than usual as his lips draw apart to let out short raspy breaths. Her friends tell her that gives him a boyish charm. Sammie is always reminded of vampire tales. Vampires are completely bisexual. She decides that he is too, although he has assured her that he is straight. (*N*, p. 50)

La comparaison avec un vampire repose sur les incisives proéminentes du personnage (et non les canines, comme c'est habituellement le cas) et mène à une assertion visiblement absurde. Le choix de la figure du vampire n'est pas anodin : en assimilant son amant à une créature monstrueuse, Sammie le rend potentiellement abject. Amalgamer bisexualité et vampirisme[93] engendre une image obscène de cette pratique sexuelle. Cette utilisation de l'obscène est contraire à celle qui est faite dans les autres romans du corpus : les représentations obscènes de la sexualité ne servent pas à la dénigrer mais visent à attirer l'attention sur les identités et actes sexuels qui se situent habituellement hors-scène afin d'en révéler la beauté.

Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, la narratrice magnifie les traits distinctifs des hijras. L'identité hijra n'est pas une identité de genre stable et ne peut pas être assimilée aux identités LGBTQIA+ issues du monde occidental[94] : il s'agit d'une communauté religieuse spécifiquement indienne possédant ses caractéristiques propres[95]. Les hijras conçoivent le corps comme le lieu de leur différence[96]. Selon Serena Nanda, elles ne sont ni hommes ni femmes, mais appartiennent à un troisième genre institutionnalisé[97] ce qui leur donne un statut particulier dans la société indienne[98]. En se situant à la frontière entre les genres masculins et féminins, les hijras ont une corporalité distinctive. Nanda indique que ce qui les définit premièrement est leur adoption d'attributs féminins[99]. Dans le roman de Roy, la première description d'Anjum en tant que hijra met l'accent sur les vêtements et accessoires féminins qui participent de sa transformation :

---

[93] Harry Benshoff cite plusieurs représentations de vampires bisexuels dans la culture populaire et la littérature. Benshoff, Harry. « The Monster and the Homosexual » in : Weinstock, Jeffrey Andrew (dir.). *The Monster Theory Reader*, 226-40 (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2020), p. 231 et 234.
[94] Boisvert, Mathieu. *Hijras. Portrait socioreligieux d'une communauté transgenre sud-asiatique* (s.l : Presses de l'Université de Montréal PUM, 2018), pp. 15-16.
[95] Bakshi, Sandeep. « A Comparative Analysis of Hijras and Drag Queens: The Subversive Possibilities and Limits of Parading Effeminacy and Negotiating Masculinity », *Journal of Homosexuality* 46, nº 3-4 (20 avril 2004) : 211-23, p. 212.
[96] Reddy, Gayatri. *With Respect to Sex: Negotiating Hijra Identity in South India*, Worlds of Desire (Chicago : University of Chicago Press, 2005), p. 98.
[97] Si la notion même de troisième genre n'est pas nécessairement remise en question, les avis divergent quant à la compréhension de ce concept. voir Boisvert, *op. cit.*, pp. 17-18.
[98] Nanda, Serena. *Neither Man nor Woman: the Hijras of India* (Belmont, CA : Wadsworth Pub. Co, 1999), p. ix.
[99] *Ibid.*, p.17.

> Anjum was finally able to dress in the clothes she longed to wear – the sequined, gossamer kurtas and pleated Patiala salwars, shararas, ghararas, silver anklets, glass bangles and dangling earrings. She had her nose pierced and wore an elaborate, stone-studded nose-pin, outlined her eyes with kohl and blue eye shadow and gave herself a luscious, bow-shaped Madhubala mouth of glossyred lipstick. Her hair would not grow very long, but it was long enough to pull back and weave into a plait of false hair. (*M*, p. 26)

L'accumulation de vêtements et accessoires typiquement portés par les femmes indiennes produit une représentation hyperbolique du féminin. Les allitérations en [g] et [k] accompagnent le cliquetis que doivent produire les bijoux lorsque la hijra est en mouvement et intensifient cette impression de glamour qui s'insinue à travers le texte. Le maquillage est ici utilisé comme un artifice qui permet à Anjum de se métamorphoser en son idéal féminin. L'effet de liste donne également une dimension épique à la métamorphose du personnage qui contribue à célébrer sa nouvelle identité. Gayatri Reddy précise que les hijras ont une physionomie plutôt masculine, une voix relativement grave, et une pilosité faciale visible malgré leurs efforts pour la maîtriser, ce qui est à l'origine de leur ambiguïté de genre qui les distingue à la fois des hommes et des femmes, dans la société[100]. C'est aussi le cas pour Anjum. Si la première partie de la description célèbre sa féminité, la deuxième met en lumière l'ambiguïté qui persiste entre les genres féminin et masculin :

> She had a strong, chiselled face and an impressive, hooked nose like her father's. She wasn't beautiful in the way Bombay Silk was, but she was sexier, more intriguing, handsome in the way some women can be. Those looks combined with her steadfast commitment to an exaggerated, outrageous kind of femininity made the real, biological women in the neighbourhood – even those who did not wear full burqas – look cloudy and dispersed. (*M*, p. 26)

Alors que les adjectifs utilisés pour décrire son visage, ainsi que l'analogie avec le père, classent Anjum du côté masculin, la comparaison « handsome in the way some women can be » tisse un lien entre les genres féminin et masculin, illustrant ainsi l'hybridité identitaire de la hijra. Malgré tout, dans cette description, les hijras sont plus féminines que les femmes cisgenres. Nanda fait remarquer que les hijras sont en effet réputées pour leurs caricatures agressives de la sexualité féminine[101] et que les vêtements féminins et les manières adoptées par ces individus amplifient souvent la féminité. Bien qu'elle soit caricaturale et hyperbolique, la représentation de la transformation n'a rien d'obscène. La description des spécificités de l'identité hijra n'acquiert cette dimension que lorsque les gestes obscènes et les obscénités proférées sont dévoilés[102].

[100] Reddy, *op. cit.*, p. 101.
[101] Nanda, *op. cit.*, p. 9.
[102] Les analyses des obscénités proférées et de la gestuelle obscène se situent au chapitre 4, pp. 178-9.

La sexualité des hijras n'est mentionnée qu'à trois reprises dans le roman : la première fois pour évoquer l'orgasme d'Anjum lors de son dix-huitième anniversaire (*M*, p. 27) et les deux autres fois pour faire référence à l'activité de prostitution pratiquée par le personnage. La représentation obscène de la jouissance masculine d'Anjum met en lumière sa souffrance face au dysfonctionnement de son corps qui ne réagit pas comme un corps de femme à son grand regret[103]. En revanche, la mention de la prostitution demeure euphémistique. Bien qu'il s'agisse d'un sujet tabou chez les hijras, elles sont nombreuses à se prostituer[104]. Or, comme Mathieu Boisvert le souligne, « [s]i la pratique de la prostitution n'est pas criminalisée en Inde, les activités qui l'entourent, telles que la tenue d'un bordel, la traite des êtres humains, le proxénétisme et le racolage le sont selon le *Immoral Traffic Prevention Act* de 1956 »[105]. En outre, à l'époque coloniale, le fait que de nombreuses hijras aient des relations sexuelles avec des hommes et vivent de la prostitution[106] malgré leur statut d'ascètes mena les Britanniques à réprimer leur communauté[107]. Bien que dans le roman de Roy les références au commerce des corps soient rares et peu explicites, certains indices révèlent qu'Anjum pratique cette activité. Pendant l'état d'urgence, en 1976, le personnage et sa communauté sont menacés d'être arrêtés pour prostitution (*M*, p. 35). En outre, la relation que le personnage entretient avec Mr D.D. Gupta évoque cette activité : « an old client of Anjum's, whose affection for her had transcended worldly desire long ago » (*M*, p. 64). La nature sexuelle de la relation entre les deux personnages est mentionnée dans une périphrase euphémistique. Alors que les descriptions sexuelles et violentes sont nombreuses dans ce roman, on peut émettre l'hypothèse que Roy fait le choix de ne pas livrer davantage au voyeurisme des lecteur·rice·s l'intimité de ce personnage ostracisé dans la société indienne.

Dans *Babyji* et *Hotel Arcadia*, le contexte est différent : les personnages ne sont pas marginalisés en raison de leur identité et sexualité *queer*. Dans le roman de Dawesar, l'identité sexuelle d'Anamika ne l'empêche pas d'être une jeune fille respectée par sa communauté et dans son lycée où elle a le titre de déléguée (« head prefect »). Son androgynie est soulignée à

[103] L'analyse de ce passage se situe au chapitre 5, pp. 206-8.
[104] Reddy indique qu'au moins la moitié de la population hijra de Hyderabad, auprès de laquelle elle a mené une étude anthropologique, se prostitue, même si cette activité est largement décriée et niée. (Reddy, *op. cit.*, p. 2 et pp. 81-2.)
[105] Boisvert, *op. cit.*, p. 170.
[106] Nanda, *op.cit*, p. xx.
[107] Selon les fonctionnaires coloniaux, ces caractéristiques rendaient les hijras obscènes : « [a]ccording to colonial officials, there was an inherent link between hijras' outward violation of gender norms and innate sexual "perversity", which rendered the generally "innocent" act of theatrical transvestism "obscene" ». Hinchy, Jessica. « Obscenity, Moral Contagion and Masculinity: Hijras in Public Space in Colonial North India », *Asian Studies Review* 38, nº 2 (3 avril 2014) : 274-94, p. 279.

plusieurs reprises dans le roman : Anamika la cultive en ne portant que des vêtements et parfums masculins et certains personnages ne savent pas quelle appellation utiliser pour s'adresser à elle (*B*, p. 93)[108]. L'ambiguïté entre les deux genres persiste sans résolution possible, puisque les diverses dénominations ne peuvent suffire à déterminer le genre de la narratrice qui se situe à l'intersection de toutes ces identités. Giti Thadani écrit à ce sujet qu'alors que la figure de l'homme androgyne est courante en Inde, ce n'est pas le cas de la femme androgyne qui est considérée comme dangereuse[109] car elle peut opposer une résistance aux hommes. En ce sens, en choisissant une protagoniste femme androgyne, Abha Dawesar conteste cette tradition : Anamika est un personnage fondamentalement transgressif qui ne respecte pas les traditions indiennes. Son comportement et l'exhibition de ses actions transgressives participent de l'esthétique de l'obscène dans le roman.

Les expériences homosexuelles d'Anamika sont symptomatiques de ce phénomène : elle met sur scène une sexualité qui est potentiellement obscène dans la société indienne. En effet, le film *Fire* (1996) de la réalisatrice canadienne Deepa Mehta, dont l'intrigue est proche de celle du roman de Dawesar, fit l'objet d'un procès pour obscénité mené par le parti politique nationaliste du Shiv Sena en raison de la monstration du désir que deux femmes, Radha et Sita[110], éprouvent l'une envers l'autre[111]. C'est notamment la représentation de cette relation comme ordinaire et non à la marge de la société[112] qui constituait le principal motif d'obscénité pour le Shiv Sena. Dans *Babyji*, bien qu'elle souligne à plusieurs reprises l'intimité partagée avec ses amantes Rani et India, Anamika signale également le potentiel transgressif de ses actions. Dès le début du roman, elle se délecte du sentiment de liberté que lui procure sa désobéissance à ses parents : « I (…) remembered I was free. I had nothing to lose. If my parents found out I'd be toast anyway, regardless of what I did with India. » (*B*, p. 20) Le discours de la narratrice montre qu'elle transgresse sciemment les codes afin d'établir un contact physique avec une femme qu'elle vient juste de rencontrer. L'obscénité des représentations découle majoritairement de la description minutieuse des gestes du personnage lors de ses rapports

[108] « "I'm a Didi," I said seriously. In the silence that followed I felt the full awareness of being a Didi. A Didi who was here to make love to his mother. A Didi who maybe really should have been a Bhaiyya. Or rather, an Uncle. […] It was impossible for me to be less of a Bhaiyya and more of a Didi. » (*B*, p. 93)

[109] Thadani, Giti. *Sakhiyani: Lesbian Desire in Ancient and Modern India* (Londres ; New York, N.Y. : Bloomsbury, 2020), pp. 67-8.

[110] On peut remarquer que le choix des prénoms des deux protagonistes n'est pas anodin et contribue à l'effet subversif, dans la mesure où les personnages de Radha et Sita sont sous le joug masculin dans la mythologie hindoue.

[111] Bachmann, Monica. « After the Fire » in : Vanita (2002), *op. cit.*, p. 237.

[112] Ghosh, Jayati. « Hindutva, Economic Neoliberalism and the Abuse of Economic Statistics in India », *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, nº 24/25 (14 décembre 2020) : 1-7, p. 218.

intimes : « The round orbs of her fesses fit into my palms, familiar, fleshy, and mine. When we made love the second time I gripped both her feet in my hands and interlocked my fingers with her toes. » (*B*, p. 202) La description des sensations haptiques de la narratrice présentifient la rondeur des fesses d'India qui deviennent presque palpables dans le texte.

Le sens du toucher est celui par lequel les relations sexuelles entre deux personnages du même sexe sont magnifiées. La représentation de ce sens est particulièrement développée dans *Babyji* et *Hotel Arcadia*. Santanu Das définit le toucher comme le sens le plus intime :

> Vision, sound and smell all carry the body beyond its margins; tactile experience, by contrast, stubbornly adheres to the flesh. At once intense and diffuse, working at the threshold between the self and the world, touch can be said to open up the body at a more intimate, affective level[113].

Dans les romans, les sensations haptiques sont représentées selon leurs perceptions internes et externes : la narration homodiégétique dans *Babyji* et la focalisation interne dans *Hotel Arcadia* donnent accès aux perceptions qui découlent du fait de toucher et d'être touché·e. Lors de la première nuit qu'Anamika passe avec India, les caresses que les deux femmes échangent marquent le début de leur relation intime :

> I let the palm of my hand explore hers [India's], then her wrist, her forearm, her shoulder. Eventually she touched my hand in response. Our toes were touching now, and our calves. Then our knees and hips touched. (…) We must have caressed for hours. (…) I couldn't tell if she had woken up first and touched me or if I'd woken up first and touched her. My hands needed to touch her so much they moved up and down her back, her stomach, and her arms without any intervention from me. (*B*, p. 21)

L'attention des lecteur·rice·s est successivement portée sur chacune des parties des corps mutuellement caressées. La représentation n'a toutefois rien d'obscène. Les lecteur·rice·s n'accèdent pas au « toucher visuel » dont parle Jean-Louis Leutrat à propos de la pornographie[114] : bien que les parties du corps soient soumises à un effet de gros plan, elles sont uniquement citées, leur texture est seulement mentionnée au discours direct (« "Your skin is like a baby's," she said. » *B*, p. 21). La description s'apparente plutôt à une « érotique d'organes »[115] : les organes génitaux ne sont pas cités, mais chaque partie du corps touchée acquiert une valeur érotique. Le verbe « touch » envahit le passage, reproduisant dans la syntaxe le trouble d'Anamika qui n'est plus guidée que par ses perceptions. La réciprocité des gestes est soulignée dans la structure chiasmatique de l'avant-dernière phrase qui met en lumière le début d'une intimité partagée.

[113] Das, Santanu. *Touch and Intimacy in First World War Literature* (Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2008), p. 6.
[114] Leutrat, *op. cit.*
[115] Dadoun, *op. cit.*, p. 18.

Si le fait de toucher et d'être touchée par India a une dimension uniquement érotique, toucher Rani est politique pour Anamika. Khashish Dua argue que la protagoniste transgresse plusieurs règles en ayant une relation intime avec Rani : les normes hétéropatriarcales et celles qui régissent la pureté rituelle dans le système de castes[116]. Alors qu'en tant que Brahmane, Anamika ne peut pas utiliser les mêmes couverts que Rani, une relation physique se construit entre les deux personnages[117]. Bien qu'Anamika soit à l'initiative du premier baiser qu'elles échangent, ce geste la choque (*B*, p. 23) et lorsque Rani touche ses pieds, la première réaction de la jeune fille est en accord avec son éducation : elle recule instinctivement avant de la laisser la masser (*B*, p. 85). Paradoxalement, lorsqu'elle touche Rani, Anamika ne montre aucune réticence. Le contact est direct et intime :

> I walked up to where she was standing at the threshold of my bedroom and ran my fingers along her lips. She reached out. A thrill shot up my spine. I pulled her into my room and flung us both on the bed. (…) I grabbed her thighs from under her sari. My hands felt the muscles of her legs. Her gluteus maximus was strong and toned after years of labor. She was not wearing underwear. Servants never wore underwear. I squeezed her cheeks, one with each hand. My fingers felt her heat. (…) I went the extra few inches I had been afraid to go with India. After a while I slid my hands back down her legs and pulled down her sari. (*B*, p. 30)

Dans ce passage, la description du toucher est plus minutieuse. Différents synonymes désignent ce geste pour en faire mieux percevoir la qualité ; plusieurs parties du corps sont détaillées par des synecdoques et leur texture est davantage définie. Bien que les organes génitaux ne soient pas explicitement nommés, la mention de l'absence de sous-vêtements de Rani et de la chaleur perçue ne laisse aucun doute sur la partie du corps touchée. La représentation est transgressive dans la mesure où Anamika touche ce qui semble intouchable selon les codes qu'elle doit respecter. Ce qui la rend potentiellement obscène est la description de l'odeur laissée par les fluides corporels de Rani sur les doigts d'Anamika (« They smelt of slum, unwashed clothing and her fluids. » *B*, p. 31), ces sécrétions corporelles étant par définition abjectes[118].

Dans *Hotel Arcadia*, les organes génitaux ne sont jamais mentionnés dans les représentations des relations physiques qu'Abhi entretient avec Dieter. L'intimité tactile entre les deux personnages est mise en lumière dans la description des sensations procurées et du caractère incontrôlable de leur respiration et de leur voix. Leur plaisir sexuel est donné à entendre plus qu'il n'est rendu visible : « They had made love repeatedly, discovering the secret places that made them sigh, moan, gasp. » (*H*, p. 149) La gradation dans l'expression de la montée du plaisir en fin de phrase rend audibles les effets de la jouissance. Pourtant, la

[116] Dua, *op. cit.*, p. 9.
[117] *Ibid.*
[118] Kristeva, *op. cit.*, emp. 2172-3.

représentation n'a rien d'obscène, la description n'est pas suffisamment détaillée et ne montre pas explicitement ce qui ne doit pas être mis sur scène : la relation sexuelle en elle-même a lieu dans les coulisses, seuls les cris de plaisir sont audibles. En revanche, la description du dernier baiser échangé entre les deux personnages est à la fois visuelle et haptique : « Abhi summons the memory of Dieter's last kiss, not the penultimate one. He cherishes not the full passionate ones, but the very last flickering touch of their tongues, their lips separated only by their breaths. » (*H*, p. 151) Cette représentation met en spectacle ce qui est de l'ordre de l'intime : les organes sont explicitement nommés et leur activité détaillée. En ce sens, elle est potentiellement obscène. Cependant, elle est surtout empreinte de tendresse : les perceptions visuelles et haptiques présentifient ce dernier moment d'intimité dans le souvenir d'Abhi.

Les représentations des identités et sexualités *queer* sont incarnées mais pas nécessairement obscènes dans les romans du corpus. Les identités et sexualités *queer* n'étant pas toujours tolérées dans la société indienne, dans les romans, leurs représentations obscènes constituent une forme de résistance au pouvoir patriarcal. Si les corps et leurs interactions érotiques ne sont pas dissimulés, c'est pour magnifier ces rapports intimes.

La sexualité et l'obscène sont intrinsèquement liés[119]. Pourtant, toute représentation de la sexualité n'est pas obscène. Dans les romans du corpus, les descriptions ne le deviennent que dans les conditions suivantes : si les organes génitaux sont explicitement nommés, lorsque les insultes ont un caractère sexuel affirmé, que le fonctionnement du corps humain pratiquant cette activité est exhibé, si la sexualité et la violence se confondent. Les représentations obscènes ont plusieurs ambitions qui ont toutes une dimension politique. Dans *The Gypsy Goddess*, les obscénités verbales servent à ridiculiser le pouvoir brahmanique ; dans *Babyji* et *Nani's Book of Suicides*, les représentations obscènes visent à subvertir, parfois violemment, les codes hétéropatriarcaux. La perspective féministe développée dans ces deux romans a pour vocation de redonner le pouvoir aux femmes sur leur corps et leur sexualité. En revanche, lorsque les sexualités représentées sont marginalisées dans la société indienne, leur monstration s'éloigne de l'obscène afin de ne pas nourrir les stéréotypes hétéropatriarcaux sur les sexualités féminine et *queer*. Dans ces cas-là, les corps sont tout de même montrés et leur entremêlement dévoilé afin de célébrer les perceptions et sensations. Dans les romans, la marginalité n'est jamais dissimulée : elle est mise sur le devant de la scène. Je propose ainsi, dans le prochain chapitre, de m'intéresser à la manière dont les représentations obscènes des spécificités des individus marginaux permettent de célébrer leur identité.

[119] Dadoun, *op. cit.*, p. 116.

CHAPITRE 4 : METTRE LA MARGINALITÉ AU CENTRE

> A crow hung frozen in mid-air, one of its wings spread out like a fan. A feathered Christ, hanging askew, on an invisible cross. The sky swarmed with thousands of agitated, low-flying fellow crows, their distraught cawing drowning out every other city sound. Above them in an upper tier, silent kites circled, curious perhaps, but inscrutable. The crucified crow was absolutely still. Very quickly a small crowd of people gathered to watch the proceedings, to frighten themselves to death, to advise each other about the occult significance of frozen crows, and to discuss the exact nature of the horrors that this ill-omen, this macabre curse, would visit upon them. (*M*, pp. 403-4)

Dans le dixième chapitre éponyme de *The Ministry of Utmost Happiness*, Anjum célèbre la fête nationale indienne en compagnie des hôtes de son auberge Jannat Guest House située dans un cimetière. Les personnages présents sont tou·te·s des marginaux·ales en raison de leur identité de genre, de leur appartenance religieuse ou de leurs convictions politiques. Alors qu'Anjum regarde les programmes télévisés en compagnie de son ami Saddam Hussain, Zainab, sa fille adoptive, les appelle, saisie d'effroi, pour leur montrer un corbeau pris au piège dans les fils d'un cerf-volant. Les références à l'imagerie chrétienne (« Christ », « cross », « crucified ») font de l'oiseau une figure christique, sacrifiée aux yeux de tou·te·s. On pourrait considérer ce corbeau comme obscène au sens étymologique de *obscenus*, c'est-à-dire « de mauvais augure ou sinistre ». L'imagerie du monde des augures envahit en effet le passage, entre le vol des corbeaux et le champ lexical de la superstition (« occult », « ill-omen », « curse »). Cependant, alors que les présages lus par les augures durant l'antiquité romaine ne pouvaient être déchiffrés que par les devins officiels ayant cette fonction, dans ce passage, la foule de badaud·e·s peut décrypter les mauvais et les bons présages, lors de la libération de l'oiseau : « it was clear that an apocalypse had been averted and a benediction earned in its place. » (*M*, p. 405) Ce qui devait rester secret est mis au centre de tous les regards. Par ailleurs, cette vision improbable fait écho à la narration du suicide d'un homme dalit après l'humiliation d'un lynchage public destiné à le punir pour avoir transporté une carcasse de vache (*M*, p. 403). À l'instar de la foule qui se rassemble après la crucifixion du corbeau, c'est à la suite de son supplice que les membres de sa communauté se réunissent pour le soutenir et protester. Le parallèle entre le sort de l'homme dalit et celui du corbeau confère une dimension supplémentaire à cette scène : elle est la métaphore du sort des populations marginalisées, dont seul le spectacle de la souffrance attire le regard des foules. De même que le corbeau plane au-dessus du cimetière, invisible au milieu du vol des cerfs-volants, les personnages marginalisés se situent à la marge géographique de la société, jusqu'à ce qu'un événement suffisamment marquant ne les mette sur le devant de la scène.

Dans « Delhi's Margins », Radhika Govinda définit tout d'abord la marginalité comme un concept relatif, circonscrit en fonction d'un ou de plusieurs centres[1]. Govinda précise que l'identification des marges et des centres se fait sur la base de deux paramètres, le caractère spatial, aussi qualifié d'exogène, et le facteur social, aussi appelé endogène. La marginalité spatiale repose sur un emplacement géographique situé à la périphérie ou mal intégré au centre[2]. Cécile Decousu rapproche la marge au sens spatial du concept d' « hétérotopie » développé par Michel Foucault[3]. Foucault distingue les utopies des hétérotopies, ces dernières étant selon lui des

> contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables[4].

Foucault énumère plusieurs catégories d'hétérotopies telles que les hétérotopies « de déviation » dans lesquelles on place des individus « dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée »[5]. Selon lui, les hétérotopies « sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent par pure symétrie des hétérochronies »[6]. C'est le cas des cimetières ou des fêtes calendaires qui créent une « rupture avec le temps traditionnel »[7]. Il évoque également le principe « d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables »[8]. Enfin, Foucault précise la fonction des hétérotopies, qui est soit de constituer « un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoirement tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée »[9], soit d'établir une hétérotopie « de compensation », « créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon »[10]. Plusieurs lieux constituent des hétérotopies dans les romans du corpus : la Khwabgah et le cimetière dans lesquels Anjum s'installe dans *The Ministry of Utmost Happiness*, le village de Kilvenamni à la suite du massacre dans *The Gypsy Goddess*, le bidonville dans lequel vit Rani dans *Babyji* ou les pays du Sud considérés à la marge des pays

[1] Govinda, Radhika. « Delhi's Margins », *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, nº 8 (2013) : 3-17, p. 5.
[2] *Ibid*.
[3] Decousu, Cécile. « La marge : centre de l'empiètement, espace de la Fiktion », *Chantiers de la Création*, nº 7 (9 novembre 2013) : 1-8, pp. 1-2.
[4] Foucault, Michel. « Des espaces autres », *Empan* 54, nº 2 (2004) : 12-19, p. 15.
[5] *Ibid.*, pp. 15-6.
[6] *Ibid.*, p. 17.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*, p. 18.
[9] *Ibid.*, pp. 18-9.
[10] *Ibid.*

occidentaux qui seraient au centre, dans les deux romans de Sunny Singh. Cependant, bien que ces lieux soient caractérisés par leur marginalité dans un premier temps, les romans du corpus les mettent constamment au centre de la narration, transgressant ainsi les notions de centre et de périphérie.

Govinda définit en outre la dimension humaine de la marginalité sociale[11] en considérant la religion, la culture, la classe, le genre, et l'âge et leurs effets, tels que les processus de discrimination, d'exclusion, d'inégalité, d'injustice et d'oppression. Elle signale que la frontière entre marginalité spatiale et sociale est souvent floue, les deux catégories pouvant influer l'une sur l'autre[12]. En effet, Antoine Sylvain Bailly déclare que « [l]e groupe marginal est dans un état d'isolement relationnel par suite de sa position géographique et de son rôle social qui l'écartent des processus d'interaction »[13]. Dans les romans du corpus, certains personnages sont marginalisés en raison de caractéristiques sociales, telles que l'appartenance ethnique, à une caste ou à une communauté particulière qui les éloignent également spatialement d'un centre dominant. Cependant, les individus qui appartiennent à ces groupes sont les personnages principaux des romans du corpus : la hijra Anjum et sa communauté, le Dalit Saddam Hussain converti à l'islam dans *The Ministry of Utmost Happiness*, les personnages appartenant à des basses castes dans les romans de Dawesar et Kandasamy, et les personnages indiens ou originaires d'un pays du Sud considérés comme « Autres » par les Occidentaux·ales dans les romans de Singh.

Antonin Andriot *et al.* indiquent que la marge se définit en rupture avec un système de pouvoir[14], qui la met en scène « dans un mécanisme à la fois d'établissement de la norme (…) et de contrôle a minima de ces marges »[15]. Cependant, iels précisent que la marge peut aussi être un « lieu d'alternative ou de résistance à la norme », « sans formellement s'opposer au centre, ou même s'y référer »[16]. Ainsi, dans les romans du corpus, la marge devient un lieu et une forme de contre-pouvoir par rapport à un centre dominant, que la résistance soit politique, sociale ou sexuelle. Ce contre-pouvoir apparaît notamment dans les descriptions obscènes qui feront l'objet des analyses de ce chapitre. Dans une première partie, je propose d'examiner la

[11] Govinda, *op. cit.*, p. 5.
[12] *Ibid.*
[13] Bailly, Antoine Sylvain. « La marginalité, une approche historique et épistémologique », *Anales de geografia de la Universidad Complutense*, nº 15 (1995) : 109-17, p. 110.
[14] Andriot, Antonin *et al*., « Représentations de la marginalité, marginalités en représentation : Marges et pouvoir (xviie-xxe siècles) : Introduction », *Siècles*, nº 54 (14 juin 2023) : 1-5, p. 1.
[15] *Ibid.*, p. 2.
[16] *Ibid.*

manière dont les romans proposent une contre-représentation des individus marginalisés. Afin de contrecarrer l'invisibilité qui touche ces personnes dans la société, les romancières donnent aux personnages marginalisés des traits monstrueux et révèlent le dégoût qu'iels suscitent. Les cadavres sont également des objets de dégoût qui doivent être dissimulés dans la société. Je m'intéresserai à la relation des personnages avec les corps d'individus morts, qui passe par des expériences sensibles permettant de remettre au centre les corps de personnages marginalisés au-delà de la mort. Ceci me mènera à envisager les attitudes transgressives des personnages du corpus, notamment celles qui se manifestent corporellement, comme des représentations obscènes permettant de mettre en lumière les revendications de la marge. La deuxième partie du chapitre se concentrera sur la manière dont les passages obscènes permettent de magnifier la marge. J'analyserai tout d'abord l'esthétique grotesque dans *The Ministry of Utmost Happiness* avant de m'intéresser à la glorification des corps non normatifs, révélés grâce aux images obscènes, puis j'envisagerai la manière dont les représentations obscènes subvertissent la notion même de marge et permettent d'instituer un contre-canon.

1. Contre-représentations des marges

Bien que la perspective des personnages du centre soit évoquée, ce sont surtout des figurations transgressives de la marge qui sont au cœur des romans du corpus. L'analyse des descriptions monstrueuses des personnages marginaux dans les romans d'Arundhati Roy et de Sunny Singh fera l'objet d'une première sous-partie. Je propose d'envisager la figure du monstre comme une figure obscène qui permet de lever le voile de l'invisibilité qui recouvre ces individus dans la société. La deuxième sous-partie se concentrera sur les cadavres des personnages marginaux dans les romans *Hotel Arcadia* et *The Ministry of Utmost Happiness* afin de considérer les images obscènes de cadavres comme des formes d'hommage dans lesquelles les personnages recouvrent leur humanité. Dans la dernière sous-partie, je m'intéresserai à la manière dont les représentations obscènes des attitudes transgressives des personnages permettent de renverser le point de vue dominant afin de faire émerger les formes de revendications qu'elles incarnent.

1.A. Les monstres à la marge : le pouvoir de révélation du dégoût

> Then, suddenly, amidst those soft, happy, lady-sounds would come the clearly audible, deep, distinct, rasping, coquettish giggle of a court eunuch. (…) The moment passed in a heartbeat. But it did not matter. What mattered was that it existed. To be present in history, even as nothing more than a chuckle, was a universe away from being absent from it, from being written out of it altogether. (*M*, p. 51)

Un soir, la *guru* de la communauté d'Anjum, Ustad Kulsoom Bi, amène fièrement ses disciples voir une pièce de théâtre sur l'histoire moghole dans laquelle les hijras du Vieux Delhi apparaissent. Cependant, la narratrice souligne l'invisibilisation de ces dernières dans le spectacle. Elle signale le caractère désincarné de l'eunuque dans le *zenana* de l'empereur moghol Mohammed Shah Angeela. Bien que l'accumulation d'adjectifs qualificatifs épithètes utilisés pour désigner le gloussement de l'eunuque lui donne une visibilité dans le texte qui lui manque dans la pièce de théâtre, la présence de cette figure est caractérisée par son éphémérité, soulignée par l'adverbe « suddenly » et l'expression adverbiale « in a heartbeat ». Ce phénomène d'invisibilisation dans la culture indienne musulmane est comparable dans la culture hindoue. Lorsque la hijra Gudiya raconte aux membres de sa communauté qu'elles ont

une place de choix dans l'épopée du *Râmâyana*, la narration révèle que la représentation des hijras les place à la marge et non au centre. Alors que le roi Rama est banni de son royaume, il intime à ses sujets hommes et femmes de rentrer chez eux·elles pour attendre son retour. En précisant ainsi le genre de ses sujets, Rama exclut de fait les hijras : « Only the Hijras waited faithfully for him at the edge of the forest for the whole fourteen years, because he had forgotten to mention them. 'So we are remembered as the forgotten ones?' Ustad Kulsoom Bi said. 'Wah! Wah!' » (*M*, p. 51) Le paradoxe saisissant « remembered as the forgotten ones » donne au commentaire d'Ustad Kulsoom Bi une tonalité sarcastique qui fait ressortir le phénomène d'invisibilisation.

Guillaume Le Blanc définit l'invisibilité sociale comme « un processus dont la conséquence ultime est l'impossibilité de la participation à la vie publique », qui repose selon lui sur « la perception que peuvent avoir les différents membres des groupes qui composent une société »[17] d'un individu ou d'une communauté. En tant que membres du troisième genre, les hijras sont marginalisées dans la société indienne[18], elles ne sont pas autorisées à participer à la vie publique en raison de la perception que la société a de leur communauté. La marginalisation sociale des hijras est évoquée dès le début du roman *The Ministry of Utmost Happiness*, lorsqu'Anjum s'installe dans la *havelî* de sa nouvelle communauté, nommée la « Khwabgah », qui est traduit par « the House of Dreams » (*M*, p. 19). Cette appellation onirique rompt le lien avec la réalité, plaçant les hijras dans un lieu autre que Kira Hall définit d'une manière qui rappelle le concept d'hétérotopie : « a divergent social space that both parallels and opposes organizations of gender in the dichotomous system that excludes them »[19]. C'est ce retrait du cadre social qui est à l'origine de l'invisibilité sociale, selon Le Blanc, qui compare les individus marginalisés à des « spectre[s] qu'aucune qualité ne peut plus retenir dans l'espace public »[20]. Cette métaphore n'est pas sans rappeler l'apparence physique d'Anjum lorsqu'elle quitte la Khwabgah pour s'installer dans le cimetière, « the desolate, ravaged spectre » (*M*, p. 400). En effet, à ce moment-là, Anjum se retire dans l'un des lieux emblématiques de l'hétérotopie, selon Michel Foucault, s'exclut volontairement de la vie sociale et devient par conséquent invisible.

[17] Le Blanc, Guillaume. *L'Invisibilité sociale* (Paris : Presses universitaires de France, 2009), p. 1.
[18] Reddy, Gayatri. *With Respect to Sex: Negotiating Hijra Identity in South India* (Chicago : University of Chicago Press, 2005), p. 55.
[19] Hall, Kira. « "Go Suck Your Husband's Sugarcane!" Hijras and the Use of Sexual Insults » in : Livia, Anna et Hall, Kira (dir.). *Queerly Phrased: Language, Gender, and Sexuality* (New York, N.Y. : Oxford University Press, 1997), p. 430.
[20] Le Blanc (2009), *op. cit.*, pp. 1-2.

Cependant, le roman de Roy place les individus marginalisés et invisibilisés au centre : Anjum est l'un des personnages principaux sur lequel le roman s'ouvre et se ferme et les premiers chapitres sont dédiés à la représentation de la communauté hijra. En mettant les individus marginalisés sur le devant de la scène, Roy discrédite le processus d'invisibilisation. Elle s'appuie sur ce que Le Blanc qualifie de « lutte pour la reconnaissance exemplaire »[21] afin de déstabiliser les genres sociaux dominants et réinscrire les groupes marginalisés dans l'espace public. Ce mécanisme visant à rendre visible ce qui devait demeurer invisible rappelle les étymologies latine *obscaena* et grecque *ob skênê* qui signifient « montrer ce qui devrait rester caché ». Ainsi, Roy met en avant les stigmates à l'origine de l'invisibilité des personnages. Erving Goffman définit le stigmate comme un signe, d'ordre physique dans l'Antiquité grecque[22], qui détermine l'ostracisme social d'un individu[23], voire son exclusion du genre humain[24]. Le stigmate principal entraînant la marginalisation des hijras est leur identité de genre. En effet, Gayatri Reddy indique que ce fut l'une des raisons pour lesquelles les autorités britanniques coloniales condamnèrent les communautés hijras au statut de « castes criminelles »[25]. Cependant, même si cet ostracisme perdure dans la société indienne actuelle, Reddy déclare que les hijras le contestent en admettant leur stigmate et en jouant avec[26]. La figuration des hijras dans le roman procède de même : loin d'être invisibilisée, leur identité de genre est mise en lumière de manière transgressive grâce à des représentations obscènes.

Dès sa naissance, le personnage d'Aftab est condamné à la marginalité par la réaction qu'il provoque chez sa mère. Plutôt que d'invisibiliser les raisons de cette exclusion, la narratrice décrit explicitement le stigmate à l'origine de cette condition. Lorsque Jahanara Begum, la mère d'Aftab, découvre l'hermaphrodisme de son nouveau-né qu'elle pense être un petit garçon, sa réponse est de l'ordre de l'abjection[27] : « a thin stream of shit ran down her legs » (*M*, p. 8). En menaçant sa compréhension du monde, son nourrisson se métamorphose en monstre[28]. Du latin *monstrum*, le nom « monstre » dérive du verbe *monere* signifiant « prévenir, augurer » et a donc trait au monde des augures[29]. En ce sens, les traits

[21] *Ibid.*, p. 2.
[22] Goffman, Erving. *Stigma Notes on the Management of Spoiled Identity* (Upper Saddle River, N.J. : Prentice Hall, 1963), p. 5.
[23] *Ibid.*, p. 4.
[24] *Ibid.*, pp. 7-8.
[25] Reddy, *op. cit.*, p. 26.
[26] *Ibid.*, pp. 137-8.
[27] « Avec l'abjection, le corps réagit contre lui-même en se vidant ou s'expulsant lui-même. » Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection.* (Paris : Le Seuil, *ebook*, 2015), emp. 272-4.
[28] Weinstock, Jeffrey Andrew. « Introduction: A Genealogy of Monster Theory » in : *The Monster Theory Reader*, 1-36 (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2020), p. 3.
[29] *Ibid.*, p. 2.

physiologiques d'Aftab exhibés sont obscènes au sens de l'étymologie latine *obscenus* : à l'instar des augures, iel « repousse la vue et pourtant se montre » et n'est pas « un objet de spectacle pour tout le monde »[30]. Iel est au-delà du langage et par conséquent au-delà du représentable :

> In Urdu, the only language she knew, all things, not just living things but all things – carpets, clothes, books, pens, musical instruments – had a gender. Everything was either masculine or feminine, man or woman. Everything except her baby. Yes of course she knew there was a word for those like him – Hijra. Two words actually, Hijra and Kinnar. But two words do not make a language. Was it possible to live outside language? (*M*, pp. 8-9)

L'accumulation d'éléments disparates pour signifier que tout a un genre en ourdou crée un système bien ordonné duquel Aftab est exclu·e de même qu'iel l'est dans la syntaxe, en étant nommé·e dans une phrase nominale indépendante. Ce n'est que lorsque le docteur Nabi classe Aftab dans la catégorie des personnes hermaphrodites et propose de recoudre les parties génitales féminines de l'enfant (*M*, pp. 16-7) que Jahanara Begum parvient à concevoir sa progéniture comme un être humain compréhensible et non en tant que monstruosité.

Dans *Nani's Book of Suicides*, le fœtus de Sammie ne dépasse au contraire jamais le statut de monstre. Alors qu'elle vient de subir un avortement qui marque la fin de l'existence de son fœtus, le personnage qualifie ce dernier de « half-breed bastard » à six reprises en l'espace d'une page (*N*, pp. 176) dans un monologue intérieur transcrit au discours indirect libre. Bien que la deuxième mention de ce terme soit associée à un commentaire qui illustre explicitement la marginalité impliquée par une telle identité (« "A bloody half-breed !" The word has a wild ring to it like someone beyond social boundaries. » *N*, p. 176), l'envahissement du texte par ce qualificatif obscène[31] donne une nouvelle visibilité à ce fœtus pourtant disparu. En utilisant des termes insultants pour faire référence au métissage et à l'absence de reconnaissance paternelle du fœtus, la narration dévoile ce que le personnage cherche à dissimuler à sa famille en raison du dégoût qu'une telle identité provoquerait (« the complete disgust of her people » *N*, p. 176).

Le dégoût est la réaction que les personnages du centre développent le plus fréquemment face aux personnages de la marge, dans les romans du corpus. Selon William Ian Miller, bien que le dégoût soit une expérience sensorielle, c'est un sentiment moral et social qui mène à une hiérarchisation des individus et des objets[32]. Miller qualifie le dégoût de sentiment complexe

[30] Desanti, Jean-Toussaint. « L'Obscène ou les malices du signifiant », *Traverses*, n° 29 (octobre 1983) : 1-5, p. 1.
[31] « [H]ate speech is the current obscenity. » Saunders, Kevin Wall. *Degradation: What the History of Obscenity Tells Us About Hate Speech* (New York, N.Y. : New York University Press, 2011), p. 2.
[32] Miller, William Ian. *The Anatomy of Disgust*, 2e éd. (Harvard University Press, 1997), p. 2.

notamment associé à des réactions de révulsion et d'exécration[33] provoqué par la sensation d'une mise en danger due au contact avec ce qui dégoûte[34]. C'est ainsi que réagit Abha, la grand-mère du personnage principal, lors d'une rencontre avec un sadhu, dans *Nani's Book of Suicides*. Sondra L. Hausner indique que les sadhus appartiennent à une communauté hindoue d'individus qui choisissent une vie de vagabondage, renonçant ainsi à la stabilité et productivité métaphorique impliquée par un foyer dans la société laïque[35]. Par définition, les sadhus vivent en marge de la société. Hausner qualifie cette marginalité à la fois comme une forme d'exclusion de la société normative et une position de pouvoir[36]. En effet, beaucoup d'hindou·e·s croient qu'en raison de leur renonciation à une vie ordinaire, les sadhus ont une influence sur le monde matériel. On les consulte pour des raisons médicales, spirituelles et sociales. Hausner précise que les sadhus sont des individus de la liminalité, à la frontière entre le monde divin et celui des humain·e·s. Iels n'appartiennent à aucun lieu particulier en raison de leur vagabondage, leur corps nu ou couvert de cendres évoque l'image de la mort et iels représentent une menace à l'ordre social en renonçant à toute possession et à l'ordre brahmanique[37]. Ainsi, les sadhus s'inscrivent en faux par rapport aux convenances : ils incarnent une forme d'obscénité parce qu'ils représentent la non-conformité sociale.

Dans *Nani's Book of Suicides*, la description physique du personnage du sadhu faite selon la perspective d'Abha inspire la peur, voire la terreur. Le personnage est caractérisé par sa saleté (« the filthy, ash-covered face », « the filthy tangled beard » *N*, pp. 115-6) et ses traits sont inquiétants (« bloody-eyed », « red-rimmed eyes » *N*, pp. 115-6). Le sentiment de terreur provoqué par la monstruosité du sadhu émane de sa liminalité entre la vie et la mort. En effet, selon Noël Carroll, ce qui rend certains monstres horrifiques est leur caractère hybride, qui brouille la frontière entre les deux états[38]. Le corps du sadhu est recouvert de la cendre associée à la crémation des défunts et ses yeux sont injectés de sang, un fluide corporel intimement lié aux images de la mort : « la vue du sang évoque le trépas, impose des images macabres et présente donc des dangers »[39]. Bien que la répétition de l'adjectif « filthy » traduise le dégoût que le sadhu provoque chez Abha, cette tendance s'inverse lorsque le personnage commence à

[33] *Ibid*.
[34] *Ibid*, p. 9.
[35] Hausner, Sondra L. *Wandering with Sadhus: Ascetics in the Hindu Himalayas* (Bloomington : Indiana University Press, 2007), pp. 3-4.
[36] *Ibid*, p. 184.
[37] *Ibid*.
[38] Carroll, Noël. « Fantastic Biologies and the Structures of Horrific Imagery » (136-147) in : Weinstock, *op. cit.*, p. 137.
[39] Roux, Jean-Paul. *Le Sang. Mythes, symboles et réalités* (Paris : Fayard, 1988), p. 44.

parler. En effet, sa voix est qualifiée de mélodieuse (« mellifluous ») et prophétique, lui donnant ainsi une dimension obscène au sens de *obscenus*, « de mauvais augure, sinistre ». Alors qu'il se situe d'abord à la marge dans l'extrait, regardant de loin Abha et son fils Hari, sa monstruosité et sa valeur d'augure lui assignent une position de pouvoir face aux personnages non marginaux tels qu'Abha.

C'est aussi en attirant l'attention sur la monstruosité de certains personnages marginaux qu'Arundhati Roy les extrait de leur invisibilité. Ainsi, le troisième chapitre de *The Ministry of Utmost Happiness* est consacré en partie à la manifestation anti-corruption de Jantar Mantar en 2011. Alors que la narratrice ridiculise certaines revendications farfelues et leur attrait pour les médias, d'autres, ignorées par les réseaux d'informations et les pouvoirs publics, sont mises sur le devant de la scène, à l'instar de celles des victimes de la catastrophe de Bhopal, un accident chimique qui causa des dizaines de milliers de morts et de maladies en 1984. Dwaipayan Banerjee dénonce la manière dont les autorités indiennes n'ont cessé de minimiser les conséquences humaines de la catastrophe pour des raisons économiques[40], et refusé de reconnaître et prodiguer les soins nécessaires aux victimes de deuxième génération[41]. Ce désintérêt manifeste des autorités apparaît dans le récit : « The Trapped Rabbit had refused to meet the Bhopalis. The TV crews were not interested in them; their struggle was too old to make the news. » (*M*, p. 111) Le verbe « refused » et la négation « were not interested » mettent en évidence le processus de passation sous silence de ces doléances, aussi bien de la part du Premier ministre indien Manmohan Singh, nommé de manière satirique « Trapped Rabbit », que de la part du quatrième pouvoir. Dresser le portrait de ce groupe en dépit de l'expression de la négation s'apparente à une forme de prétérition qui permet à la narratrice de mettre en lumière la violence et la souffrance engendrées. L'accent est notamment mis sur les déformations physiques générées par la catastrophe. Les cinquante porte-paroles présent·e·s sont mutilé·e·s, tout comme des milliers d'autres personnes pour lesquelles iels ont apporté les preuves photographiques de leur corps abîmé : « Photographs of deformed babies, misshapen aborted foetuses in bottles of formaldehyde and the thousands who had been killed, maimed and blinded in the gas leak were strung up like macabre bunting on the railings. » (*M*, p. 111) La malformation des nourrissons est soulignée par l'utilisation des synonymes « deformed » et « misshapen », créant un effet pléonastique destiné à mettre en lumière ce qui est habituellement dissimulé. En effet, les nouveaux·elles-né·e·s ou les fœtus avorté·e·s participent de

[40] Banerjee, Dwaipayan. « Writing the Disaster: Substance Activism after Bhopal », *Contemporary South Asia* 21, nº 3 (septembre 2013) : 230-42, p. 230.
[41] *Ibid*, p. 231.

l'irreprésentable, même dans la littérature grotesque ou carnavalesque[42]. L'expression quasi-oxymorique « macabre bunting » (*M*, p. 111) qui qualifie les photographies exposées, place les images de ces corps à la lisière entre la vie et la mort, participant de leur obscénité.

La dimension obscène inhérente aux représentations monstrueuses des individus marginalisés permet de contrer les processus d'invisibilisation. En soulignant la valeur augurale et l'hybridité des corps marginaux, les romans du corpus proposent une contre-représentation des marginaux·ales qui rend visible leur marginalité. Ce sont par conséquent des caractéristiques considérées abjectes qui sont mises sur le devant de la scène, notamment celles qui ont trait au bas corporel ou à la mort.

1.B. Expériences sensibles de la mort

Selon Maurice Godelier, lorsqu'une personne décède, « toutes les sociétés se trouvent confrontées à la double nécessité de disposer du cadavre et de séparer du monde des vivants le mort »[43]. Même si la mort est « un fait permanent dont chacun fait irrémédiablement l'expérience »[44], il semblerait que les défunt·e·s doivent être tenu·e·s à distance, à la marge. La mort est pourtant placée au centre de la narration dans les romans du corpus, sa matérialité est décrite en détail et les cadavres des individus marginalisés, habituellement invisibilisés, sont dévoilés dans la narration.

C'est la mort des individus placés à la marge du fait de leur situation géographique, dans un pays du Sud, que Sunny Singh met au centre de la narration dans *Hotel Arcadia*. Singh s'appuie sur le fait que l'un des personnages principaux soit une photojournaliste pour révéler les travers de cette profession face à la mort de l'Autre. Alors que Susie Linfield affirme que les images d'enfants blessés et maltraités sont particulièrement précieuses pour les photojournalistes qui souhaitent illustrer ce qu'il y a de plus injuste dans un ordre social ou de

[42] Minogue, Sally et Palmer, Andrew. « Confronting the Abject: Women and Dead Babies in Modern English Fiction », *Journal of Modern Literature* 29, nº 3 (2006) : 103-25, p. 103.
[43] Godelier, Maurice, dir. *La Mort et ses au-delà* (Paris : CNRS Éditions, 2014), p. 19.
[44] Destemberg, Antoine et Moulet, Benjamin. « La Mort. Mythes, rites et mémoire », *Hypothèses* 10, nº 1 (2007) : 81-91, p. 83.

sadique dans une guerre[45], dans le roman, le discours de Sam renverse ce point de vue pour mettre en lumière l'obscénité d'un tel choix. Afin de justifier sa décision de ne pas photographier d'enfants, le personnage rapporte au discours indirect libre l'attrait commercial des photojournalistes pour les corps d'enfants mort·e·s : « They sell better after all. », « 'You'd make a lot more money' » (*H*, p. 70) Son discours est cynique et est prononcé au « mépris des conventions sociales, de l'opinion publique, des idées reçues, [généralement] fondé sur le refus de l'hypocrisie, [souvent] avec une intention de provocation »[46]. L'accumulation d'adverbes pour qualifier l'attrait de ses collègues pour ce type de photographies (« [s]he knows others who cover death and destruction find children incessantly, obsessively, attractive » *H*, p. 70), ainsi que d'adjectifs pour définir son ressenti par rapport à ces clichés (« she finds photographs of suffering children clichéd, boring, pathetic » *H*, p. 70) confère à ses arguments une dimension à la fois hyperbolique et ironique.

L'intention de provocation est perceptible dans la description que la voix narrative focalisée sur Sam fait des corps d'enfants mort·e·s que le personage rencontre dans le cadre de son travail : « Sam finds the small bones obscene, the softness of skin unmarked by time disturbs her; the tiny faces seem unloved by that elusive spirit, like a home merely rented and abandoned without a second thought. » (*H*, p. 70) L'absence de frontière entre intérieur et extérieur du corps rendent le cadavre abject selon Julia Kristeva : « [t]he corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject »[47]. Le processus synesthésique qui rend la peau palpable à travers le regard participe de l'abjection ressentie par le personnage. La narratrice met l'accent sur la réaction ambivalente de Sam face à la corporéité de ces cadavres d'enfants : la texture de la peau évoque la tendresse alors que la structure de leur ossature, visible sous la peau, est qualifiée d'obscène. Les visages des enfants paraissent incompréhensibles et irreprésentables. La métaphore de la maison abandonnée souligne l'impossibilité d'une rencontre au sens lévinasien du terme. En effet, pour Emmanuel Lévinas, « [l]e visage est une présence vivante, il est expression. (…) Le visage parle. La manifestation du visage est déjà discours »[48]. La métaphore éloigne les visages des enfants d'une quelconque expression, rendant la rencontre entre ces enfants et les photographes

[45] Linfield, Susie. *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (Chicago : The University of Chicago Press, 2010), p. 149.
[46] https://www.cnrtl.fr/definition/cynique
[47] Kristeva, Julia. « Approaching Abjection » (95-107) in : Weinstock, *op. cit.*, p. 97.
[48] Levinas, Emmanuel. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. (Paris : Librairie générale française, 1990), p. 61.

irréalisable. Sam révèle le processus d'invisibilisation qui est à l'œuvre dans les portraits réalisés par ses collègues.

Cependant, selon Susan Sontag, c'est grâce au travail des photojournalistes que nous pouvons aujourd'hui prendre connaissance des images de la mort et de la guerre se produisant dans un autre pays[49] : par le biais des photographies de corps mutilés, des personnes qui n'ont jamais vécu la guerre peuvent se rendre compte de sa réalité et la dénonciation des effets de ce type de conflit peut être plus efficace[50]. Si la plupart des photographies décrites dans *Hotel Arcadia* tendent à corroborer ces propos, l'accent est mis sur l'anonymat des victimes des affrontements et l'inhumanité des guerres actuelles qui sont un obstacle à cette potentielle prise de conscience. Dans une analepse qui ramène Sam dix années en arrière, en plein conflit au Yémen, l'anonymat des victimes est souligné : « She had been alone, covering an out of the way funeral of yet more numberless, nameless dead. » (*H*, p. 168) L'effet de répétition créé par l'utilisation de deux adjectifs « numberless » et « nameless » qui sont presque des paronymes, donne une visibilité à ces victimes marginalisées du fait de la quasi absence de couverture médiatique de ce conflit : Sam est l'une des rares journalistes présentes sur ce terrain (« the only journalist to care enough to shoot their tragedy. » *H*, p.170). Un paradoxe subsiste toutefois : la polysémie du verbe « shoot » assimile Sam à une tireuse plus qu'à une présence bienveillante.

L'anonymat des victimes participe de l'inhumanité de cette guerre. La déshumanisation des conflits actuels est due à plusieurs facteurs. Marylin Maeso parle d' « extrême rationnalisation et [d']industrialisation du meurtre »[51] et John Keane de « guerres inciviles » dans lesquelles le but est de détruire l'autre[52]. La narratrice signale l'inhumanité du conflit au Yémen : « Killed from somewhere far away, a missile strike or bombs dropped from an airplane flying far above, or the new unseen drones, managed from even farther away, by people who would never need to see the impoverished, dusty villages they demolished. » (*H*, p. 168) La gradation de la distance entre les tireur·se·s et les victimes révèle l'inhumanité des combats qui ne se jouent plus entre deux êtres humains qui sont l'un face à l'autre, mais entre une machine

[49] Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others* (New York, N.Y. : Picador, 2003), p. 17.
[50] Susan Sontag cite Virginia Woolf : « Photographs of mutilated bodies certainly can be used the way Woolf does, to vivify the condemnation of war, and may bring home, for a spell, a portion of its reality to those who have no experience of war at all. » *Ibid.*, pp. 12-3.
[51] Maeso, Marylin. *La Petite fabrique de l'inhumain*. (Paris : Éditions de l'Observatoire, 2021).
[52]« The British political theorist John Keane has termed such conflicts "uncivil wars," whose protagonists are beholden to no rules "except those of destructiveness—of people, property, the infrastructure, places of historical importance, even nature itself." Such wars, Keane writes, permanently damage what he calls "the ecology of human personality" and erode the "capacity to ... act in solidarity" with others. » Linfield, *op. cit.*, p. 155.

et des êtres humains invisibilisés. En effet, dans la première moitié de la phrase, aucun sujet humain n'est à l'origine de l'action de tuer et l'utilisation de la voix passive efface également les victimes. L'épiphore à la fin de chaque proposition, qui souligne l'éloignement entre les commanditaires de la frappe et leurs victimes, renforce l'impression d' « industrialisation du meurtre ». En présentant aussi cyniquement le pouvoir de déshumanisation de la guerre contemporaine, Singh la rend obscène. Cependant, la narration remet l'humain au centre. Les individus à l'origine des attaques sont désignés sous le nom générique « people », ce qui les classe tout de même dans la catégorie des êtres humains. Alors que dans cette phrase, les victimes ne sont signalées qu'au travers d'un lieu, dans la suite du passage, la représentation des survivant·e·s rencontré·e·s par Sam permet de leur rendre leur humanité : « the survivors, the mourners, who seem to blend into each other, the same loss etched on their faces, the same bereft shadows in their eyes. » (*H*, p. 168) Bien que Sam ne les photographie pas et qu'iels soient anonymisé·e·s au point de perdre leurs traits distinctifs, leurs visages sont pris en considération, leur rendant ainsi un semblant d'humanité collective.

Si la représentation de l'horreur de la guerre est déshumanisante, le récit se concentre également sur le portrait d'individus singuliers qui incarnent l'humanité reléguée à la marge. C'est ainsi qu'alors que Sam se trouve dans un village dévasté par la guerre au Yémen, les villageoises lui demandent de photographier une jeune fille morte vêtue d'une robe de mariée. L'adolescente est décrite de manière détaillée dans une *ekphrasis* :

> There on a solitary, narrow bed, on a dull cloth of some nondescript colour, was a lone figure. A young woman, much younger than Sam. She was almost childlike, her skin pale, her eyes closed, her dark hair clustered around her forehead in tight curls, a slender silver and turquoise jewel gleaming in their midst. The women had cleaned her, had dressed her as a bride. Her dress was satin, heavy with gold and silver embroidery, and fine lace shaped into flowers of myriad colours, jarring in their clashing exuberance. A veil of some pale, translucent cloth covered her head. Thick ropes of gold covered her throat and chest. (*H*, pp. 171-2)

Les synecdoques morcellent le portrait de la jeune fille afin de mieux immortaliser chacun des traits de son visage. L'accent est mis sur son humanité, les adjectifs qualificatifs épithètes postposés mettent en exergue sa peau et ses yeux. Malgré l'insistance sur la discordance des couleurs, qui transparaît dans l'allitération en consonnes sibilantes [dʒ], [ʃ] et [gz] qui sifflent et chuintent dans la proposition « jarring in their clashing exuberance », la description des vêtements portés par la jeune fille dénote la volonté de célébrer sa vie. Elle est vêtue comme une mariée et l'accumulation des accessoires qu'elle porte fait peu à peu disparaître son état de cadavre. De plus, lorsque Sam fait son portrait, la révélant ainsi au monde, la lumière du soleil vient magnifier la photographie : « the bride, the graceful repose, the fading sun sneaking past

the slits in the wall to light the veil with a hint of gold, the absolute serenity. » (*H*, p. 173) La violence qui a transpercé le mur de la maison permet de laisser pénétrer la lumière du soleil dont la couleur dorée baigne le vêtement. L'adjectif « graceful » et le nom « serenity » traduisent la manière dont la volonté esthétique de la photographe permet d'exalter la beauté de cette jeune fille victime de la guerre dans un village yéménite oublié. Le portrait acquiert une valeur d'hommage.

Alors que dans *Hotel Arcadia* l'humanité des mort·e·s apparaît dans la description de défunt·e·s singulier·ère·s, dans *The Ministry of Utmost Happiness*, elle est associée au cimetière dans lequel Anjum élit domicile lorsqu'elle quitte la Khwabgah, traumatisée par les horreurs dont elle a été témoin lors des pogroms antimusulmans au Gujarat. Ce lieu plus que tout autre est marqué par la mort et la marginalité qui lui est associée. Pourtant, Laura A. White souligne que Roy ne représente pas le cimetière comme un espace gothique mais comme un foyer : « a home that welcomes guests human and nonhuman, living and no longer living. These guests share spaces of death and exclusion, but use them to communicate across borders of religion, caste, gender, and species »[53]. Leila Essa qualifie ce lieu d'hétérotopie[54] en raison de sa propension à inverser et contester l'ordre social dominant sans pour autant offrir d'alternative stable[55]. La marginalité de cette hétérotopie est due à sa fonction qui est d'accueillir les mort·e·s et à la population qu'elle accueille, la minorité musulmane. Présenté comme « another world » (*M*, p. 58) la première fois qu'Anjum y pénètre, le cimetière est un lieu obscène au sens que lui donne Desanti[56], un lieu dont on se détourne, parce qu'il représente un seuil entre la vie et la mort. Toutefois, à Delhi, des personnes vivent bien dans des cimetières et la vie et la mort sont connectées[57]. En outre, conformément à l'une des pratiques admises dans le monde musulman, c'est un lieu public de sociabilité important, une nécropole partagée par les vivant·e·s et les mort·e·s[58]. Dans cet « autre monde » cohabitent les individus morts qui y sont enterrés, les

[53] White, Laura A. « Life in the Graveyard: Architectures of Survival and Extinction in Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* » in : *Ecospectrality: Haunting and Environmental Justice in Contemporary Anglophone Novels* (Londres ; New York, N.Y.: Bloomsbury academic, 2020), 131-58, p. 148.
[54] Essa, Leila. « Of Other Spaces and Others' Memories: Reading Graveyards in Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* and Regina Scheer's *Machandel* », *Comparative Literature Studies* 58, nº 4 (1 novembre 2021) : 744-79, p. 754.
[55] *Ibid.*, p. 755.
[56] « Pris en ce sens aujourd'hui oublié, l'obscène n'est pas un objet de spectacle : pas pour tout le monde en tout cas : seuls les maîtres du rituel s'y attardent pour le scruter. Les autres, les gens du commun, se dépêchent de détourner les yeux. Ils pressent le pas, le regard baissé : qui sait quelle horreur habite ces lieux maudits ! » Desanti, *op. cit.*, p. 1.
[57] White, *op. cit.*, p. 148.
[58] Parsapajouh, Sepideh et Terrier, Mathieu. « Cemeteries and Tombs in the Muslim Worlds at the Crossroads of Religious, Political and Memorial Issues: an Introduction », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, nº 146 (1 décembre 2019), 11-24, p. 12.

cadavres de personnes marginalisées qui attendent d'être inhumés, déshumanisés et réduits à l'état de déchets[59], et des individus marginaux tels que des héroïnomanes ou des personnes sans-abri (*M*, p. 61). La représentation des toxicomanes les dépouille de leurs qualités humaines : iels se blottissent sur des tas de seringues et de bandages usagés (*M*, p. 61), ont une allure spectrale à l'instar d'Anjum et sont comparé·e·s à des ombres invisibles (« shadows just a deeper shade of night », *M*, p. 61) afin d'accentuer leur invibilisation sociale.

Cependant, malgré son inhospitalité apparente, le cimetière se révèle être un lieu d'inclusion pour tous les individus marginalisés en raison de leur statut social. En effet, selon White, le cimetière permet à Roy de montrer que ceux·elles qui sont exclu·e·s dans la vie le sont aussi au-delà de la mort[60]. L'entreprise de pompes funèbres illégale, Jannat Funeral Services, qu'y créent Anjum et Saddam Hussain se dresse comme un lieu de contre-pouvoir : « [t]he one clear criterion was that Jannat Funeral Services would only bury those whom the graveyards and imams of the Duniya had rejected. » (*M*, p. 80) Le contraste entre l'adverbe « only » à valeur privative, qui n'inclut que les exclu·e·s et le verbe « rejected » qui traduit cette exclusion renforce l'idée d'un contre-pouvoir de la marge. Le cimetière devient un « lieu d'alternative ou de résistance à la norme », selon les termes d'Antonin Andriot[61]. De plus, ce lieu urbain, situé à côté d'un hôpital, est marqué par son harmonie avec les éléments naturels. Ainsi, les sépultures des musulman·e·s anonymes se fondent peu à peu dans la nature, « [i]f they [the bodies] were recognizably Muslim they were buried in unmarked graves that disappeared over time and contributed to the richness of the soil and the unusual lushness of the old trees. » (*M*, p. 58). Bien que cette phrase révèle la décomposition des corps, un phénomène dissimulé dans la société parce qu'abject[62], l'image n'est pas obscène car c'est essentiellement l'enrichissement de la terre et la croissance des arbres qui sont soulignés. Ici, la mort nourrit la vie.

Dans les romans du corpus, les représentations obscènes des cadavres des personnages marginalisés permettent de les placer sur le devant de la scène. Un renversement de perspective est alors opéré afin de dévoiler l'humanité et la beauté cachées derrière l'apparente obscénité de la mort. C'est ce renversement des points de vue dominants qui fera l'objet de la prochaine sous-partie.

[59] « the bodies of the city's vagrants and unclaimed dead were warehoused until the police decided how to dispose of them », *M*, p. 58
[60] White, *op. cit.*, p. 152.
[61] Andriot *et al*., *op. cit.*, p. 1.
[62] Kristeva (2020), *op. cit.*, p. 97.

1.C. Renversements obscènes

La « résistance à la norme » ne se limite pas à la création de Jannat Funeral Services dans *The Ministry of Utmost Happiness* : les choix de certains personnages marginaux, ainsi que le langage utilisé participent de ce même phénomène. Lorsque son père se fait assassiner par une foule d'hindou·e·s en colère, le personnage de Dayachand, qui est dalit, décide de se convertir à l'islam et d'adopter le nom de Saddam Hussain. La conversion à cette religion n'empêche pas une certaine marginalisation, dans la mesure où les musulman·e·s sont ostracisé·e·s par le système politique indien contemporain[63] et où les descendant·e·s des Dalits converti·e·s sont appelé·e·s *Arzal*, c'est-à-dire méprisable, abject (« despicable » en anglais) et sont relégué·e·s à des tâches subalternes dans la société[64]. Elle permet toutefois de meilleures chances de mobilité sociale que le système de castes. Le choix de son nouveau patronyme marginalise à nouveau Saddam Hussain, en l'associant au dictateur irakien éponyme. Lorsque le personnage justifie sa décision auprès d'Anjum, la réaction de cette dernière est de l'ordre du rejet, puisqu'elle profère des insultes telles que « bastard » (*M*, p. 90) à l'encontre du tyran. Le choix de Saddam Hussain repose sur son admiration pour le dictateur déchu lors de son exécution :

> 'I didn't know anything about him, but I was so impressed by the courage and dignity of that man in the face of death. When I got my first mobile phone, I asked the shopkeeper to find that video and download it for me. I watched it again and again. I wanted to be like him. I decided to become a Muslim and take his name. I felt it would give me the courage to do what I had to do and face the consequences, like him.' (*M*, p. 90)

Si cette explication n'est pas obscène à proprement parler, puisque la mort du dictateur n'est pas explicitement décrite dans le passage, les images auxquelles le personnage fait référence le sont. En effet, il s'agit de vidéos illégales, puisque l'enregistrement de la mort de Saddam Hussein fut interdit par les autorités irakiennes[65]. En faisant référence à ces illustrations violentes qui n'auraient pas dû être dévoilées, la réflexion de Saddam Hussain s'appuie sur la représentation obscène d'un événement qui n'appartient pas à la diégèse. Obscène est défini ici au sens des étymologies latine *obscaena* et grecque *ob skênê* qui signifient « montrer ce qui devrait rester caché ». Les paroles du personnage mettent en évidence sa pulsion scopique en

[63] Sajid, Nida. « Resisting Together Separately: Representations of the Dalit-Muslim Question in Literature » in : Abraham, Joshil K. et Misrahi-Barak, Judith. *Dalit Literatures in India*, 118-37 (Londres ; New York, N.Y. : Routledge, 2018), p. 120.
[64] Gayer, Laurent et Jaffrelot, Christophe (dir.). « Introduction » in : *Muslims in Indian Cities: Trajectories of Marginalisation*, 1-22 (New York, N.Y. : Columbia University Press, 2012), p. 7.
[65] David, Gaby. « L'Appropriation des images du téléphone mobile et la création des Hot News » in : Veyrat-Masson, Isabelle, Denis, Sébastien et Secail, Claire (dir.). *Sous les images, la politique…*,317-30 (Paris : CNRS Éditions, 2014), p. 321.

répétant l'adverbe « again ». En choisissant ce nom, le personnage de Saddam Hussain adopte une nouvelle identité controversée. Ce n'est pas tant le dictateur, qui lui est inconnu, qu'il admire, que son attitude face à la mort.

La revendication d'une identité transgressive est également présente dans *Nani's Book of Suicides*. Si l'adoption du prénom Sammie est la première étape d'un processus d'émancipation pour le personnage principal, c'est la consommation de drogue qui permet à la protagoniste de se libérer du poids des traditions, et d'affirmer son statut de femme libre :

> She is a glutton for cocaine, Sammie knows. Coke does what David can never do. It liberates her, sets her free, wipes out those terrible weights of tradition. After a few lines, she does not have to worry about being Indian, and lug about that horrible burden of virginity and chastity. Not that she is promiscuous, but she is herself and none other. (*N*, p. 124)

Déconstruire l'idéologie dominante de la féminité en érigeant l'usage de drogues en acte de révolte correspond à la définition de l'art féministe que propose Lynda Nead dans *The Female Nude*[66]. Nead présente cet art comme une forme de subversion des conventions et codes dominants[67]. La consommation de cocaïne, qui est un acte transgressif, est célébrée par le personnage de Singh en tant que mode d'émancipation des traditions patriarcales indiennes. Cependant le roman ne fait pas une apologie de la consommation de drogue, puisque la narratrice relate de manière obscène les ravages que provoque cet usage sur le corps du personnage après plusieurs semaines :

> Her teeth feel chilled, and yet strangely prickly. She likes the feel of fur in her mouth, as if she has bitten into a frozen grizzly bear, or just one of those fuzzy pieces of ice that jam into the freezer before defrosting. Will her gums bleed again? She likes the look she gets with her bloodstained tingling teeth, sort of like a vampire. She wears her tight black dress then, with the high black combat boots, and lots of red lipstick that bleeds into her inner lips and smears her tongue. With a drool-wet finger, she reaches into the bag again to collect some white dust to paint into her mouth. (*N*, pp. 120-1)

Les comparaisons utilisées par la narratrice pour décrire les sensations tactiles de fraîcheur et d'aspect duveteux éprouvées semblent incongrues. Cependant, c'est la comparaison du personnage à un vampire qui donne une dimension obscène à ce passage. En effet, cette créature est un monstre qui a une valeur transgressive : c'est une figure de l'abjection[68], à la sexualité dangereuse et perverse[69], qui représente en même temps la mort et l'état de mort-vivant[70]. Ces

[66] Nead, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality* (Londres ; New York, N.Y. : Routledge, 1992), p. 62.
[67] *Ibid.*, p. 61.
[68] Creed, Barbara. « Horror and the Monstrous Feminine: An imaginary Abjection » (211-25) in : Weinstock, *op. cit.*, p. 215.
[69] Halberstam, Jack. « Parasites and Perverts. An Introduction to Gothic Monstrosity » (148-72) in : *Ibid.*, p. 159.
[70] MacCormack, Patricia. « Posthuman Teratology » (522-40) in : *Ibid.*, p.532.

caractéristiques sont appliquées au personnage du roman de Singh dans ce passage. Alors que la robe noire moulante et le maquillage renvoient à l'expression d'une sexualité assumée, l'utilisation du verbe « bleed » qui associe la couleur du maquillage à celle du sang qui coule sur les lèvres et la langue donne à cette sexualité une dimension dangereuse et abjecte. En ce sens, la métamorphose en vampire peut être lue comme une allégorie des revendications féministes du personnage, qui constituent un danger pour la culture patriarcale.

La remise en question du pouvoir patriarcal prend également une tournure transgressive dans *The Gypsy Goddess* de Meena Kandasamy, même si l'obscénité de la revendication ne repose pas sur une métamorphose physique mais sur le renversement des codes langagiers. Au début du chapitre 7 qui se concentre sur la révolte des femmes travaillant dans les rizières afin de demander de meilleurs salaires, la narratrice parsème son discours d'obscénités pour s'opposer à celui du groupe dominant, le patriarcat brahmanique :

> Carrying the tales of their cunts and their cuntrees and their cuntenants, women cross all hurdles, talk in circles, burst into tears, break into cheers, teach a few others, take new lovers, become earth mothers, question big brothers, breathe state secrets, fuck all etiquettes and turn themselves into the truth-or-dare pamphleteer who will interfere at the frontier. (*G*, p. 53)

Dans ce passage que la narratrice qualifie de digne de la rappeuse Nicki Minaj en raison de son rythme, de ses rimes et de son vocabulaire obscène, le jeu sur la paronymie lui permet d'étendre l'obscénité du propos au-delà du nom « cunt ». En orthographiant de la sorte les noms « cuntree » (« country) et « cuntenant » (« continent »), la narratrice bouleverse le langage afin d'y inscrire ces femmes qui, parce qu'elles sont de sexe féminin et de basses castes, ne sont considérées qu'en tant qu'objets sexuels potentiels. En inscrivant ainsi leur sexe dans la géographie du pays, la narratrice le célèbre et octroie à ces femmes une place qu'elles n'ont pas dans la société indienne. Ce potentiel de détournement du discours féminin transgressif est souligné par Tripta Chandola, qui qualifie de « digression acoustique » la manière dont les femmes du bidonville de Govindpuri s'approprient les obscénités sexuelles visant le corps des femmes et les subvertissent afin de discréditer la hiérarchie propre à l'ordre partriarcal[71]. À l'instar des femmes de Govindpuri qui refusent d'être réduites au silence en raison de leur genre et de leur caste, les villageoises de Kilvenmani se réapproprient le langage et le pouvoir qui lui est associé, comme le champ lexical du discours l'indique (« tales », « talk », « teach », pamphleteers »).

[71] Chandola, Tripta. « An "Obscene" Calling. Emotionality in/of Marginalized Spaces: A Listening of/into "Abusive" Women in Govindpuri (Delhi) » in : Guillebaud, Christine éd. *Towards an Anthropology of Ambient Sound* (New York, N.Y. : Routledge, 2017), p. 88 et 94.

L'utilisation d'un langage obscène constitue un contre-pouvoir en permettant aux personnages marginalisés de revendiquer leur place dans une société qui les stigmatise et les invisibilise. C'est notamment le cas pour les hijras dans *The Ministry of Utmost Happiness*. Les insultes qu'elles profèrent, habituellement écrites en italique, permettent de donner une meilleure visibilité à cette communauté marginale dans le texte. C'est en entendant leurs insultes que le jeune Aftab rencontre les hijras de Old Delhi : « He quickly learned the cadence and rhythm of the neighbourhood, which was essentially a stream of Urdu invective – *I'll fuck your mother, go fuck your sister, I swear by your mother's cock.* » (*M*, p. 18) Ironiquement, les insultes proférées ont un caractère particulièrement misogyne : en effet, bien que les hijras s'identifient plus volontiers au genre féminin[72], leurs insultes reproduisent celles des hommes. Elles font inévitablement référence à la sexualité dans des termes orduriers mélangeant les genres (« *your mother's cock* »), à la manière d'un pied de nez à la culture patriarcale qui intègrerait leur appartenance au troisième genre. Le fait qu'Arundhati Roy représente la vie de ce secteur de Delhi en premier lieu au travers du langage des hijras permet de les placer au centre, puisque ce sont leurs paroles qui impulsent le rythme même du quartier.

Ces insultes envahissent le roman dès que les hijras sont nommées. Selon Kira Hall, en accentuant les ambiguïtés sexuelles pour lesquelles elles sont craintes, les insultes des hijras, qualifiées par certains sociologues indiens de « langage obscène à double sens » (« obscene and double-meaning language »), leur permettent de reprendre possession d'un espace auquel elles n'ont habituellement pas droit et d'assumer une certaine position de pouvoir[73]. En effet, Hall considère les insultes des hijras comme une manifestation contemporaine de ce qu'on identifiait traditionnellement sous la dénomination de « malédiction hijra », c'est-à-dire la croyance populaire selon laquelle l'impuissance dont elles souffrent confèrerait le pouvoir d'empêcher la naissance d'un héritier mâle[74]. En ce sens, les hijras sont obscènes au sens de *obscenus*, « de mauvais augure ». Le pouvoir de malédiction est également associé à une forme d'insulte non verbale, qui consiste à dévoiler leurs parties génitales lorsqu'elles ne sont pas payées pour leur prestation durant une cérémonie[75]. Cette obscénité est évoquée dans le roman :

[72] « For the most part, hijras are phenotypic men who wear female clothing and, ideally, renounce sexual desire and practice by undergoing a sacrificial emasculation. » Reddy, *op. cit.*, p. 2.
[73] Hall, *op. cit.*, p. 432.
[74] *Ibid.*, p. 438.
[75] Reddy, *op. cit.*, pp. 138-9.

> they descended on ordinary people's celebrations – weddings, births, house-warming ceremonies – dancing, singing in their wild, grating voices, offering their blessings and threatening to embarrass the hosts (by exposing their mutilated privates) and ruin the occasion with curses and a display of unthinkable obscenity unless they were paid a fee. (*M*, p. 24)

Bien que le rôle qui leur est attribué dans la société donne aux hijras une valeur obscène, la description ne revêt pas ce caractère. La succession de verbes à l'aspect imperfectif « dancing, singing », « offering » et « threatening » ne distingue pas les activités sociales de celles qui leur sont antithétiques. L'accumulation d'actions semble former un tout cohérent dans le texte : l'obscénité attribuée aux hijras est banalisée comme étant un simple moyen de défense.

De plus, les insultes proférées acquièrent une dimension comique lorsque Birbal, la perruche de l'une des hijras, répète les obscénités prononcées par sa maîtresse. Le fait que ce soit un oiseau qui prononce les insultes donne une tonalité grotesque[76] à la description :

> During Birbal's waking hours he was capable of some weapons-grade invective that was always preceded by the half-snide, half-flirtatious *Ai Hai!* that he had picked up from his housemates. Birbal's choicest insult was the one most commonly heard in the Khwabgah: *Saali Randi Hijra* (Sister-fucking Whore Hijra). Birbal knew all the variations. He could mutter it, say it coquettishly, in jest, with affection and with genuine, bitter anger. (*M*, pp. 20-1)

La dimension grotesque provient notamment du fait que Birbal est non seulement capable d'utiliser le langage humain mais aussi d'en moduler les tonalités. La répétition de l'adverbe « half » amplifie la qualité grotesque du passage. Bien que ces insultes soient majoritairement dirigées vers les hijras elles-mêmes, leur statut n'est pas offensant. Ces obscénités permettent aux hijras de se réapproprier le langage et de le subvertir, tel un pied de nez à la culture dominante.

Dans les romans du corpus, la description de métamorphoses physiques monstrueuses et la subversion des discours déshumanisants participent d'une esthétique obscène qui vise à renverser l'ordre établi par la culture dominante afin de mettre en valeur la perspective de la marge. Ce sont ces subversions et leur pouvoir de célébration de la marge qui seront au centre de l'analyse de la deuxième partie de ce chapitre.

[76] Bakhtine écrit qu'à la fin du 15ème siècle, on découvrit un type de peinture ornementale qu'on appela « *grottesca* » dérivé du substantif italien la *grotta* (la grotte). Ces peintures sont caractérisées par les figures hybrides qui y sont peintes, qui sont à la fois végétales, animales et humaines. Bakhtine précise que dans le grotesque, la frontière entre ces domaines n'existe plus. Bakhtine, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Paris : Gallimard, 1996), p. 41.

2. Magnifier la marge

Selon Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, dans les textes postcoloniaux, l'abrogation du centre dominant n'implique pas la création d'un nouveau centre, mais bien le fait d'embrasser la marginalité[77]. L'expérience sociale importe davantage que la dichotomie centre/marge :

> Discourses of marginality such as race, gender, psychological 'normalcy', geographical and social distance, political exclusion, intersect in a view of reality which supersedes the geometric distinction of centre and margin and replaces it with a sense of the complex, interweaving, and syncretic accretion of experience[78].

Dans cette deuxième partie, je propose d'analyser les romans du corpus à l'aune de cette définition de la marge. L'objectif est de démontrer que les passages obscènes permettent de magnifier la marge. En effet, en attirant l'attention sur ce qui devrait rester caché, l'obscène permet d'opérer un renversement qui a pour conséquence de rejeter la validité de la notion même de centre, conférant à la marge un nouveau statut. Dans un premier temps je me pencherai sur l'esthétique grotesque développée par Arundhati Roy dans *The Ministry of Utmost Happiness*, puis poursuivrai avec la glorification des corps non normatifs, révélés grâce aux images obscènes. Je terminerai ce chapitre par l'examen de la manière dont les représentations obscènes subvertissent la notion même de marge et permettent de réinventer les canons.

2.A. Esthétique grotesque

> La difformité, c'est l'expulsion. La cécité, c'est le précipice. L'expulsion était adoptée ; le précipice était habitable. (…) Gwynplaine n'était plus difforme, étant aimé ; une rose demandait la chenille en mariage, sentant dans cette chenille le papillon divin ; Gwynplaine, le rejeté, était choisi. Avoir son nécessaire, tout est là. Gwynplaine avait le sien. Dea avait le sien. L'abjection du défiguré, allégée et comme sublimée, se dilatait en ivresse, en ravissement, en croyance ; et une main venait au-devant de la sombre hésitation de l'aveugle dans la nuit. C'était la pénétration de deux détresses dans l'idéal, celle-ci absorbant celle-là. Deux exclusions s'admettaient. Deux lacunes se combinaient pour se compléter. Ils se tenaient par ce qui leur manquait[79].

Gwynplaine, le personnage principal du roman philosophique *L'Homme qui rit* de Victor Hugo, est défiguré par un sourire permanent en raison des mutilations infligées par des « comprachicos », des voleurs d'enfants. Alors que cette balafre le stigmatise aux yeux de la

[77] Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth et Tiffin, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, 2e éd. (Londres ; New York, N.Y. : Routledge, 2002), p. 102.
[78] *Ibid*.
[79] Hugo, Victor. *L'Homme qui rit* (s.l. : Bibebook, *ebook*, 1869), p. 299.

société, et qu'Hugo attire régulièrement l'attention du lectorat sur la laideur du personnage, elle est invisible pour Dea, la jeune fille qu'il a recueillie lorsqu'elle était bébé. En effet, la cécité de cette dernière l'empêche de voir la difformité de son compagnon, la menant à ne se concentrer que sur la beauté de son âme. C'est la tension entre la laideur apparente, décrite comme grotesque[80], et la beauté perçue par Dea, qui est au centre de ce passage. La perspective de Dea transfigure Gwynplaine. Le jeu sur la dichotomie entre laideur, abjection et beauté est également central dans *The Ministry of Utmost Happiness*. Bien que certains personnages marginaux soient premièrement présentés de manière grotesque et obscène, la narration finit toujours par renverser ce point de vue pour les magnifier.

La naissance de Miss Udaya Jebeen correspond à cette esthétique. Le troisième chapitre du roman intitulé « Nativity » s'ouvre sur l'apparition du personnage. Le titre associe immédiatement la naissance de la petite fille à celle du Christ : « She appeared quite suddenly, a little after midnight. No angels sang, no wise men brought gifts. » (*M*, p. 95) Cependant, la comparaison entre les deux naissances s'apparente davantage à un distinguo, marqué par la répétition de la négation « no », puisqu'à défaut d'être un·e enfant dont la naissance est annoncée et attendue, Miss Udaya Jebeen est un nourrisson abandonné à Jantar Mantar alors qu'elle est âgée de quelques mois. L'enfant est laissée par sa mère sur un tas d'ordures : « there she was on the concrete pavement, in a crib of litter: silver cigarette foil, a few plastic bags and empty packets of Uncle Chipps. » (*M*, pp. 95-6) Lors de son apparition dans le roman, elle est associée au monde des ordures, détritus parmi les détritus : l'accumulation de déchets, des contenants dépourvus de leur contenu, place le personnage sous le signe de la vacuité et de l'abjection. En outre Miss Udaya Jebeen est comparée à un animal : « [h]er skin was blue-black, sleek as a baby seal's. » (*M*, p. 96) Bien que cette comparaison animale soit grotesque, elle n'est pas monstrueuse. En effet, elle contribue à magnifier son portrait, tout comme les éléments naturels qui l'entourent et semblent la célébrer : le bébé se trouve dans un halo de lumière et son arrivée est accompagnée par les astres : « a million stars rose in the east to herald her arrival » (*M*, p. 95). Cette description à valeur hyperbolique participe de l'impression d'une célébration de Miss Udaya Jebeen : silencieuse au milieu du chaos des manifestations, elle symbolise un espoir nouveau dans la communauté des marginaux·ales qui l'entourent.

[80] Bakhtine, *op. cit.*, p. 41.

La rédemption du déchet qui enveloppe le personnage de Miss Udaya Jebeen se retrouve dans la dernière page du roman. Alors que sa mère adoptive, Anjum, lui fait faire le tour de son nouveau lieu de vie de nuit, à l'extérieur de l'enceinte du cimetière où elles vivent, Miss Udaya Jebeen requiert une pause pour uriner :

> When Miss Udaya Jebeen said, 'Mummy, soo-soo!' Anjum sat her down under a street light. With her eyes fixed on her mother she peed, and then lifted her bottom to marvel at the night sky and the stars and the one-thousand-year-old city reflected in the puddle she had made. (*M*, p. 438)

La référence au bas corporel et le reflet de la ville et du ciel étoilé dans la flaque d'urine pourraient rendre cette description obscène. Pourtant, le processus anamorphotique transfigure l'obscène : le spectacle provoque l'émerveillement de l'enfant. Cette contre-anamorphose est la métaphore du décentrement opéré par le roman : la violence, omniprésente dans la ville de Delhi, s'efface à la fin du roman au profit d'une image transfigurée par le point de vue de la marge. Cette représentation est suivie de l'évocation du bousier Guih Kyom qui soutient le monde, « [h]e was wide awake and on duty, lying on his back with his legs in the air to save the world in case the heavens fell. » (*M*, p. 438) L'image d'un bousier omnipotent peut sembler grotesque, ou trop optimiste en raison de sa position qui le condamne à une mort certaine[81], cependant, elle participe de la rédemption de l'ordure. La proclamation de l'espérance qui conclut le roman révèle que l'espoir est du côté des plus vulnérables et invisibles dans cette hétérotopie toujours en proie aux aléas du monde extérieur.

Le portrait d'Anjum au moment de son installation dans le cimetière révèle son invisibilisation et sa vulnérabilité, la plaçant au rang de figure allégorique de la déchéance. La description de la corporalité dégradée du personnage semble refléter le phénomène de décomposition vécu par les cadavres qui peuplent le cimetière :

> For months Anjum lived in the graveyard, a ravaged, feral spectre, outhaunting every resident djinn and spirit, ambushing bereaved families who came to bury their dead with a grief so wild, so untethered, that it clean outstripped theirs. She stopped grooming herself, stopped dyeing her hair. It grew dead white from the roots, and suddenly, halfway down her head, turned jet black, making her look, well … striped. (…) One of her front teeth, stained dark red from chewing paan, grew loose in her gums. When she spoke or smiled, which she did rarely, it moved up and down terrifyingly, like a harmonium key playing a tune of its own. The terrifyingness had its advantages though – it scared people and kept nasty, insult-hurling, stone-throwing little boys at bay. (*M*, pp. 63-4)

Ce portrait souligne la monstruosité du personnage. Anjum ressemble à ce qu'Olivier Roux appelle un « monstre de nature [qui] ne peut être soumis aux catégories et aux classes, [qui]

[81] Essa, *op. cit.*, pp. 754-5.

mélange les êtres, les espèces ou les sexes »[82] et fait penser à une goule. Les champs lexicaux de la déchéance et de la bestialité définissent le personnage en tant qu'être hybride : son corps se métamorphose à la fois en spectre, brouillant ainsi la frontière entre vie et mort, et en animal sauvage. La description physique d'Anjum marque cette décrépitude : la couleur de ses cheveux est qualifiée de « dead white », l'adjectif « dead » donnant une valeur sépulcrale à l'apparence du personnage, qui incarne ainsi à lui seul le passage de la vie à la mort, soit un moment de l'ordre de l'obscène selon Vladimir Jankélévitch[83]. L'homophonie entre les verbes « die » et « dye » renforce l'impression d'un corps qui franchit la frontière entre les deux états. De plus, la dent déchaussée d'Anjum participe de cette impression générale de décomposition. Cette apparence physique terrifiante ainsi que l'excès de tristesse ressenti par le personnage causent sa déréliction et son ostracisme.

Cependant, sa monstruosité rend également son image grotesque et provoque le rire. Ce rire provient de ce que Daniel Ménager appelle l' « étonnement »[84]. La comparaison de la dent tachée et déchaussée avec les touches d'un instrument de musique, ainsi que le qualificatif « striped » qui définit la qualité des cheveux d'Anjum semblent incongrus. Cette incongruité est renforcée par l'effet de surprise créé par l'adverbe « suddenly » qui anime cette hypotypose, comme pour indiquer que le personnage est vivant malgré tout. C'est la présence de cette touche humoristique qui permet au lectorat de continuer à ressentir de l'empathie pour le personnage malgré son apparente monstruosité.

Bien que la représentation de la narratrice mette l'accent sur les difformités physiques d'Anjum, une autre perspective renverse cette impression. À l'instar de Gwynplaine qui est transfiguré à travers le regard de Dea dans *L'Homme qui rit*, la monstruosité d'Anjum est magnifiée du point de vue de son ami Saddam Hussain. Alors qu'il s'apprête à lui révéler son identité véritable, les sentiments que ce dernier éprouve pour Anjum sont exacerbés :

> He had grown to love Anjum more than he loved anyone else in the world. He loved the way she spoke, the words she chose, the way she moved her mouth, the way her red, paan-stained lips moved over her rotten teeth. He loved her ridiculous front tooth and the way she could recite whole verses of Urdu poetry, most – or all – of which he didn't understand. (*M*, p. 84)

---

[82] Roux, Olivier. *Monstres : Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours* (Paris : CNRS Éditions, 2008), p. 7.

[83] « La mort, gaffe suprême, est "un coup de bistouri en plein scandale", et le lit de mort "un lit de nudité, de véracité et de solitude. La mort choque les vivants par son irruption indécente dans leur circuit bien huilé" ». Jankélévitch, Vladimir. *Philosophie morale* (Paris : Flammarion, *ebook*, 2018), emp. 3682-4.

[84] Ménager emprunte ce concept d'étonnement (*admiratio*) à l'un des théoriciens du rire du XVI[ème] siècle, l'Italien Fracastor. Ménager, Daniel. « Le Rire et le grotesque. Boccace, Rabelais, et quelques autres. » in : Vaillant, Alain éd. *Esthétique du rire*, 47-62 (Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012), p. 60.

Alors que les adjectifs « paan-stained » et « rotten » caractérisent une bouche en décomposition, c'est l'amour inconditionnel que Saddam ressent pour Anjum qui prime. Le verbe « love » est répété de manière anaphorique dans ce passage, apparaissant dès le début de l'extrait comme un sentiment hyperbolique qui embrasse les qualités littéraires du personnage tout autant que ses difformités physiques. La focalisation interne permet aux lecteur·rice·s d'accéder à une vision sublimée du personnage qui ne se résume pas uniquement à l'enveloppe corporelle, mais à ce que cette dernière lui permet de faire : la bouche est l'instrument de la récitation de la poésie et est par conséquent caractérisée par sa beauté.

Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, l'esthétique grotesque permet d'édulcorer les représentations obscènes des personnages marginaux, afin d'attirer l'attention sur la célébration dissimulée derrière. Dans d'autres cas, ce sont les descriptions obscènes mêmes qui magnifient les corps monstrueux des personnages marginaux.

2.B. Glorification des corps non normatifs

Je propose d'analyser comment les représentations dépréciatives des corps non normatifs sont transfigurées grâce aux images obscènes. Dans *Nani's Book of Suicides*, la narratrice opère une digression dans le chapitre intitulé « Draupadi » pour raconter un épisode de l'enfance du personnage éponyme. Bien qu'elle soit l'héroïne du *Mahâbhârata*, Draupadi n'est pas au centre de l'épopée sanscrite. Les personnages féminins de diverses épopées, tels que Hélène, Sita ou Draupadi, ont toujours été marginalisés, représentés comme des citoyennes du monde épique passives, insignifiantes et de seconde zone, qui fournissent un prétexte aux démonstrations guerrières et héroïques de la part des personnages masculins, sans jamais pouvoir y participer[85]. Selon Sudipta Gupta, cette tendance suit la directive aristotélicienne selon laquelle le statut inférieur des femmes leur interdit d'être les sujets principaux de la tragédie ; leur histoire n'est par conséquent jamais racontée. En revanche, dans *Nani's Book of*

[85] Gupta, Sudipta. « I Shall Tell You All: Draupadi as the Protagonist of the Epic in Chitra Banerjee Divakaruni's *The Palace Of Illusions* », *Postscriptum: An Interdisciplinary Journal of Literary Studies* 1.li (1 juillet 2016) : 52-60, p. 53.
Voir également à ce sujet l'article de Catherine Lanone sur le personnage de Briseis, marginalisée dans l'*Iliade*, qui devient le personnage principal du roman *The Silence of the Girls* (2018) de Pat Barker. Lanone, Catherine. « Pat Barker's *The Silence of the Girls* and the State of Exception », *Études britanniques contemporaines* 58 (2020) : 1-14.

Suicides, ces personnages marginalisés dans les épopées sont placés au centre de la narration. À l'instar du roman *The Palace of Illusions* (2008) de l'écrivaine indienne diasporique Chitra Banerjee Divakaruni, qui se concentre sur l'histoire de Draupadi, dans le roman de Sunny Singh ce ne sont pas les héros mais bien les héroïnes de deux épopées sanscrites, le *Mahâbhârata* et le *Râmâyana* qui sont les personnages principaux. Ainsi, le chapitre « Draupadi » se concentre sur l'enfance du personnage, qui n'est jamais racontée dans l'épopée sanscrite, et sur les talents de danseuse d'un personnage secondaire nommé Padma, que Draupadi envie. Alors que Draupadi est brahmane, Padma appartient vraisemblablement à une caste inférieure : elle est qualifiée de gamine des rues (« urchin ») et de diablotin (« imp ») (*N*, p. 36). Singh choisit de mettre au centre un personnage marginalisé en raison de son genre et de son statut social. C'est son appartenance à une caste inférieure qui la stigmatise, selon le point de vue de Draupadi : Padma est d'abord définie par sa saleté (« her little face filthy », « her little fingers grubby », « the filthy imp » *N*, pp. 36-7), qui provoque le dégoût de Draupadi, amalgamant impureté rituelle et impureté passagère[86].

Cependant, lorsque Padma commence à danser, la tendance s'inverse. En effet, l'expression « disgusted fascination » (*N*, p. 36) qui qualifie le sentiment de Draupadi confronte deux sensations oxymoriques qui signalent son bouleversement émotionnel. Les mouvements de Padma reproduisent ceux des éléments naturels (« rain », « winds », « storms », « lightning ») qu'elle semble contrôler : « Padma controlled the rain when her eyes fluttered and teared in pain, her trembling fingers swaying down to the ground. She led the winds as her arms swept around her, her hair flaring wildly, as she rode the storms across the ring » (*N*, p. 37). Cette référence aux éléments naturels donne à la description une dimension presque sublime. Le rythme de la phrase suivante renforce cette impression : « The little imp was dancing, but in a strange savage way, her hands half-forming the mudras, her feet stamping to a beat unknown to the tabla prayers. She pranced across the boards, her head flung back in some bizarre ecstasy while her feet moved like lightning. » (*N,* pp. 36-7) La cadence irrégulière de la danse, évoquée dans la phrase précédente, transparaît dans les allitérations en consonnes plosives [p], [b], [t] qui martèlent le texte de manière discontinue, à l'instar du grondement du tonnerre pendant un orage. La danse de Padma acquiert une magnificence comparable à la force des éléments naturels.

[86] Le dégoût et la jalousie de Draupadi la mèneront à commettre des actes de brutalité envers Padma. L'analyse de ce passage se situe au chapitre 1, pp. 56-7.

Alors que dans *Nani's Book of Suicides*, le corps de Padma n'est célébré qu'en raison de la grâce qu'il acquiert en dansant, dans *The Ministry of Utmost Happiness*, les corps des personnages marginaux, notamment ceux des hijras, sont glorifiés non pas en raison de qualités insoupçonnées, mais pour ce qui fait leur spécificité. Bien que les hijras puissent être considérées comme des figures obscènes en raison de leur identité de genre, dans le roman de Roy, cette identité est célébrée. Leur caractère transgressif est mis en évidence, en particulier en comparaison avec la modestie des femmes musulmanes du quartier de Delhi où la communauté vit et leur féminité est vantée :

> No ordinary woman would have been permitted to sashay down the streets of Shahjahanabad dressed like that. Ordinary women in Shahjahanabad wore burqas or at least covered their heads and every part of their body except their hands and feet. The woman Aftab followed could dress as she was dressed and walk the way she did only because she wasn't a woman. Whatever she was, Aftab wanted to be her. (*M*, pp. 18-9)

Même si elle n'est pas obscène, cette représentation marque une forme de transgression par rapport aux règles de la pudeur : les vêtements portés par la hijra ainsi que son allure détonnent. Le verbe « sashay » utilisé pour décrire la démarche appartient au registre familier, reproduisant au sein du langage la transgression qui est présentée dans les faits. Cet outrage à la pudeur, inimaginable pour les femmes cisgenres, est justifié par le stigmate principal des hijras, leur dysphorie de genre : « she wasn't a woman ». Cependant, dans cet extrait, leur marginalité n'est pas un élément négatif, mais l'idéal vers lequel tend le jeune Aftab, puisqu'elle symbolise une forme de liberté qui n'est pas permise aux femmes cisgenres : alors que ces dernières sont assujetties jusque dans la syntaxe de la phrase à la voix passive « [n]o ordinary woman would have been permitted… », les hijras sont libres de choisir, comme la valeur radicale du modal « could » l'indique. De plus, le qualificatif « ordinary » dévalorise la description des femmes cisgenres, marquant un contraste encore plus saisissant avec les hijras.

Cette comparaison qui a pour conséquence de mettre en valeur la féminité incarnée par les hijras est réitérée lorsqu'Anjum acquiert cette identité :

> She wasn't beautiful in the way Bombay Silk was, but she was sexier, more intriguing, handsome in the way some women can be. Those looks combined with her steadfast commitment to an exaggerated, outrageous kind of femininity made the real, biological women in the neighbourhood – even those who did not wear full burqas – look cloudy and dispersed. (*M*, pp. 26-7)

Bien que l'appartenance au troisième genre soit signalée par l'emploi de l'adjectif « handsome » pour qualifier des personnes de genre féminin alors qu'il est habituellement utilisé pour des individus de genre masculin, c'est la féminité du personnage qui est célébrée, une féminité exacerbée, accentuée par l'accumulation de comparatifs et d'adjectifs à valeur

hyperbolique qui soulignent la sexualisation du personnage. En outre, l'adoption de l'attitude propre aux hijras rend le portrait obscène :

> She learned to exaggerate the swing in her hips when she walked and to communicate with the signature spread-fingered Hijra clap that went off like a gunshot and could mean anything – Yes, No, Maybe, *Wah! Behen ka Lauda* (Your sister's cock), *Bhonsadi ke* (You arsehole born). (*M*, p. 27)

Le déhanchement sexualisé participe de l'outrage à la pudeur opéré par le personnage. Cependant, c'est surtout son langage corporel qui la classe dans la catégorie de l'obscène. En effet, la signification de la gestuelle des hijras, qui ne peut être décryptée que par les membres de cette communauté (« [o]nly another Hijra could decode what was specifically meant by the specific clap at that specific moment. », *M*, p. 27), est obscène au sens de *obscenus*, « de mauvais augure ». La gestuelle est traduite en langage verbal dans le texte, sous la forme d'insultes, qui sont mises en évidence parce qu'elles sont d'abord transcrites en italique en ourdou, la langue parlée par cette communauté, avant d'être traduites en anglais, afin que le lectorat les comprenne. Ces insultes jouent notamment sur l'hybridité de genre en attribuant par exemple des organes sexuels masculins à une femme, « (Your sister's cock) », mettant de ce fait en relief l'importance de cette caractéristique dans l'identité des hijras.

En effet, dans le roman de Roy, l'hybridité de genre n'est ni niée ni euphémisée. Les premières manifestations de cette spécificité traumatisent Anjum. Le soir de son dix-huitième anniversaire, alors qu'elle porte un sari rouge flamboyant, son corps réagit au désir qu'elle ressent à la manière d'un homme, ce qui la mène à s'infliger des coups (*M*, p. 27). Cette anecdote est obscène non seulement parce qu'en révélant ce qui constitue une manifestation corporelle intime, le récit rend public ce qui est privé, mais également dans la mesure où les hijras sont considérées par une partie de la population indienne comme des ascètes dont le pouvoir résulterait de leur renonciation à la sexualité masculine[87]. Leur sexualité devient par conséquent irreprésentable. Bien que la violence des émotions négatives ressenties par le personnage ne soit pas moins intense par la suite, le récit transcende ce qui fait sa différence. Ainsi, lors d'une confrontation avec Mr. Aggarwal, un fonctionnaire s'opposant à l'adoption de Miss Udaya Jebeen par Anjum, l'accent est mis sur son hybridité ontologique en tant que membre du troisième genre, « [s]he, a woman trapped in a man's body. » (*M*, p. 122) S'ensuit une description de tout ce qui la constitue :

[87] Nanda, Serena. *Neither Man nor Woman: the Hijras of India*, 2ème éd. (Belmont, CA : Wadsworth Pub. Co, 1999), pp. xix-xx.

> She, raging at her glands, her organs, her skin, the texture of her hair, the width of her shoulders, the timbre of her voice. (…) She, wanting to pluck the very stars from the sky and grind them into a potion that would give her proper breasts and hips and a long, thick plait of hair that would swing from side to side as she walked, and yes, the thing she longed for most of all, that most well stocked of Delhi's vast stock of invectives, that insult of all insults, a *Maa ki Choot*, a mother's cunt. (*M*, p. 122)

Cet extrait révèle les attributs corporels de l'hybridité de genre. L'accumulation d'éléments dans l'asyndète de la première phrase et dans la polysyndète de la deuxième participe de l'impression de multiplicité. La violence des verbes « raging », « pluck » et « grind » reflète le mal-être ressenti par le personnage en raison de son identité de genre. La représentation attire l'attention sur le caractère sexuel de la métamorphose souhaitée, qui permettrait à Anjum de se débarrasser de son hybridité pour incarner une femme, dont tous les attributs sont accumulés dans la polysyndète, qui se termine en apothéose avec les organes sexuels féminins précédés par deux formulations hyperboliques et une obscénité. Si la présence de l'invective rappelle la vulnérabilité du statut de femme dans la société indienne, puisque le fait de posséder des organes génitaux féminins constitue une insulte, le reste du passage célèbre les attributs féminins, à travers la mention des étoiles comme source de la métamorphose. En nécessitant un acte de sorcellerie tel que la préparation d'une potion magique, la transformation permet d'entrevoir un autre monde[88].

L'idéal féminin visé par Anjum est incarné par le personnage de la hijra Ishrat, qui lui vient en aide lors de son altercation avec Mr. Aggarwal. Les vêtements portés par Ishrat pour se rendre à la manifestation de Jantar Mantar sont d'abord décriés du fait de leur caractère ostentatoire intensifié par l'accumulation de formulations hyperboliques (« Ishrat was dressed as though she was at her own wedding – in a lurid pink kurta with sequins and a green Patiala salwar. She ignored all advice to the contrary and wore bright pink lipstick and enough jewellery to light up the night » *M*, p. 108). En revanche lorsque le personnage se positionne en tant que hijra venant au secours d'une des membres de sa communauté, son apparence est décrite comme étant tout à fait opportune (*M*, p. 123). C'est à la fois sa tenue et son attitude qui lui permettent d'attirer l'attention et la compassion des témoins de la scène : « She started the spread-fingered Hijra clap and began to dance, moving her hips obscenely, swirling her chunni, her outrageous, aggressive sexuality aimed at humiliating Mr Aggarwal, who had never in all

[88] « [W]e love our monsters because through them we indulge our desire for other worlds (after death, beneath our feet, out in space, all around us). Few thoughts can be more terrifying (if for some liberating) than the consideration that this is all there is: this life, circumscribed by birth and death; this body, subject to disease and decay; this world, the concrete, intersubjective one we perceive through our senses; this universe, and we are the only ones in it. (…) Demons, witches, and aliens tell us there are other worlds—eschatological, magical, or extraterrestrial. » Weinstock, *op. cit.*, p. 20.

his life fought a fair street fight. » (*M*, p. 123) Le déhanchement lascif de la hijra est explictement qualifié d'obscène, puisqu'il s'agit d'une attitude qui blesse ouvertement la pudeur. Cependant, l'adjectif obscène renvoie également à l'obscénité imputée aux hijras, en raison de leur féminité hyperbolique et de leur attitude lascive. Ici, c'est cette prétendue obscénité, au sens de *obscenus*, « de mauvais augure » qui donne leur pouvoir aux hijras. Cette position de pouvoir permet à Ishrat d'acquérir l'assentiment de la foule qui les entoure. Lorsqu'elle se met à chanter, elle crée un consensus et les témoins de la scène la suivent (*M*, p. 123). La notion de centre disparaît, laissant la place à l'inclusion du personnage au sein du groupe hétéroclite des manifestant·e·s marginalisé·e·s de Jantar Mantar.

Dans *Nani's Book of Suicides* et *The Ministry of Utmost Happiness*, les représentations obscènes deviennent un moyen d'attirer l'attention sur la magnificence de certains corps marginalisés. Alors que dans son roman, Singh conjugue perspective obscène et révélation d'une beauté insoupçonnée, ce sont les descriptions obscènes elles-mêmes qui permettent à Roy de glorifier la corporéité des hijras. Les corporéités marginalisées sortent des coulisses et sont exhibées sur le devant de la scène, renversant ainsi l'idée même de marge.

2.C. Subversion de la marge

Je terminerai ce chapitre par une réflexion dans laquelle j'envisagerai la manière dont les représentations obscènes subvertissent la notion même de marge et permettent de réinventer les canons.

Au début du roman *Babyji*, la narratrice, qui est brahmane, a une vision stéréotypée des personnes de basses castes : elle assimile notamment l'impureté rituelle associée aux basses castes à la saleté présumée des personnes vivant dans des bidonvilles. En ce sens, la narration renforce l'idée selon laquelle les individus de basses castes seraient dans une situation de déchéance sociale. La première fois qu'Anamika voit le personnage de Rani, qui deviendra sa domestique et son amante, la description est empreinte de préjugés négatifs qui reposent en particulier sur le dégoût[89] ressenti par la narratrice. En effet, lors de la première rencontre entre les deux personnages, Rani est d'abord déconsidérée géographiquement, puisqu'Anamika

[89] Je me réfère à nouveau à la définition du dégoût de William Ian Miller. Miller, *op. cit.*, p. 2.

précise qu'elle vit dans un bidonville, puis en termes d'hygiène, lorsqu'elle signale le manque de propreté inhérent aux personnes de basses castes : « I had been taught that the lower classes were unclean. A lot of the women had lice in their hair. » (*B*, p. 11) Cependant, la relation qu'Anamika entretient avec Rani la mène à dépasser les barrières sociales et rituelles. La première transgression notable se fait lorsqu'elle découvre le corps dénudé de Rani, qui est la première femme nue qu'elle perçoit visuellement :

> Rani was thin and lissom. Thinner than I would have guessed when I saw her half covered in her sari. I could see the knob of each vertebra on her back and the length of each rib on her sides. Her shoulder blades jutted out several inches from her body. She would have looked riveting in a dress. Her hips were full, however. And her breasts were perfect. (*B*, p. 45)

Bien que l'accent mis sur les os perceptibles à travers la peau souligne la maigreur du personnage, le rendant vulnérable, les adjectifs mélioratifs « thin », « lissom », « riveting », « perfect » attirent l'attention sur sa beauté physique. C'est autant la vulnérabilité de Rani, c'est-à-dire sa « fragilité corporelle » qui la rend « disponib[le] à la blessure »[90], que sa beauté qui en font un objet de désir pour Anamika. Dans cette description, Rani passe de la déconsidération à l'admiration, à travers le regard d'Anamika qui, en se concentrant sur chaque détail du corps de sa partenaire, crée un portrait composé de synecdoques, guidé par le désir.

Toutefois, c'est notamment la proximité physique entre les deux personnages qui termine de briser la dichotomie du pur et de l'impur et permet à Rani d'être totalement incluse dans le centre qu'Anamika représente. Alors qu'Anamika apprend que les recommandations Mandal risquent de bouleverser la hiérarchie inhérente au système de castes, elle établit un contraste entre ces modifications et sa proximité physique avec Rani : « My *brahmin* fluids had already mixed with her lower caste ones. Mandal could stuff his list of schedules up his nose. » (*B*, p. 145) Cette réflexion implique que sa relation avec Rani transgresse davantage la dichotomie du pur et de l'impur que les mesures d'inclusion annoncées par le gouvernement. La référence aux fluides corporels se mélangeant est à la fois abjecte, selon les termes de Julia Kristeva[91], et obscène, puisqu'il s'agit de révéler les mécanismes internes du corps humain. En outre, la narratrice fait preuve d'une volonté de transgresser les normes sociales en exprimant des propos insultants tels que « stuff his list up his nose ». Cependant, ce désir de transgression et de progressisme ne semble être qu'une façade. En effet, les synecdoques qui fragmentent le corps de sa partenaire mettent en lumière une instrumentalisation de Rani. Le progrès social

[90] Gaille, Marie éd. « Grammaires de la vulnérabilité: l'art de l'intime », *Raison Publique*, nº 14 (2011) : 1-8, p. 2.
[91] « La matière issue de ces orifices [du corps] est de toute évidence marginale. Crachat, sang, lait, urine, excréments, larmes, dépassent les limites du corps ». Kristeva (2015), *op. cit.*, emp. 1459-63.

qu'Anamika revendique en raison de sa relation intime avec sa domestique n'est qu'un trompe-l'œil : malgré son évolution, la narratrice demeure à ce stade du roman une défenseuse du système de caste, dont elle exclut de perdre les privilèges en refusant la politique de discrimination positive proposée par le rapport Mandal.

Alors que dans *Babyji* le centre est toujours présent, dans *Nani's Book of Suicides*, il n'est plus qu'une référence lointaine qui a pour vocation d'être supplanté par les nouvelles normes marginales. C'est ainsi que les canons de beauté indiens sont remis en question lorsque Sammie arrive au Mexique (*N*, pp. 32-3). La comparaison entre les deux systèmes repose notamment sur les réactions des ouvriers mexicains à son apparence physique : alors qu'elle est critiquée en Inde, sa couleur de peau est ce qui attire les regards masculins au Mexique. La narratrice commence son constat par une affirmation qui semble immuable, « [d]ark skin isn't beautiful, certainly not desirable. I don't even think there is a nice way to talk about less than alabaster complexions. » (*N*, p. 32) Cette assertion illustre une tendance bien ancrée en Inde. En effet, Sonali Elizabeth Johnson remarque que dans ce pays, la couleur de peau a une grande importance, la plupart des annonces matrimoniales favorisant les peaux claires[92]. Johnson impute cette tendance à des facteurs à la fois sexistes et racistes : « [t]he fairness phenomenon in India is, in fact, racism and sexism expressed through the politics of aesthetics »[93]. Le racisme inhérent à ce phénomène proviendrait de critères de hiérarchisation établis durant la période védique, perpétués à l'époque coloniale britannique et encore en vigueur aujourd'hui, tandis que son caractère sexiste résulterait des représentations de la déesse Kali, dont la signification du nom en sanscrit associe sa couleur de peau noire à la mort, comme une déesse à l'appétit sexuel vorace[94]. De ce fait, en Inde, la couleur de peau foncée de Sammie la discrédite.

Cependant, la situation est toute autre au Mexique, puisque c'est la première qualité que les ouvriers mexicains évoquent lorsqu'ils l'interpellent : « here, in the land of the terrible *conquista* [Mexico], the construction workers yell out for me, call out to *la morenita*, the dark one. » (*N*, pp. 32-3) La narratrice évoque l'attrait des Mexicains pour sa couleur de peau sombre : « A single word squashes four hundred years of racist imperialism and glows with glamour and sensuality, of sultry tropical afternoons and all kinds of ripe, succulent things, bringing to mind the wild dusky sirens who lead good Christian conquistadores away from their

[92] Johnson, Sonali Elizabeth. « The Pot Calling the Kettle Black? Gender-Specific Health Dimensions of Colour Prejudice in India », *Journal of Health Management* 4, nº 2 (octobre 2002) : 215-27, p. 216.
[93] *Ibid.*
[94] *Ibid.*, p. 217.

colonial duty. » (*N,* p. 32-3) Le lexique employé est laudatif, célébrant la sensualité, à travers les procédés synesthésiques qui combinent vue, toucher et goût, l'allitération en consonnes liquides [l], [w], [r] renforçant cette impression de sensations agréables. Derrière cette célébration, la narratrice fait une satire du colonialisme qui transforme les colons en bons chrétiens et les sirènes (les femmes mexicaines) en tentatrices sataniques. La violence du verbe « squash » souligne le décalage entre le devoir d'évangélisation des conquérants et le plaisir obscène auquel ils se livrent en ayant des relations sexuelles avec les sirènes.

La comparaison avec des sirènes à la peau sombre donne une tonalité obscène à ce passage. Ces créatures qui détourneraient les hommes de leur dessein évoquent le mythe mexicain de la *Clanchana*, une figure mi-femme mi-poisson, « symbole de l'amour sensuel chez les chrétiens »[95] dont la féminité et la sexualité sont célébrées : « toute sa personne incarne fertilité, abondance et richesse »[96]. Bien que cette représentation souligne le péril qu'incarne la sirène, elle s'éloigne du mythe originel de la sirène homérique, dont la dangerosité ne provient pas de son apparence physique, comme ici, mais de son chant. Comme l'affirme Hélène Vial, « [l]es toutes premières Sirènes de la littérature incarnent [donc] et le savoir et ses dangers : la transmission de ce qu'elles savent – et elles disent tout savoir – comporte, par la jouissance sensorielle dont elle s'accompagne, un danger de mort pour celui qui en bénéficie »[97]. C'est également cette idée d'une figure transgressive que développe Anne-Claire Soussan. Elle définit d'abord les sirènes en tant que figures liminaires, « entre humanité et animalité, mortalité et immortalité, puissance et vulnérabilité, séduction et terreur »[98], qui incarnent notamment un savoir interdit, « qui les porterait hors des limites humaines »[99]. Si dans l'*Odyssée*, Ulysse entend leur message, c'est qu'il est attaché au mât de son bateau alors que son équipage a les oreilles bouchées de cire, afin d'éviter la mort que l'écoute de leur chant engendre. En ce sens, les sirènes sont des figures obscènes au sens de *obscenus*, « de mauvais augure », aptes à interpréter des signes que les simples mortel·le·s ne sauraient voir. En comparant la beauté des femmes à la peau sombre avec celle des sirènes, Singh dote ces femmes d'un pouvoir inimaginable. En outre, cette analogie est reprise quelques pages plus loin, à propos de Draupadi, l'héroïne du *Mahabharata*, « a siren who could enchant five husbands » (*N*, p. 35).

[95] Béligand, Nadine. « Les Trois âges d'un couple de déités lacustres : éclosion, renaissance et disparition des sirènes du lac de Chicnahuapan, vallée de Toluca (Mexique). » *Journal de la Société des Américanistes* 84, nº 1 (1998) : 45-72, p. 67.
[96] *Ibid.*, p. 49.
[97] Vial, Hélène. « Introduction. Des chansons pour les sirènes. » in : Vial, Hélène (dir.). *Les Sirènes ou le savoir périlleux : D'Homère au XXIe siècle* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018), p. 10.
[98] Soussan, Anne-Claire. « Trans-gressions du savoir et de l'espace. » in : *Ibid.*, (79-96), p. 79.
[99] *Ibid*, p. 89.

L'enchantement évoqué dans la narration peut à la fois faire référence à la beauté de Draupadi, mais aussi au savoir interdit qu'elle peut posséder. Ainsi, la figure de la sirène permet de subvertir les codes patriarcaux en dotant les femmes d'une nouvelle forme de pouvoir.

C'est aussi la subversion des normes patriarcales qui est au centre du chapitre intitulé « Kunti », dédié au sujet de l'infanticide. Dans ce chapitre, alors que Sammie vient de subir un avortement et hallucine dans son lit d'hôpital sous l'effet des médicaments qui lui ont été administrés pour calmer sa douleur, elle reconnaît deux figures féminines du *Mahâbhârata* : Draupadi et sa belle-mère Kunti. Les deux femmes, maintenant âgées, sont venues soutenir le personnage principal et ne dépendent plus des personnages masculins dans l'ombre desquels elles évoluent dans l'épopée sanscrite[100].

Le premier portrait qui est dressé est celui de Draupadi. La révélation du nom du personnage est reléguée à la fin de son portrait afin de créer un effet de surprise et attirer l'attention sur sa corporéité. Si sa beauté et sa sensualité, déjà évoquées dans le chapitre éponyme, rappellent le personnage mythologique[101], la description qui suit met dans un premier temps surtout l'accent sur le vieillissement de son corps : « Her feet are worn and chapped, her eyes have fine papery wrinkles that stretch towards her proud nose. Her hair is greying at the parting, and flutters rough and dry against her back. » (*N*, p. 181) Les adjectifs qui qualifient ce corps vieillissant (« worn and chapped », « rough and dry ») sont péjoratifs, révélant l'usure du corps sous le poids des ans. Dans son article « The Double Standard of Aging », Susan Sontag met en lumière l'injustice de la double norme du vieillissement qui valorise les hommes âgés tout en marginalisant les femmes et appelle à une réévaluation de ces normes pour créer une société plus équitable[102]. Elle déclare que cette double norme transforme la vie des femmes en une marche inexorable vers une condition qui est non seulement peu attrayante mais qui va même jusqu'à provoquer le dégoût. Ainsi, la société (occidentale ici) ne peut pas concevoir la sexualité d'une femme âgée selon la définition de Susan Sontag : « [a]ging in women is a process of becoming obscene sexually, for the flabby bosom, wrinkled neck, spotted hands, thinning white hair, waistless torso, and veined legs of an old woman are felt to be obscene. »[103]

---

[100] Jusqu'à la fin de l'épopée, les deux personnages suivent les personnages masculins auxquels elles sont associées : Draupadi suit ses maris sur le mont Meru après des années de règne, alors que Kunti suit ses fils un moment après la guerre de Kurukshetra et se retire ensuite dans une forêt près de l'Himalaya avec ses beaux-frères et sa belle-sœur.

[101] « [t]his slight woman seems to radiate a confident sensuality. She is undeniably attractive despite her regal aloofness. » (*N*, p. 181)

[102] Sontag, Susan. « The Double Standard of Aging », *The Saturday Review*, 23 septembre 1972, 29-38.

[103] *Ibid.*, p. 32.

L'association de la sensualité et du vieillissement du corps du personnage rend donc sa représentation obscène.

Pourtant, c'est bien la sensualité du personnage qui prévaut : « [b]ut her eyes flash temptingly and her mouth clenches in an enticing, though stubborn, pout. She is the streetsmart whore and the empress in one frame. » (*N*, p. 181) Il s'agit d'une qualité revendiquée par le personnage, comme l'adverbe « temptingly » et l'adjectif « enticing » le suggèrent. Alors que dans le *Mahâbhârata*, l'insulte « whore » est prononcée par le personnage de Karna à l'encontre de Draupadi pour vilipender sa polyandrie[104], dans ce passage, elle est mise sur le même plan que son statut d'impératrice, révélant la volonté de Singh de souligner le pouvoir de la sexualité de ce personnage[105]. Cette puissance est amplifiée par la révélation que ses cheveux sont imprégnés du sang de ses ennemi·e·s : « [w]ith a shock of recognition, Sammie realises that the woman has washed her hair in fresh blood », ce que Draupadi confirme avec fierté (*N*, p. 181). Cette déclaration peut sembler abjecte, le sang étant un fluide répugnant, « surtout quand il évoque avec trop de puissance des images de souffrance et de mort »[106]. Pourtant cette représentation octroie une puissance guerrière à Draupadi qui, bien qu'ayant incité la grande bataille de Kurukshetra[107], ne prend part à aucun conflit armé dans l'épopée.

La réécriture du personnage de Kunti suit un schéma similaire. Le portrait de la belle-mère de Draupadi met encore davantage l'accent sur le vieillissement du corps. La première mention du personnage, « a bent old hag in ragged white clothes » (*N*, p. 181) est particulièrement dépréciative, le qualificatif péjoratif « hag » convoquant l'image d'une vieille femme au corps disgracieux que l'adjectif « bent » accentue. Sous l'effet de la vieillesse, le corps du personnage semble se métamorphoser et devenir végétal, « [t]he face is warped like old wood, shrunken into folds of grief and age and an oddly serene knowledge. » (*N*, p. 181) Malgré la potentielle monstruosité d'une telle métamorphose, la description du visage met avant tout en lumière l'humanité du personnage. En effet, bien qu'elle ne connaisse pas encore son identité, c'est en découvrant son visage et les émotions qu'il exprime que Sammie peut rencontrer Kunti, selon les termes de Lévinas[108].

---

[104] Black, Brian. « Draupadī in the *Mahābhārata* », *Religion Compass* 7, nº 5 (mai 2013) : 169-78, p. 171.
[105] Le pouvoir de la sexualité de ce personnage est premièrement mentionné dans le deuxième chapitre du roman, alors que la jeune Draupadi apparaît à Sammie sur un ring de boxe. L'analyse détaillée de ce passage se situe au chapitre 3, p. 132.
[106] Roux, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 37.
[107] « In her argument with Yudhisthira in the forest, for example, we could see her advocacy for the war as fulfilling her destiny to bring about the destruction of the ksatriya class. » Black, *op. cit.*, p. 176.
[108] Levinas, *op. cit.*, p. 61.

Dès lors que cette rencontre a eu lieu, le corps de Kunti acquiert une autre dimension : il devient le réceptacle d'émotions incontrôlables :

> The white-clad, tortured, body seems to exude sadness, pulsating in waves against Sammie's face, pulling and drawing the pain from her belly. The shadows have begun to wail, their grief rending the gloomy twilight. Tears begin to stream down Sammie's cheeks, startling her because she has always kept her emotions in tight control. (*N*, pp. 181-2)

Le corps de la femme âgée est envahi par une tristesse si intense qu'elle submerge les personnages présents. Les corps des personnages semblent être poreux, laissant circuler les émotions entre eux. De plus, le chagrin de Kunti semble lui donner des pouvoirs surnaturels, comme suggéré par la métaphore des vagues et la mention d'un crépuscule déchiré. Ce n'est finalement qu'après cette explosion d'émotions contagieuses que le personnage de Kunti révèle son identité :

> Slowly, painfully, the widow lets go of her staff, letting it crash loudly on the sterile white hospital tile. She straightens up slowly, radiating and glowing with determination, pushing away and shunning all guilt and fear and shame. Looking Sammie in the eye for a long silent moment, she begins to speak: "I speak to you as a mother who gave up her child. I am Kunti, who once sacrificed my divine first-born." (*N*, p. 182)

Bien que le premier mouvement semble hésitant, les adverbes « slowly » et « painfully » retardant le début de l'action, la suite du passage révèle la force du personnage. Ce contraste est également perceptible dans les sonorités du texte : alors que le début de l'extrait crée une allitération en consonnes liquides [l], [w], à partir du moment où elle se défait de sa canne, le bruit fracassant que celle-ci fait en tombant se répercute à travers les assonances en [aʊ], [aɪ] et [eɪ] qui accompagnent l'émancipation du personnage capable de repousser les sentiments négatifs qui la retenaient prisonnière. La poylysyndète donne l'impression qu'elle se défait progressivement de ces sentiments, l'un après l'autre.

Son identité, qui n'est révélée qu'à la fin du passage, est caractérisée par son statut de mère infanticide. Alors que dans le *Mahâbhârata*, Kunti incarne une figure maternelle symbole de souffrance éternelle, qui est glorifiée pour sa soumission au pouvoir patriarcal[109], dans le roman de Singh, elle choisit de sacrifier son fils illégitime Karna pour sauver ses cinq autres fils, les Pandava, pendant la bataille de Kurukshetra. Ainsi que dans l'épopée, Kunti demande à Karna, qui est le fils du dieu Surya, de renoncer à se battre contre ses frères. Cependant, alors que dans l'épopée sanscrite, Karna refuse d'accéder à sa demande[110], dans le roman de Singh, ce dernier accepte de trancher sa peau afin de se défaire de sa cuirasse et de ses boucles

[109] Bhadra, Suranjana. « Retelling The Myth of Kunti: Saoli Mitra's Timeless Tales », *postScriptum: An Interdisciplinary Journal of Literary Studies*, (1 juillet 2016) : 61-9, p. 62.
[110] McGrath, Kevin. *The Sanskrit Hero: Karṇa in Epic* Mahābhārata (Leiden : Brill, 2004), pp. 155-7.

d'oreilles héritées de son père, qui lui confèrent son invincibilité. En laissant son fils se mutiler de la sorte, Kunti devient coupable d'un acte d'infanticide par procuration. En mettant premièrement en valeur l'humanité de Kunti, la narratrice présente l'acte de ce personnage comme le choix impossible d'une mère. Ainsi, la déclaration de Kunti, « "I speak to you as a mother who gave up her child." » (*N*, p. 182) crée un lien de sororité entre les deux personnages qui ont fait le choix d'abandonner leur enfant.

Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, ce sont les récits de vie des personnages de la marge eux-mêmes qui subvertissent les normes existantes. La narration valorise les expériences de ceux·elles qui sont le plus marginalisé·e·s dans la société. C'est le cas des ouvriers du bâtiment dont Tilottama raconte la mort, écrasés par un camion alors qu'ils dormaient sur le bord de la route. Ces personnages incarnent l'expérience des sans-abris de Delhi, dont il est difficile de connaître le nombre dans cette ville, tant leur présence est invisible[111]. Véronique Dupont précise que ces personnes sans-abri sont majoritairement des hommes venus de zones rurales pour trouver du travail[112], qui vivent dans la rue, sous des ponts routiers ou dans des jardins publics, ce qui met leur intimité, santé et sécurité en danger[113]. Cette situation est en tous points semblable à celle narrée par Tilottama dans le récit qu'elle écrit à partir du fait divers qu'elle a entendu à la télévision. Elle imagine ce qui a pu conduire à la mort de ces trois hommes. Ses considérations sont majoritairement cyniques, comme l'illustre la réaction qui clôt son récit : « Tilo smiled and closed her eyes. Careless motherfuckers. Who asked them to get in the way of the truck? » (*M*, p. 258) L'insulte « motherfuckers » donne à sa réflexion une connotation obscène qui vise à vilipender le système injuste auquel ces individus appartiennent.

Son cynisme est également perceptible dans ses hypothèses sur les différentes manières dont ces hommes auraient pu mourir s'ils n'avaient pas été tués par le camion :

> If they hadn't died of truck, they would have died of:
> (a) Dengue fever
> (b) The heat
> (c) Beedi smoke
> or
> (d) Stone-dust (*M*, p. 257)

[111] Dupont, Véronique. « Which Place for the Homeless in Delhi? Scrutiny of a Mobilisation Campaign in the 2010 Commonwealth Games Context » in : Govinda, Radhika (dir.), « Delhi's Margins », *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, nº 8 (2013) : 68-89, p. 70.
[112] *Ibid*.
[113] *Ibid.*

Les différents scénarios imaginés mettent en avant les divers obstacles rencontrés par ces ouvriers qui ont immigré à Delhi pour une vie meilleure. Ces entraves sont abordées au fil du récit au cours duquel Tilottama imagine les conditions de vie de ces hommes. Certaines de ces difficultés sont représentées de manière obscène, faisant généralement référence au bas corporel. En effet, le lieu où les trois hommes s'installent est parsemé de déjections canines et de sculptures comparées à des spermatozoïdes en acier (*M*, pp. 256-7). La tonalité cynique et les représentations obscènes permettent de révéler la manière dont leur marginalité plonge ces hommes dans des conditions de vie déplorables et les met en danger de mort. Le récit des derniers instants de la vie de ces hommes, tels qu'imaginés par Tilottama, souligne toutefois leur vulnérabilité au sein de cet environnement hostile : Tilottama leur donne un prénom, Biru, Jairam, Ram Kishore (*M*, p. 258), évoque la fatigue ressentie par ces hommes après une longue journée de travail, la fragilité du tissu sur lequel ils s'allongent (« their soft, frayed *gamchhas* » *M*, p. 256), et leurs derniers instants de joie partagée à fumer un *bidi* (*M*, p. 257). L'accent mis sur leur vulnérabilité attire l'attention sur leur humanité, car selon Guillaume Le Blanc, c'est cette condition qui rassemble tous les êtres humains, marginaux ou non :

> Alors il faut dire ceci : l'exclu, en son invisibilité réelle, en sa dangerosité supposée, l'absent des places et des classements, par la persistance de sa voix et de son agir, interroge le cours normal présumé des choses. En particulier, en récusant d'être du côté de la pathologie, en critiquant la définition de l'exclu comme un « malade », il nous oblige, *depuis l'acceptation d'un fond de vulnérabilité commune*, à nous interroger sur ce qui, aujourd'hui, fait monde et sur notre capacité à l'ouvrir à des allures de vie très diverses sans pour autant légitimer l'exclusion des exclus en la considérant comme un mal nécessaire ou un dégât collatéral[114].

En intégrant ces hommes au récit, Roy appelle à concevoir un autre monde dans lequel la marge et le centre n'auraient pas lieu d'être et où seule l'humanité de chacun importerait. *Babyji* est le seul roman du corpus dans lequel le centre ne disparaît jamais puisque la narration est faite selon le point de vue exclusif d'une jeune fille brahmane, qui demeure le fruit de la classe moyenne indienne malgré son évolution dans le roman. En revanche, dans *Nani's Book of Suicides* et *The Ministry of Utmost Happiness*, les représentations obscènes participent de la création de nouveaux canons de beauté et une nouvelle manière d'être au monde, en dehors de toute norme patriarcale ou volonté d'exclusion de l'autre.

[114] Le Blanc, Guillaume. *Que faire de notre vulnérabilité?* (Montrouge : Bayard, 2011), p. 16.

Ce chapitre avait pour ambition de démontrer de quelle manière les représentations obscènes permettent de dépasser ou de magnifier la marge en abolissant la notion même de centre. Dans les romans du corpus, la corporéité des individus marginalisés est placée sur le devant de la scène afin d'en proposer une contre-représentation : les traits monstrueux ne sont pas dissimulés mais présentés comme des signes de contre-pouvoir, la beauté et l'humanité des individus sont révélées afin de proposer une redéfinition de ces concepts. Les corps des êtres humains vivants et morts sont révélés et magnifiés. La mort est placée sur le devant de la scène afin de rendre visible l'humanité des personnages décédés. En montrant que derrière toute apparence grotesque se cache la beauté, Roy met en valeur la perspective de la marge dans *The Ministry of Utmost Happiness*. Dans ce roman tout comme dans *Nani's Book of Suicides*, c'est l'obscénité même des représentations obscènes qui révèle la magnificence de certains corps marginalisés, renversant ainsi l'idée même de marge. Si l'objectif de la deuxième partie de cette thèse était d'explorer le potentiel de célébration des représentations obscènes, la troisième partie se concentrera sur la manière dont elles permettent une redéfinition de l'humanité en mettant en valeur les caractéristiques humaines habituellement dissimulées dans la société.

PARTIE III : REDÉFINIR L'HUMAIN

Dans la troisième partie de cette thèse, j'envisage l'obscène comme un instrument au service de la redéfinition de ce que l'humain signifie dans les romans du corpus. Alors que les textes présentent des situations dans lesquelles certains personnages sont déshumanisés, j'avance qu'en attirant l'attention des lecteur·rice·s sur leur corporéité, l'obscène permet de les réhumaniser.

Le chapitre cinq s'intéressera à la dimension politique des représentations obscènes de la matérialité des corps des personnages dans des situations de violence. J'examinerai la manière dont la révélation des blessures et des perceptions de la souffrance des personnages met en lumière leur humanité en contrepoint de l'horreur. J'analyserai la réaction des autres personnages face à la souffrance : la révélation de l'organicité est-elle un facteur de perpétuation de la violence ou mène-t-elle à d'autres formes de relations humaines ? Je propose de considérer la monstration interne de la douleur et de la vulnérabilité comme favorisant l'empathie et le soin d'autrui.

Le chapitre six se concentrera sur les représentations potentiellement obscènes de l'intimité. Si l'intime n'a pas vocation à être dévoilé, dans quelles conditions sa représentation est-elle obscène ? Je me pencherai à la fois sur l'intimité de chaque personnage et sur la dimension relationnelle qui lie les personnages humains, qu'ils soient vivants ou morts, et les personnages humains et les animaux. J'évaluerai la façon dont la coexistence de représentations obscènes et non-obscènes de l'intimité peut mener à repenser les contours de l'humain.

CHAPITRE 5 : CORPORÉITÉ MISE À NU

Dans les romans du corpus, la monstration de la matérialité corporelle des personnages permet de mettre en valeur leur humanité dans des situations déshumanisantes, telles que la guerre, les actes de terrorisme et toute forme de violence coloniale, sexiste ou castéiste. Donna McCormack souligne la capacité du corps à exprimer l'indicible : « the role of the body and its ability and desire to communicate what has not been or cannot be articulated in words »[1]. Dans les œuvres choisies, la description de l'organicité met notamment en lumière la barbarie et les souffrances qui en découlent. Margrit Shildrick indique que la peau est la frontière la plus visible du corps humain, protégeant son unité organique et sa complétude[2]. Exhiber ce qui se situe sous l'épiderme est donc potentiellement obscène dans la mesure où l'imperméabilité du corps est bafouée et ce qui doit être dissimulé, tel que l'intérieur de la chair ou les organes, est dévoilé. Est ainsi révélée la vulnérabilité des personnages dont McCormack affirme qu'elle est inhérente à l'être humain : « Vulnerability is thus not specific to certain bodies but is the very condition of becoming human »[3]. Selon Judith Butler, exposer délibérément sa vulnérabilité au pouvoir constitue un acte incarné de résistance politique[4]. Butler fait référence à des actions entreprises dans des contextes de conflits tels que ceux présentés dans les romans du corpus. En partant de ce postulat, je propose de considérer les représentations obscènes de la vulnérabilité corporelle comme des manifestations de contestation politique.

Si la peau marque l'impénétrabilité du corps humain, Sarah Jackson la définit également comme un point de contact permettant de communiquer avec les autres et le monde[5]. Dans les romans du corpus, les représentations de l'organicité permettent d'accéder aux sensations et perceptions habituellement dissimulées. Les textes proposent une approche phénoménologique au sens donné par Maurice Merleau-Ponty qui affirme que toute « conscience du monde » est corporelle[6]. En dévoilant l'intériorité des corps, les romans révèlent la manière dont les personnages perçoivent leur corporéité et son rapport à ce qui l'entoure. Les lecteur·rice·s ont

[1] McCormack, Donna. *Queer Postcolonial Narratives and the Ethics of Witnessing* (New York, N.Y. : Bloomsbury, 2014), p. 3.
[2] Shildrick, Margrit. *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self* (Londres ; Thousand Oaks : SAGE Publications, 2002), p. 51.
[3] McCormack, *op. cit.*, p. 92.
[4] Butler, Judith. « Rethinking Vulnerability and Resistance » in : Butler, Judith, Gambetti, Zeynep et Sabsay, Leticia. *Vulnerability in Resistance* (Durham N.C. : Duke University Press, 2016), p. 22.
[5] Jackson, Sarah. *Tactile Poetics: Touch and Contemporary Writing* (Edimbourg : Edinburgh University Press, 2015), p. 3.
[6] Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception* (Paris : Gallimard, 2013), p. 111.

accès à des perceptions habituellement dissimulées et irreprésentables telles que la douleur et les sensations somesthésiques. Lorsque leurs représentations comprennent la monstration du fonctionnement des organes ou des analogies violentes ou sexuelles explicites, elles deviennent potentiellement obscènes. L'obscénité permet aux romancières de mettre en lumière la défiguration du corps humain et son pouvoir de génération d'empathie et de *care*. Les romans du corpus font ainsi coexister paradoxalement obscène et attention portée à l'autre.

Dans ce chapitre, je m'intéresserai à la dimension politique des représentations obscènes de l'organicité des corps dans des contextes violents. Je propose de les considérer comme des moyens de révéler l'humanité des personnages confrontés à des situations déshumanisantes. Je me concentrerai sur la mise en spectacle des corps d'individus vivants et morts afin d'examiner la manière dont la perspective adoptée dans la représentation contribue à les réifier ou les célébrer. L'analyse portera ensuite sur les descriptions obscènes de la douleur, mettant en scène ce qui est qualifié d'inimaginable et exhibant la viscéralité des sensations. Enfin, j'examinerai la corrélation entre les représentations obscènes et les rencontres se produisant dans des contextes pourtant défavorables à tout contact humain.

1. Le spectacle des corps

Dans son ouvrage *The Explicit Body in Performance*, Rebecca Schneider s'intéresse à la manière dont les artistes de performance font de leur corps un objet de spectacle. Elle rappelle l'étymologie du terme « explicite », le verbe latin *explicare* signifiant « déplier »[7]. Schneider envisage le « corps explicite » comme un corps mis sur scène, rendu visible :

> Unfolding the body, as if pulling back velvet curtains to expose a stage, the performance artists in this book peel back layers of signification that surround their bodies (…) they are interested to expose not an originary, true, or redemptive body, but the sedimented layers of signification themselves. A mass of orifices and appendages, details and tactile surfaces, the explicit body in representation is foremost a site of social markings, physical parts and gestural signatures of gender, race, class, age, sexuality[8].

[7] Schneider, Rebecca. *The Explicit Body in Performance* (Londres : Routledge, 2013), p. 2.
[8] *Ibid.*

Je m'appuierai sur les arguments de Schneider afin d'examiner la manière dont la spectacularisation de la matérialité et de l'organicité des corps peut être obscène. Je m'intéresserai d'abord à la façon dont les personnages peuvent développer une perception obscène de leur corporéité ou de celle d'autrui avant de me pencher sur la relation entre l'exhibition des cadavres et la prise en compte de leur humanité.

1.A. Perceptions corporelles

Dans les romans du corpus, l'obscénité de la représentation peut provenir de la manière dont les personnages perçoivent leur propre corporéité ou celle d'autrui. Dans *Nani's Book of Suicides*, la perception que les Occidentaux·ales ont de son corps mène Sammie à le donner en spectacle. Alors qu'elle arrive au mariage de son ancien amant britannique David, la jeune femme est l'objet des regards de l'ensemble des convives occidentaux·ales. Son entrée est narrée au discours indirect libre, donnant accès aux pensées du personnage qui se compare à deux créatures imaginaires, la sirène et l'extraterrestre :

> She is attractive, although a hell of a lot more with long hair, Sammie tells herself. Just look who all the men are lining up for. She can even feel David's eyes on her. Well, hey, she is the extraterrestrial in this gathering, the bridegroom's ex-mistress, her scarlet siren dress loudly proclaiming her privileges. (*N*, p. 219)

Ces créatures venant d'un autre univers créent un espace liminaire entre notre dimension et un territoire inconnu. Elles sont obscènes au sens donné par Jean-Toussaint Desanti car elles « repousse[nt] la vue et pourtant se montre[nt] » et ne sont pas « un objet de spectacle pour tout le monde »[9]. Ici, ce n'est pas Sammie qui est comparée à une sirène mais sa robe dont la forme rappelle la queue de poisson de la créature. La description est proche du fonctionnement d'une hypallage, l'apparence et la couleur de la robe revêtant des qualités imputables au personnage : « her scarlet siren dress loudly proclaiming her privileges » (*N*, p. 219). La monstruosité de la figure de la sirène est due à son hybridité. Sa beauté est qualifiée par Françoise Rétif de « fatale »[10]. En effet, la chercheuse caractérise cette créature comme « l'autre absolu, venu d'un

[9] Desanti, Jean-Toussaint. « L'Obscène ou les malices du signifiant », *Traverses*, nº 29 (octobre 1983) : 1-5, p. 1.
[10] Rétif, Françoise. « Cette beauté qui tue. Le beau et le mythe des sirènes », *Germanica*, nº 37 (1 décembre 2005) : 79-87, p. 81.

autre monde, incompatible »[11]. La comparaison entre les attraits de Sammie et ceux des sirènes en font « une beauté qui tue »[12], pour reprendre le titre de l'article de Rétif, synonyme de danger.

Cette représentation illustre la perspective orientaliste sur les femmes racisées, les considérant uniquement comme objets de désir sexuel. En effet, selon Edward Said, la littérature de voyage occidentale de la fin du dix-neuvième siècle dresse le portrait de femmes orientales sensuelles et libres sexuellement : « women are usually the creatures of a male power-fantasy. They express unlimited sensuality, they are more or less stupid, and above all they are willing »[13]. Donna McCormack ajoute que les théories postcoloniales, féministes et *queer* définissent la vision comme l'un des principaux moyens de consolidation des idéologies et actes de violence et de perte d'autonomie, mettant l'accent sur la différence de l'autre : « [Colonial scopic technologies] create a spectacle of otherness »[14]. Dans ce passage de *Nani's Book of Suicides*, la narratrice remet en question cette mise en spectacle en attirant l'attention sur l'hypersexualisation de Sammie, seule femme indienne parmi les convives, et en la subvertissant. Si l'obscénité au sens de *obscenus* (« de mauvais augure ») de la sirène est mentionnée à plusieurs reprises dans le roman pour renverser les codes patriarcaux en dotant les femmes d'une nouvelle forme de pouvoir, comme cela a été démontré dans le chapitre 4, la figure de l'extraterrestre renforce cette idée : « she is the extraterrestrial in this gathering (...) They like E.Ts, don't they? Look at Spielberg, he made a killing out of them. » (*N*, p. 219) La référence au film de science-fiction *E.T.* (1982) de Steven Spielberg vise à tourner en dérision l'attrait des spectateur·rice·s occidentaux·ales pour des créatures extraterrestres. Elle crée ainsi un parallèle entre la scopophilie dont font l'objet les femmes racisées et celle dont est victime l'extraterrestre afin de mettre l'accent sur l'ironie de la situation. Alors que le fait d'être l'objet de regards masculins désirants pourrait placer le personnage dans une position de vulnérabilité, Sammie se donne en spectacle et revendique son désir de les provoquer, principalement dans le but de faire regretter à David le fait de l'avoir quittée pour une autre femme. La comparaison avec des créatures monstrueuses permet au personnage de se jouer de la dialectique patriarcale qui vise à aliéner les femmes racisées afin de les dominer.

Certains personnages se distinguent par des corps non normatifs qui ne correspondent pas aux canons morphologiques, une corporalité hybride ou supposément contre-nature[15] et sont

[11] *Ibid.*
[12] *Ibid.*
[13] Said, Edward W. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (Londres : Penguin Books, 1995), p. 207.
[14] McCormack, *op. cit.*, p. 29.
[15] Shildrick, *op. cit.*, p. 10.

par conséquent considérés comme monstrueux[16]. Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, le corps d'Anjum (Aftab à cette époque-là) subissant les métamorphoses non souhaitées de la puberté acquiert une dimension monstrueuse selon sa perspective. La focalisation interne met en lumière le sentiment d'aliénation ressenti par Aftab à travers la spectacularisation des transformations. Le personnage perçoit les changements corporels comme des manifestations monstrueuses au sens étymologique du verbe *monstrare*[17] (montrer, révéler) : ces mutations dévoilent les caractéristiques physiques masculines qu'Aftab refuse. Alors qu'il s'identifie à des modèles féminins et rêve de ressembler aux hijras qu'il côtoie, son corps devient étranger en raison de sa transformation aliénante. Le champ lexical de la peur illustre le sentiment d'Aftab face au changement de timbre de sa voix : « [h]e was repelled by it and scared himself each time he spoke. » (*M*, pp. 23-4) Ses bouleversements physiques sont caractérisés par leur monstruosité :

> His body had suddenly begun to wage war on him. He grew tall and muscular. And hairy. (…) He developed an Adam's apple that bobbed up and down. (…) Next came the unkindest betrayal of all – the thing that he could do nothing about. His voice broke. A deep, powerful man's voice appeared in place of his sweet, high voice. (*M*, pp. 23-4)

La représentation n'est pas obscène mais empreinte de violence comme l'indiquent le champ lexical de la guerre et la succession de phrases simples, courtes et nominales qui hachent le texte et font l'effet d'un couperet qui tombe à chaque mutation. Les caractéristiques physiques font écho à la qualification du monstrueux de Patricia MacCormack, qui repose sur son hybridité, son identité plurielle, sa métamorphose dans le temps et sa constitution à partir de qualités humaines perverties : « Monsters when they are formed from human matter are never entirely independent from the human form. The very problem comes from their uncanny redistribution of human elements into aberrant configurations »[18]. L'impression d'inquiétante étrangeté évoquée par MacCormack est bien présente dans le texte de Roy : même si tous les éléments cités font naturellement partie du corps humain, l'utilisation du verbe « bob » engendre l'image menaçante d'une pomme d'Adam curieusement incontrôlable.

[16] « [T]hose who are physically disabled or whose bodies radically disrupt morphological expectations. (…) what might be called monstrous bodies – by which I mean those bodies that in their gross failure to approximate to corporeal norms are radically excluded ». *Ibid.*, p. 2.
[17] Weinstock, Jeffrey Andrew. « Introduction. A Genealogy of Monster Theory » in : *The Monster Theory Reader*, 1-36 (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2020), p. 2.
[18] MacCormack, Patricia. « Posthuman Teratology » (522-40) in : *Ibid.*, pp. 531-2.

Jay Prosser affirme que le sentiment d'aliénation physique est fréquent chez les personnes transgenres qui ont l'impression d'être prisonnières d'un corps qui ne correspond pas à l'image qu'elles en ont :

> Transsexual subjects frequently articulate their bodily alienation as a discomfort with their skin or bodily encasing: being trapped in the wrong body is figured as being in the wrong, or an extra, or a second skin, and transsexuality is expressed as the desire to shed or to step out of this skin. Fantasies of excoriation punctuate transsexual autobiographies[19].

À l'instar des arguments développés par Prosser, la description des changements subis par Aftab s'accompagne de réactions agressives de la part du personnage, qui essaie par tous les moyens de se défaire de cette nouvelle enveloppe corporelle qui ne correspond pas à son moi intérieur. Sa métamorphose physique provoque en lui un sentiment d'abjection. Selon Julia Kristeva, l'abject est « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre »[20], et l'abjection, « une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable »[21]. Le jeune Aftab se révolte violemment contre son corps en appliquant une crème qui lui brûle la peau afin de s'épiler et en souhaitant s'arracher la pomme d'Adam (*M*, pp. 23-4).

Tandis que la représentation des transformations physiques du personnage est monstrueuse, la manifestation de son plaisir érotique est obscène. Lors de la fête d'anniversaire de ses dix-huit ans, alors qu'Anjum est heureuse de porter un beau sari rouge, un rêve érotique dans lequel elle est une jeune mariée provoque un orgasme phallique :

> She awoke distressed to find that her sexual pleasure had expressed itself into her beautiful new garment like a man's. It wasn't the first time this had happened, but for some reason, perhaps because of the sari, the humiliation she felt had never been so intense. She sat in the courtyard and howled like a wolf, hitting herself on her head and between her legs, screaming with self-inflicted pain. (*M*, p. 27)

Bien qu'aucun organe génital ne soit mentionné, la tâche sur le vêtement met en évidence ce qui devait rester caché, générant un sentiment d'humiliation. Le cri a une dimension spectaculaire et obscène : la plainte d'Anjum attire l'attention des autres hijras sur son expérience traumatisante. L'analogie du cri de douleur au hurlement du loup souligne

[19] Prosser, Jay. *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality* (New York, N.Y. : Columbia University Press, 1998), p. 68.
[20] Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection.* (Paris : Le Seuil, *ebook*, 2015), emp. 293-4.
[21] *Ibid.*, emp. 243-5.

l'incapacité d'Anjum à utiliser le langage humain à cause de la souffrance psychologique ressentie.

Dans *Babyji*, la narratrice homodiégétique ne porte que peu d'attention à son apparence physique, se considérant uniquement comme un être spirituel : « It was shallow to think about one's looks. I wanted to be only a soul, an intelligent mind, a heart brimming with passion. I wanted to be above and beyond looks. » (*B*, p. 117) Par conséquent, son corps n'est que très peu décrit. Ce dédain pour sa propre corporéité ne l'empêche pas de porter un grand intérêt à celle des autres, notamment celle des femmes avec lesquelles elle entretient une relation amoureuse. De ce fait, le roman de Dawesar ne comprend que très peu de représentations obscènes des caractéristiques physiques des personnages. L'une des exceptions émane d'un cauchemar dans lequel Anamika voit des corps mutilés et démembrés : « When I fell asleep again I saw amputated limbs, hearts outside their bodies, thighs cut open like meat, knees swinging out of their sockets, and eyes, disembodied and bleeding eyes, watching me from everywhere. » (*B*, p. 256) Les corps semblent monstrueux au sens donné par Margrit Shildrick : ils ont perdu leur caractère impénétrable[22]. Shildrick s'appuie sur la définition du corps grotesque de Mikhaïl Bakhtine[23] pour justifier l'argument selon lequel les corps humains doivent obligatoirement être normalisés, tout ce qui dépasse devant être éliminé, caché ou modéré, et tous les orifices clos. Dans le rêve d'Anamika, ils sont au contraire caractérisés par leur béance. L'accumulation de synecdoques montrant les organes, les indications de disjonctions et de trouées et la réduction de la chair à de la viande créent une image obscène. L'asyndète illustre la mutilation des corps qui perdent ainsi leur caractère humain : les membres ne font plus partie d'un tout, mais sont dispersés tels des objets.

Contrairement aux autres éléments corporels, les yeux désincarnés sont le sujet d'un verbe, acquérant ainsi une forme de pouvoir. Alors que la narratrice est généralement à l'initiative du regard porté sur l'autre, elle est ici soumise à une pulsion scopique extérieure. L'insistance sur l'omniprésence du regard porté sur elle évoque le panoptisme de Michel Foucault, qui s'inspire de la figure architecturale du *Panopticon* de Jeremy Bentham pour décrire un dispositif dans lequel on « indui[t] chez le détenu un état conscient et permanent de

[22] Shildrick, *op. cit.*, p. 54.

[23] « Le corps grotesque n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé, ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est, soit ouvert au monde extérieur, soit lui-même dans le monde, c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances : bouches bées, organes génitaux, seins, phallus, gros ventres, nez. » Bakhtine, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Paris : Gallimard, 1996), p. 35.

visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir »[24]. L'insistance sur le fait de rendre visible génère une impression de réflexivité : les spectateur·rice·s ont un rôle percevant mais sont aussi perçu·e·s. Dans le cauchemar d'Anamika, sa propre mise en visibilité semble signaler sa culpabilité d'avoir blessé certain·e·s de ses proches.

Dans les passages étudiés, la focalisation interne permet d'avoir accès à la conscience que les personnages ont de leur propre corps. Si la monstration du fonctionnement corporel interne ou les manifestations sexuelles peuvent être obscènes dans ce cadre, elles ne le sont pas nécessairement. C'est notamment la perspective adoptée par les personnages qui mène à des représentations obscènes, soit pour remettre en question le pouvoir patriarcal, soit pour attirer l'attention sur un sentiment d'aliénation. Le paradigme change dans le cadre des représentations de cadavres : les corps sont inévitablement perçus de l'extérieur. Lorsque l'intérieur de l'enveloppe organique est rendu visible, le corps n'est plus une entité close et sa description devient alors obscène.

1.B. Spectacularisation des cadavres

Anne Carol et Isabelle Renaudet affirment que la « dimension répugnante »[25] du cadavre en fait un objet de monstration contesté : « sa représentation ou son usage n'iraient pas de soi dans une activité créatrice tournée vers l'expression d'un idéal esthétique »[26]. Pourtant, dans *Hotel Arcadia*, c'est cet idéal qui guide la réalisation des photographies *post mortem*. À l'instar de celle du photographe de guerre et photojournaliste américain James Nachtwey, l'esthétique photographique de Sam repose sur des oxymores visuels qui associent des contenus horribles à une forme stylisée[27], l'esthétisation de l'horreur oblitérant le contexte historique dans lequel la

[24] Foucault, Michel. *Surveiller et punir* (Paris : Gallimard, 1993), p. 234.
[25] Carol, Anne et Renaudet, Isabelle. « Modes de représentations, normes esthétiques et sociales » in : *La Mort à l'œuvre : Usages et représentations du cadavre dans l'art* (Aix-Marseille Université : Presses universitaires de Provence, 2013), pp. 13-4.
[26] *Ibid*.
[27] Linfield, Susie *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (Chicago : The University of Chicago Press, 2010), p. 230.

photographie a été réalisée, selon Susie Linfield[28]. La description des choix de composition de Sam pour sa collection de masques mortuaires est de cet ordre :

> She had even named it Masks, hoping that the deathly chill of her heart would be obvious to those who looked at her photographs. And she opened it with that image from the jungle, of the young man in a nondescript shirt, lying in the doorway, bathed in a ghostly light. Was that a malfunction of her camera, or just the light filtering through the trees? She has never been able to pinpoint the source of that ghostly light. But she knows how to identify it, and to capture it; repeatedly, obsessively, across the world. (*H*, pp. 93-4)

La photographie efface l'expérience et l'identité de cet individu : c'est un inconnu tué dans une jungle indéterminée qui a pour caractéristique principale une chemise dont le qualificatif renforce l'anonymat. Seule compte la qualité de la lumière, mentionnée à deux reprises, dont l'origine est source d'intérêt pour la photographe. L'adjectif « ghostly » lui confère une valeur quasi-obscène au sens de *obscenus*, « de mauvais augure », produisant l'impression d'une hypallage qui transpose la mort du cadavre à la qualité de l'éclairage. Néanmoins, en ne montrant rien de la matérialité du corps mort, la description n'est pas obscène.

Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, la représentation esthétisée de la photographie de l'enterrement de Miss Jebeen, la fille de Musa, n'a rien d'obscène non plus puisque le corps préserve son unité et son apparence humaine, la mort n'ôtant en rien sa dignité[29]. Dans ce passage, l'enfant apparaît dans toute sa vulnérabilité et son humanité. Ce portrait est examiné selon la perspective de Biplab Dasgupta qui le découvre dans l'appartement de Tilottama :

> On the wall just above the computer there are two smallish, framed photographs. One is a picture of a child, maybe four or five years old. Her eyes are closed and her body is wrapped in a shroud. Blood from a wound on her temple has seeped through the white cloth, a rose-shaped stain. She's laid out on the snow. A pair of hands pillows her head, lifting it slightly. Along the top edge of the photograph is a row of feet, clad in all manner of winter shoes. It occurs to me that the child could be Musa's daughter. (*M*, p. 190)

Les synecdoques détaillent le corps sans vie de la fillette sans pour autant le fragmenter : le linceul qui l'enveloppe lui donne une unité. La violence dont elle a été victime n'est pas niée mais évoquée dans la blessure sur la tempe et la comparaison lénifiante entre la forme de la tache de sang et celle d'une rose. Cette analogie et l'inertie de l'enfant renforcée par l'utilisation de la voix passive mettent en lumière la vulnérabilité physique de la petite fille blessée par balle. Elle est identifiée comme pouvant être la fille de Musa et elle n'est pas seule. La description met l'accent sur les personnes qui l'entourent et semblent prendre soin d'elle. Bien que la référence à ces individus ne soit faite que de manière métonymique, la présence de mains qui

[28] *Ibid.*, p. 232.
[29] Cavarero, Adriana. *Horrorism: Naming Contemporary Violence*, trad. par William McCuaig (New York, N. Y. : Columbia University Press, 2009), p. 8.

lui soutiennent la tête et de pieds qui lui encerclent le corps signalent qu'elle est accompagnée au-delà de la mort. La synecdoque s'attarde sur les mains de l'individu, sans que son identité ne soit révélée, comme pour mieux illustrer l'acte de sollicitude à l'égard de l'enfant à travers le toucher. La mort n'est pas obscène car elle est « intégrée dans un rituel qui permet de l'apprivoiser »[30].

Cette représentation contraste fortement avec l'*ekphrasis* d'une autre image d'enfant mort dans le roman de Roy, celle de la photographie iconique du jeune garçon désigné par l'antonomase « the Bhopal Boy » (*M*, p. 327). Avant même de procéder à la description de ce portrait, la narratrice attire l'attention des lecteur·rice·s sur le voyeurisme du public, qui consomme le malheur dans ce qu'elle appelle de manière acerbe « the supermarket of sorrow » (*M*, p. 327). Cette expression imagée illustre l'argument de Sylvia Girel selon lequel il existe « une sorte d'engouement, d'intérêt, de curiosité, une visibilité et donc une "regardabilité" démultipliées des cadavres par medium interposé et ce dans les domaines d'expression les plus variés »[31]. En impliquant un dévoilement de l'intime à des fins de consommation, l'expression est obscène aux sens des étymologies grecque *ob skênê* et latine *obscaena* signifiant « ce qui ne doit pas être montré sur scène ». L'hypotypose de la photographie de presse prise par le photographe et photojournaliste indien Raghu Rai met l'accent sur la matérialité du corps de l'enfant mort :

> Several leading photographers claimed copyright of that famous photograph of the dead boy buried neck deep in a grave of debris, his staring, opaque eyes blinded by poison gas. Those eyes told the story of what had happened on that terrible night like nothing else could. They stared out of the pages of glossy magazines all over the world. (*M*, p. 327)

Le passage se concentre notamment sur les yeux de la victime, le visage étant la seule partie du corps affleurant la surface du sol. Ceux-ci acquièrent une dimension métonymique qui fait ressortir la vulnérabilité de l'enfant mort, le nom « eyes » étant entouré de deux qualificatifs indiquant sa cécité, mais aussi son agentivité et sa subjectivité à travers l'utilisation de l'adjectif « staring » et du verbe « stared ». La description des yeux leur confère un pouvoir narratif, ils sont capables de communiquer au-delà de la mort et deviennent des vecteurs langagiers aptes à témoigner du contexte funeste. En franchissant la frontière entre le monde des vivant·e·s et celui des mort·e·s, la représentation des yeux illustre l'argument de Jean-Toussaint Desanti : « "Obscène" donc : une surabondance d'être qui annonce le Rien et, ne se laissant pas refermer dans les limites du seul visible, occupe cependant tout lieu visible de son enflure envahissante.

[30] Maier, Corinne. *L'Obscène : la mort à l'oeuvre* (La Versanne : Encre marine, 2004), p. 29.
[31] Girel, Sylvia. « Le cadavre à l'œuvre » in : Carol et Renaudet, *op. cit.*, pp. 175-86.

C'est pourquoi l'obscène, du même mouvement, force le regard et le repousse »[32]. La description méduse le regard : elle est obscène au sens de *obscenus*, « de mauvais augure ».

The Gypsy Goddess brosse non seulement le portrait d'enfants mort·e·s (*G*, p. 119) mais dépeint également le moment fatal qui les fait passer de vie à trépas, défini par Vladimir Jankélévitch comme un « instant inénarrable »[33] car mystérieux par essence. Jankélévitch avance que « [l]'espèce de pudeur que la mort nous inspire tient en grande partie à ce caractère impensable et inénarrable de l'instant létal »[34]. Ce moment est pourtant relaté dans le roman de Kandasamy. Dans le quatrième chapitre consacré aux protestations des ouvrières agricoles de Kilvenmani concernant leurs conditions de vie et de labeur misérables, la narratrice établit la liste de toutes les doléances de ces femmes, allant des dépôts de plaintes pour viol, à la demande de hausse des salaires et de pauses leur permettant de s'occuper de leurs enfants en bas âge qui les accompagnent dans le travail des champs :

> Sometimes their demands are related to women alone, like when they demanded daily wages instead of the weekly wage for women. Or when they demanded their right to take breaks to attend to their infants, because babies left under the shade of trees cried to their deaths in their makeshift sari cradles, or rolled over and drowned in the mud. (*G*, p. 59)

L'instant fatal est narré explicitement. La structure résultative « cried to their deaths » et l'enchaînement des deux actions qui suivent insistent sur le processus mais surtout sur le résultat funeste. Ce passage illustre la notion de nécropolitique développée par Achille Mbembe, selon laquelle certains individus sont considérés comme des non-sujets voués à mourir[35]. Pour James Rajesh, K. D. Binu et Aswin Prasanth, le terme nécropolitique est particulièrement adapté à l'acceptation des violences subies par les Dalits dans la société indienne en raison du respect du système de castes qui les prive de dignité humaine et les relègue au rang d'esclaves[36]. Dans le texte de Kandasamy, obscénité et dignité coexistent : la représentation de l'instant létal est obscène, tandis que le point de vue des mères souhaitant protéger leurs enfants souligne la probité de leurs demandes. L'adoption de cette perspective permet à Kandasamy de faire ressortir l'injustice de la situation tout en rendant à ces nourrissons leur humanité, niée par les propriétaires terriens. La concomitance paradoxale de l'obscénité et de la dignité fait émerger

[32] Desanti, *op. cit.*, p. 4.
[33] Jankélévitch, Vladimir. *La Mort* (Paris : Flammarion, 2017), p. 329.
[34] *Ibid.*, p. 332.
[35] Mbembe, Achille. « Nécropolitique ». *Raisons politiques* 21, nº 1 (2006) : 29-60.
[36] Rajesh, James *et al.*. « To Kill or to Allow to Live: Caste Necropolitics, *Ozhivudivasathe Kali*, and Malayalam Cinema », in : Misrahi-Barak, Judith et Abraham, Joshil K. *The Routledge Companion to Caste and Cinema in India*, 49-62, 1e éd. (Londres : Routledge India, 2022), pp. 49-50.

une forme d'hommage rendu à ces mères et à leur progéniture victimes d'un système déshumanisant.

La perspective est la même dans le chapitre « Mischief by Fire » consacré au récit du massacre des villageois·e·s. Kandasamy représente le moment du trépas, pourtant considéré irreprésentable. La narratrice décrit en détail chaque étape de la destruction physique des personnages par le feu :

> and at some point seeing becomes impossible because life has elapsed and so they no longer scare each other (…) as their muscles lose mass and begin to flex of their own free will arching joints into pyramids (…) and facial features disappear and flesh now starts splitting and shin bones show and hair singes with a strange smell and the flames hastily lick away at every last juicy bit as the bones learn to burst like dead wood (*G*, p. 118)

L'utilisation du présent simple rapproche la scène de la temporalité des lecteur·rice·s, les absorbant physiquement dans le déroulement des événements ; le seul verbe conjugué au *present perfect* indique la transition de vie à trépas. Bien qu'au début de la citation les membres semblent conserver une forme d'agentivité en étant les sujets des verbes, à la fin, le feu reprend le pouvoir. Le passage se concentre sur les effets du feu, les synecdoques s'arrêtant sur chaque partie du corps touchée, de l'extérieur vers l'intérieur. La révélation visuelle et olfactive de la chair est obscène, d'autant plus que celle-ci devient monstrueuse sous l'effet des flammes qui la métamorphosent. L'obscénité de la représentation permet de rendre visible la matérialité de ces corps abandonnés par les autorités, jusqu'à leur retour à l'état de nature à travers la comparaison avec le bois mort.

La représentation de cadavres n'est pas ontologiquement obscène. Elle ne le devient que lorsque les corps sont fragmentés par les synecdoques et que leur organicité est mise à nu : les mutilations subies sont alors révélées, la putréfaction exhibée. En soulignant la corporéité des cadavres, les représentations obscènes attirent l'attention sur l'humanité des individus. L'obscénité participe donc d'une volonté de résistance politique, telle qu'évoquée par Butler[37]. Les romans du corpus placent sur le devant de la scène ce qui devait rester dans les coulisses, exposant l'organicité des corps morts et le fonctionnement des vivants. Merleau-Ponty affirme à ce propos que

> [i]l ne suffit pas que deux sujets conscients aient les mêmes organes et le même système nerveux pour que les mêmes émotions se donnent chez tous deux les mêmes signes. Ce qui importe c'est la manière dont ils font usage de leur corps, c'est la mise en forme simultanée de leur corps et de leur monde dans l'émotion[38].

[37] Butler, *op. cit.*, p. 22.
[38] Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 229.

Bien que tous les êtres humains possèdent des fonctionnalités physiques communes, la perception de chacun·e a son importance. Je propose d'examiner la manière dont les représentations obscènes de la corporéité permettent notamment de donner à voir les spécificités du fonctionnement de la douleur et les émotions qui en découlent.

2. Phénoménologie de la douleur

Les romans du corpus présentent des expériences subjectives de corps souffrants : les personnages sont transformés en chair douloureuse. Contrairement à l'affirmation de Tobin Siebers selon laquelle une vie douloureuse n'est pas une vie humaine[39], en mettant les corps souffrants au centre de la représentation, les romans révèlent l'humanité des personnages. Bien que la douleur ait un pouvoir d'ostracisme et d'annihilation identitaire[40], selon Sara Ahmed, seules les manifestations corporelles peuvent attester de la souffrance endurée : « Pain is not simply an effect of a history of harm; it is the bodily life of that history »[41]. Ainsi, l'histoire des atteintes que l'on porte à autrui ne peut être appréhendée qu'à travers son inscription dans la vie corporelle du sujet. Les romans reflètent cette dynamique en proposant une phénoménologie de la douleur. Ils expriment la viscéralité de la souffrance, seule capable de témoigner de sa réalité, comme le déclare Donna McCormack : « Pain can only be communicated through a manifestation of pain »[42]. L'évocation de ce trouble passe par la monstration obscène de la chair souffrante, animalisée et rendue abjecte.

2.A. Inimaginable douleur

Susan Sontag allègue que toutes les souffrances n'ont pas le même statut dans l'histoire de l'art : alors que la conséquence de la colère divine est digne d'être dépeinte, la douleur induite par des causes naturelles ou accidentelles ne fait l'objet que d'un nombre réduit de représentations[43]. Ceci peut s'expliquer par la difficulté à transcrire ces maux. En effet, dans son célèbre ouvrage *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World*, l'essayiste américaine Elaine Scarry affirme l'indicibilité de la douleur physique[44]. Selon elle, il est impossible d'imaginer la souffrance d'autrui, celle-ci se situant à l'intérieur du corps de l'autre, elle ne peut par conséquent être partagée[45]. Scarry en déduit que la douleur physique et le

[39] « A painful life is simply considered a life not worth living. A painful life is easily terminated without objection. A painful life is not thought to be a human life. » Siebers, Tobin. « In the Name of Pain. » in : Metzl, Jonathan M. et Kirkland, Anna (dir.). *Against Health: How Health Became the New Morality*, 183-94 (New York, N.Y. : NYU Press, 2010), p. 184.
[40] Mintz, Susannah B. *Hurt and Pain: Literature and the Suffering Body* (Londres : Bloomsbury, 2013), p. 8.
[41] Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion* (Edimbourg : Edinburgh Univ. Press, 2010), p. 34.
[42] McCormack, *op. cit.*, p. 67.
[43] Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others* (New York, N.Y. : Picador, 2003), p. 33.
[44] Scarry, Elaine. *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World* (New York, N.Y. : Oxford University Press, 1985), p. 11.
[45] *Ibid.*, pp. 11-2.

langage sont antithétiques : « Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned »[46]. Je propose d'envisager la douleur à l'aune de l'argument de Corinne Maier sur la mort : « la mort n'est rien, le rien ne se représente ni ne s'imagine »[47] ; de même, la douleur corporelle résiste à l'objectivation langagière dans la mesure où elle n'a aucun contenu référentiel[48]. Ainsi, le dévoilement de la douleur physique devient obscène, au sens de *ob skênê* ou *obscaena*, soit « ce qui ne devrait pas être montré sur scène ».

Dans les romans du corpus, de nombreux passages remettent en question le postulat de Scarry, notamment en révélant la corporéité des sensations vécues à travers des processus narratifs tels que la focalisation interne. Cependant, d'autres extraits confirment cette impossibilité à dire la douleur. Ainsi, dans *Nani's Book of Suicides*, de nombreuses péripéties illustrent la désaffection de Mini face à la douleur d'autrui, principalement lorsque cette dernière tue froidement son camarade de classe Sammie, avant de subtiliser son identité (*N*, pp. 65-9). Dans une analepse, Mini se trouve confrontée à la souffrance d'un autre personnage sans parvenir à la reconnaître, ni la comprendre. Tandis que sa domestique Rani est terrassée par la douleur, la narratrice Mini décrit son état impassiblement :

> Nani grabbed that mewling creature by the shoulder, lifted her off the pool of saliva and mucus on the floor and shoved her out of the door. Rani's face was crumpled into asymmetrical folds, drool dripping from the corners of her mouth, snot hanging wetly from her wide nostrils, her hair flying about. Her eyes alone were dry. (*N*, p. 166)

En se concentrant sur les fluides corporels qui s'échappent du corps de la jeune fille, la description illustre l'abjection du corps souffrant. Julia Kristeva désigne « [l]a matière issue [des] orifices [corporels] » comme étant « marginale » car dépassant les limites du corps et par conséquent sale[49]. Le passage exhibe ce qui vient de l'intérieur du corps, qui selon les codes de la décence, doit rester caché pour ne pas susciter la répugnance. En effet, parmi les éléments provoquant le dégoût, Jonathan Haidt, Clark McCauley et Paul Rozin identifient les sécrétions corporelles telles que le mucus[50].

[46] *Ibid.*, p. 12.
[47] Maier, *op. cit.*, p. 29.
[48] *Ibid.*, p. 13.
[49] Kristeva (2015), *op. cit.*, emp. 1459-63.
[50] Haidt, Jonathan *et al*. « Individual Differences in Sensitivity to Disgust: A Scale Sampling Seven Domains of Disgust Elicitors », *Personality and Individual Differences* 16, n° 5 (1994) : 701–13.

Dans le cadre de la relation entre Mini et Rani, un autre facteur est à prendre en compte : la notion d'impureté associée au statut social de la servante. Christophe Jaffrelot rappelle que l'un des « principe[s] cardina[ux] de la hiérarchie des castes [est] le rapport au pur et à l'impur. Le Brahmane incarne la pureté par excellence, tandis que l'intouchable suscite la répulsion, son contact étant polluant »[51]. C'est ce système qui régit les échanges entre les deux jeunes filles dans le texte de Singh : selon Mini, Rani est ontologiquement impure, car hiérarchiquement inférieure à elle, qui est une *Kshatriya*[52]. Le sentiment de dégoût ressenti par Mini est exacerbé dans le récit de la métamorphose monstrueuse de Rani sous l'effet de la douleur. La description est obscène, dévoilant une créature hybride à la croisée de l'humain et de l'animal derrière les traits du visage du personnage, illustrant l'incapacité de la narratrice à réellement percevoir et nommer la souffrance de l'autre. Toutefois, malgré le sentiment d'abjection communiqué par la narratrice, la vulnérabilité corporelle point derrière la figure monstrueuse. Selon Shildrick, ce qui rend l'autre monstrueux·se n'est pas tant sa différence morphologique qui constituerait une menace extérieure que sa capacité à provoquer la prise de conscience que notre corps humain est un espace ouvert et vulnérable[53]. C'est ainsi qu'est représenté le corps de Rani dans ce passage.

Dans *Hotel Arcadia*, la douleur ressentie par Sam semble tout aussi difficile à représenter tant la jeune femme cherche constamment à maîtriser ses sentiments et émotions. Selon Scarry, l'un des éléments constitutifs de la douleur est sa capacité d'anéantissement de la pensée : « Pain annihilates not only the objects of complex thought and emotion but also the objects of the most elemental acts of perception »[54]. Ainsi, lorsque la narratrice fait part de la souffrance ressentie par la jeune femme, les sensations éprouvées sont étouffées, la focalisation interne donnant aux lecteur·rice·s des indications objectives sur la souffrance, que le personnage cherche obstinément à contrôler. Dans l'avant-dernier chapitre, Sam est prise au piège d'un incendie, allumé par les terroristes, qui s'étend dans l'hôtel Arcadia. Le passage est principalement empreint de suspense, alors que Sam met tout en œuvre pour rejoindre l'issue de secours afin de pouvoir respirer. La narratrice décrit sa sensation de suffocation : « The breathing is harder though at her standing height, leaving her struggling with the burning in her

[51] Jaffrelot, Christophe. *L'Inde de Modi : national-populisme et démocratie ethnique* (Paris : Fayard, *ebook*, 2019), emp. 188-98.
[52] Dans le système de castes, les *Kshatriyas* (les guerriers) sont les membres de la deuxième caste la plus élevée dans la hiérarchie après les Brahmanes. Abraham, Joshil K. et Misrahi-Barak, Judith. « Introduction to the First Edition. Dalit Literatures in India: In, Out, and Beyond. » in : *Dalit Literatures in India*, 12-24 (Londres ; New York, N.Y. : Routledge, 2018), p. 16.
[53] Shildrick, *op. cit.*, p. 81.
[54] Scarry, *op. cit.*, p. 62.

throat, singeing her lungs with each gasp, as the smoke pushes past the damp scarf. (…) Her lungs are on fire, and her head is throbbing. » (*H*, p. 210) Le lexique de la brûlure illustre la sensation éprouvée par la jeune femme. Afin de préciser l'intensité de la douleur, qui est inexprimable en tant que telle puisque ce champ lexical est relativement restreint[55], la narratrice a recours à une métaphore. S'il est évident que les poumons de Sam ne se sont pas enflammés, faire référence à l'agent externe à l'origine de l'affliction est un procédé courant pour exprimer la souffrance : par ce biais, la douleur est externalisée et partageable[56]. La description analytique, presque clinique, reflétant la rigueur à toute épreuve du personnage qui ne doit pas être repéré par le groupe terroriste, n'a rien d'obscène. Bien que des sensations organiques soient mentionnées, l'intérieur du corps ne dépasse pas les limites de l'enveloppe corporelle. Tandis que l'accumulation d'expressions telles que « [p]ulling herself together », « she forces herself », « forcing herself », « fighting both relief and light-headedness », « pushing back the coughing and nausea » (*H*, p. 210) traduit sa volonté de dominer la situation, les seules réactions qu'elle ne parvient pas à maîtriser sont la toux qui la submerge et l'exclamation « 'Damn fucker!' » (*H*, p. 210). L'obscénité du passage émane donc de l'interjection émise par Sam au moment où elle se cogne violemment contre une table.

Quelques pages plus loin, au moment où elle essaie de regagner sa chambre, Sam perd peu à peu le contrôle de son corps dont les sensations envahissent le texte, évoquant la définition de la douleur intense établie par Scarry, c'est-à-dire un état d'anéantissement complet qui agit à la fois sur l'expérience spatiale et sur le langage : « It is the intense pain that destroys a person's self and world, a destruction experienced spatially as either the contraction of the universe down to the immediate vicinity of the body or as the body swelling to fill the entire universe »[57]. Alors que la douleur s'intensifie, la représentation se concentre exclusivement sur la corporéité du personnage :

> The knot in her shoulder spasms regularly, leaving her aching and tense. She can feel the exhaustion now, the insistent throbbing in her skull. There is a light-headedness that seems to gather around her eyes and ears, dulling the senses, making her feel like she is moving underwater, fighting to stay focused at every step. Perhaps that is why she misses the step as she turns down the landing, tumbling down the steps, landing in a disoriented painful heap. Winded, dazed, she lies there, too tired for a long moment to notice anything but the agony coursing through parts of her. (*H*, p. 212)

La désignation des parties douloureuses devient de plus en plus vague au fil du passage : les synecdoques qui attirent l'attention sur l'épaule, le crâne, les yeux et les oreilles laissent place

[55] *Ibid.*, p. 23.
[56] *Ibid.*, p. 24.
[57] *Ibid.*, p. 43.

à l'indéfini « parts of her ». L'accumulation graduelle de participes présents scande le texte au rythme de la douleur lancinante qui finit par envahir l'intégralité du corps de Sam. C'est ce que Scarry désigne comme la totalité de la douleur, estompant les frontières entre l'extérieur et l'intérieur du corps[58]. La perte de contrôle associée au phénomène de totalité de la douleur s'observe dans l'antanaclase « she turns down the landing, (…) landing in a disoriented painful heap » qui participe de la réification du personnage devenu un amas informe indiscernable de son environnement. Les nombreuses asyndètes brouillent la syntaxe, créant un effet de désorientation similaire à celui ressenti par la jeune femme sur le point de défaillir. Malgré la concentration sur la corporéité et l'effacement de la limite entre le corps et ce qui l'entoure, l'état de confusion du personnage ne permet pas d'avoir accès à la matérialité du fonctionnement interne de son corps. La représentation n'est donc pas obscène.

Sans connexion au corps des personnages en raison de la focalisation externe ou à cause de la volonté de certains de nier leur corporéité, il est impossible pour les lecteur·rice·s de percevoir la souffrance. Celle-ci est inimaginable, sa représentation passe soit par des descriptions cliniques soit par des métaphores qui s'éloignent de l'organicité de l'expérience. Au contraire, lorsque l'ensemble des sensations est décrit en détail explicitant le fonctionnement interne des corps de manière obscène, la douleur est présentifiée et devient visible.

2.B. Viscéralité de la souffrance

Selon le philosophe autrichien Ludwig Wittgenstein, seule la personne qui ressent la souffrance peut connaître sa nature et son intensité[59]. Ainsi, l'expression des sensations douloureuses s'appuie nécessairement sur des manifestations incarnées telles que les expressions faciales et corporelles. La compréhension de la douleur de l'autre repose sur un facteur intersubjectif : « It comes to this: only of a living human being and what resembles (behaves like) a living human being can one say: it has sensations »[60]. Susannah B. Mintz transpose cette théorie à la littérature, déclarant que pour écrire l'expérience de la douleur vécue par un personnage, il est nécessaire de la présentifier : « To write a character in pain, to utter or act out pain's experience, to remember ourselves in pains of the past or to render the pain we

[58] *Ibid.*, p. 62.
[59] Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations* (Oxford : Basil Blackwell, 1968), p. 89.
[60] *Ibid.*, p. 97.

are in: these are acts of casting thought into pain in order to feel it and so to recreate it for others »[61]. Les romancières du corpus se fondent sur cette phénoménologie de la douleur, montrant l'expérience corporelle de la souffrance. Elles s'appuient notamment sur les sensations somesthésiques, qualifiées par Pierre-Louis Patoine de « sensations extéroceptives (déclenchées par un stimulus extérieur) du chaud, du froid, de la pression et du tact, des sensations proprioceptives qui proviennent des muscles, des tendons et des articulations, ou des sensations nociceptives qui ont un rapport avec la douleur physique »[62]. Les romancières montrent l'expérience incarnée de la souffrance, soit des perceptions habituellement dissimulées. J'envisage l'exhibition des sensations organiques qui traduisent la douleur comme des représentations paroxystiques de la viscéralité. C'est ce paroxysme qui devient obscène. Daniel Bougnoux affirme que l'obscène se traduit par « un effondrement symbolique de la scène, ou par le renversement de ses codes. Il y a obscène quand une distance ou une certaine transcendance ne se trouvent plus respectées »[63]. En révélant la viscéralité de la douleur des personnages, les romancières exposent ce qui ne peut pas être montré sur scène.

La monstration des sensations somesthésiques ne suffit pas à produire une représentation obscène. Dans *Hotel Arcadia*, la narratrice retrace un événement de la jeunesse d'Abhi durant lequel ce dernier manque de se noyer lorsque son frère Samar le met au défi de récupérer ce qu'ils croient être une perle au fond d'un lac. La focalisation interne permet à la narratrice d'évoquer la douleur à partir des sensations corporelles internes du personnage. Les étapes successives de la noyade sont décrites, de la difficulté à retenir son souffle à l'insupportable agonie provoquée par l'eau qui pénètre dans les poumons, avant de pouvoir respirer à nouveau. Les premiers symptômes sont explicites : « his head was pounding, his lungs filling with the first twinge, like a match being lit somewhere deep within. » (*H*, p. 105) Le champ lexical de la douleur signale clairement une violente oppression pulmonaire et cérébrale. La comparaison avec la combustion d'une allumette précise l'intensité de la sensation de brûlure. Ayant établi la typologie de la souffrance, la narratrice se concentre uniquement sur les réactions physiques. Alors que ce qu'il croyait être une perle explose au contact de ses doigts, Abhi ouvre la bouche et ses poumons se remplissent d'eau : « Abhi forgot to hold his breath and gasped, choking instantly on the water that rushed up his nose, pushed into his throat. Frantically, he struggled to get back to the surface, clutching at nothing, kicking more by

[61] Mintz, *op. cit.*, pp. 12-3.
[62] Patoine, Pierre-Louis. *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique : Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk* (Lyon : ENS Éditions, 2015), p. 9.
[63] Bougnoux, Daniel « L'Obscène, la scène et le secret », *Médium* 9, nº 4 (2006) : 66-75, p. 69.

instinct, pushing against the weight of crystal waters. » (*H*, p. 105) À partir du moment où le liquide lui envahit les poumons, le personnage devient vulnérable à l'élément qui semble le tenir sous son contrôle : en effet, l'utilisation du participe présent indique la concomitance de plusieurs actions, l'élan de vie poussant Abhi à agir, mais de manière manifestement peu efficace.

Afin de montrer la viscéralité de la souffrance d'Abhi lors de cette noyade, Singh s'appuie sur la morphosyntaxe. Bien que dans la suite du passage, la narratrice souligne à deux reprises la distension du temps vécue par l'adolescent[64], c'est l'accumulation de verbes d'action qui renforce l'impression insupportable de suffocation : « his lungs clenching and spasming, hacking coughs fighting their way out from somewhere deep within him » (*H*, p. 105). Lorsqu'Abhi finit par atteindre la surface de l'eau et respirer à nouveau, la succession de verbes au participe présent traduit la manière dont les sensations physiques simultanées envahissent son corps : « tears streaming down his eyes, choking, coughing, his nose scalded, his eyes streaming, his lungs aching. » (*H*, p. 105) L'asyndète produit un effet de halètement dans la lecture, forçant les lecteur·rice·s à respirer entre chaque proposition au rythme du personnage qui essaie de reprendre son souffle. La description exhibe les fluides corporels, mettant l'accent sur l'abjection du corps suintant dans cette situation inénarrable de l'entre-deux entre la vie et la mort.

Dans *Nani's Book of Suicides*, un état limite provoqué par un choc est également mis en scène. Dans le deuxième chapitre du roman, Mini relate une chute de cheval pendant son enfance. Le traumatisme est d'abord décrit précisément, la narratrice évoquant son impossibilité à respirer, « [f]or an instant I could not breathe, as if someone had pricked a balloon inside me and let out all the air. I struggled to swallow some air, gasping and choking like a drowning person. » (*N*, p. 23) Les comparaisons illustrent l'intensité de la sensation de suffocation. L'analogie péjorative entre les poumons et une baudruche dégonflée mène à imaginer la consistance de ces organes, ce qui est potentiellement obscène. La description du tourment de Mini est brève, le récit se concentrant sur le spectacle de la douleur de la jument Tara. La souffrance de l'animal est montrée de l'extérieur, la narratrice exposant ses perceptions visuelles et auditives. L'une des pattes avant et l'encolure de Tara forment des angles anormaux, l'animal se débat et se tord de douleur. La jument est paralysée à terre sous l'effet

[64] « each passing instant as long as eternity » (*H*, p. 105) et « [i]t seemed forever » (*H*, p. 105).

de la fracture de l'une de ses pattes. C'est la description du gémissement du cheval qui génère une impression d'obscénité (*N*, p. 23).

L'obscénité du cri dévoile la souffrance de l'animal et révèle sa viscéralité. Julia Kristeva distingue deux formes de langage qui sont en interaction constante : le langage symbolique et le langage sémiotique[65]. Les opérations symboliques « relèvent du langage au sens d'un système de signes » et sont basées sur des unités verbales structurées telles que les mots, les phrases et les règles grammaticales[66]. Elles sont associées à la capacité humaine de conceptualiser et de transmettre des idées de manière abstraite. Au contraire, le langage sémiotique relève de fonctionnalités préverbales fondées sur des signes non verbaux tels que les gestes, les expressions faciales, le rythme vocal ou kinésique, etc[67]. Kristeva affirme que le langage sémiotique repose sur la corporéité et la sensorialité et qu'il est souvent utilisé pour exprimer des sensations et des émotions qui ne peuvent pas être entièrement capturées par des mots. C'est le cas du cri, que Minae Inahara définit comme l'expression d'une voix incarnée, inintelligible et incommunicable dans le langage symbolique[68]. Dans le texte de Singh, la narratrice semble incapable de nommer distinctement l'expression de la douleur, successivement désignée par plusieurs synonymes tels que « [a] wild, eerie sound », « such piercing agony », « [a] high-pitched wail », « [t]he shriek » et « the banshee-wail » (*N*, p. 23). Ces diverses dénominations et la stridence du hurlement perceptible dans l'assonance en [i :] mettent la douleur en spectacle, ce qui donne une valeur obscène à la représentation. En outre, à deux reprises, l'accent est mis sur la dimension surnaturelle de la plainte, comparée à celle d'une *banshee,* cette créature imaginaire du folklore irlandais dont le hurlement a pour vocation d'annoncer des morts imminentes ou qui viennent juste de se produire[69]. Cette comparaison ajoute une dimension obscène au passage, le cri de la *banshee* évoquant l'étymologie latine *obscenus*, « de mauvais augure, sinistre ».

Dans *The Gypsy Goddess*, Meena Kandasamy pousse la phénoménologie de la douleur à son paroxysme. Afin de révéler le calvaire des villageois·e·s de Kilvenmani dont le massacre n'a pas été reconnu en tant que tel, Kandasamy consacre l'intégralité du chapitre « Mischief by

[65] Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé* (Paris : Éditions du Seuil, 1974), p. 22.
[66] *Ibid.*, p. 26.
[67] *Ibid.*, pp. 23-6.
[68] Inahara, Minae. « The Voice of Pain: The Semiotic and Embodied Subjectivity » in : Jagger, Gill, Gonzalez-Arnal, Stella et Lennon, Kathleen. *Embodied Selves*, 180-95 (Londres : Palgrave Macmillan, 2014), p. 185.
[69] Lysaght, Patricia. *The Banshee: The Irish Death Messenger* (Boulder, Colo. : Roberts Rinehart Publishers, 1997), p. 15.

Fire » à la représentation du calvaire des victimes emprisonnées dans une cabane incendiée. Ce chapitre constitué d'une unique phrase de huit cent quatre-vingt-un mots sans aucune marque de ponctuation ne laisse pas de place au répit. Dès le début de l'assaut, l'accent est mis sur l'impossibilité des villageois·e·s de s'échapper du lieu de l'extermination et sur la souffrance engendrée : « the hut is fatally bolted for the final time from the outside by the mob leaving the dead the dying and the living dead in the crushed space to face the fire that is a merciless man-eating angry god who demands that everyone submits to suffering » (*G*, p. 118). Les victimes sont prisonnières de la syntaxe, encerclées par la foule d'assaillants d'un côté, l'espace clos et le feu de l'autre. Le polyptote « the dead the dying and the living dead » amalgame les personnes présentes en un conglomérat d'individus dans des états plus ou moins proches de la mort. L'absence de ponctuation accentue cette image de groupe uni et indissociable. Outre la plus ou moins grande proximité de la mort, l'élément unificateur est l'affliction engendrée par le feu. La personnification du feu en dieu tout puissant renforce l'idée de vulnérabilité et d'absence d'échappatoire au supplice. Bien qu'ils ne soient pas écoutés, au début de l'incendie, les cris, obscènes, témoignent de la douleur : « the wails and the howls can be heard six villages away. » (*G*, p. 118) L'allitération en [w] génère un effet d'écho, transportant les voix incarnées au-delà du lieu de l'immolation.

À chaque étape, la narratrice fait état des éléments corporels détruits par le feu : les cordes vocales, les poumons, la peau, le sang et finalement les os (*G*, p. 118). La douleur semble irreprésentable en raison de sa pluralité et de son intensité. Pourtant, la focalisation omnisciente permet de faire part du supplice subi par l'ensemble des personnes présentes en se concentrant non pas sur la précision de l'évocation de la souffrance, mais sur la viscéralité de l'expérience :

> and now the fire spreads with fondness and familiarity and the old men and the women and the children are bathed in blisters making touch their greatest trauma and long-ago tattoos of loved ones' names show up on their arms but they are almost already dead as they continue to burn and soon their blood begins to boil and ooze out of every pore sometimes tearing skin to force its way out in a hurry to feel fresh air and the blood begins to brown and then blacken (*G*, p. 118)

Dans ce passage, les personnages sont écorchés vifs. Selon Shildrick, toute mise en péril de l'unité organique et de la complétude de l'épiderme devient un signe de monstruosité[70]. Ainsi, la représentation acquiert une dimension monstrueuse : les métamorphoses engendrées par la calcination révèlent l'intérieur des corps, le sang jaillit à travers les pores dilatés et déchire la peau. Scarry considère la dissolution de la frontière entre l'intérieur et l'extérieur du corps comme « quasi-obscène » :

[70] Shildrick, *op. cit.*, p. 51.

> This dissolution of the boundary between inside and outside gives rise to a fourth aspect of the felt experience of physical pain, an almost obscene conflation of private and public. It brings with it all the solitude of absolute privacy with none of its safety, all the self-exposure of the utterly public with none of its possibility for camaraderie or shared experience[71].

Dans le texte de Kandasamy, l'obscénité a principalement pour effet de dévoiler le processus de déshumanisation engendré par le massacre, n'entachant en rien l'humanité des villageois·e·s, qui restent uni·e·s. On remarque en effet une certaine ambiguïté entre le début du passage où le feu agit avec une tendresse soulignée par l'allitération douce en [f] et la violence de la fin de la citation reflétée dans les allitérations en [b]. La narratrice semble d'abord dissimuler la réalité de ce qui se passe derrière des termes presque tendres avant de mettre sur le devant de la scène la brutalité de l'événement. Bien que la voix passive renforce l'impression que les corps sont victimes d'un phénomène de désintégration inéluctable, le sang semble animé par un ultime sursaut de vie : il est le dernier élément corporel à être le sujet actif des verbes et est personnifié. Le procédé métonymique transfère la nécessité de respirer des individus directement à leur sang qui s'élance vers l'air frais. Alors que leurs bourreaux les destinaient à une réification absolue, l'image viscérale dénote la volonté de la narratrice de préserver l'humanité ontologique des personnages.

Lorsque la représentation rend visible ce qui se situe sous la peau des personnages, abolissant ainsi la frontière épidermique pour mettre l'intérieur des corps sur scène, la monstration de la souffrance devient obscène. En se concentrant sur la corporéité des individus confrontés à des situations déshumanisantes, les romancières mettent en valeur leur humanité. Contrairement à l'argument de Scarry selon lequel la représentation obscène de la douleur mène à son exhibition sans possibilité de partage avec autrui, dans les romans du corpus, la rencontre au sens levinasien ne se produit que lorsque l'intériorité du corps souffrant d'autrui est donnée à voir.

[71] Scarry, *op. cit.*, p. 61.

3. Corporéité des rencontres

Sara Ahmed affirme que toute rencontre avec autrui suppose des préconceptions sur cet·te autre par définition étranger·ère à soi-même[72]. Elle suggère d'envisager les autres dans leur multiplicité, sans les réduire au même ou à une différence absolue : « introducing particularity at the level of encounters (the sociality of the "with") helps us to move beyond the dialectic of self-other and towards a recognition of the differentiation between others »[73]. Elle s'appuie sur l'éthique levinasienne de la rencontre selon laquelle notre rapport à autrui ne peut pas être réduit à des catégories ontologiques ou à des concepts abstraits. Au contraire, cette relation est caractérisée par une rencontre directe et immédiate avec la singularité de l'autre personne, ce que Levinas nomme « le visage d'autrui »[74]. Ce visage nous appelle à une responsabilité infinie envers l'autre, nous obligeant à répondre à ses besoins et à le·a considérer comme une fin en soi plutôt que comme un moyen pour nos propres fins[75]. Selon Levinas, alors que la réaction à la vulnérabilité d'autrui est prescrite par la reconnaissance de sa souffrance en tant qu'être humain, l'action elle-même rend le sujet vulnérable : « La sensibilité est exposition à l'autre »[76]. McCormack place le corps au centre de son analyse : la rencontre avec l'autre doit mener à une forme de témoignage incarné[77], dans lequel le corps s'exprime, sans avoir recours au langage verbal[78]. C'est ce que McCormack appelle une rencontre multisensorielle : « Multisensory witnessing draws attention to the unarticulated, to the excess that cannot be assimilated into existing knowledge. It gives attention to the sensorial register without reducing experiences or subjectivities to the body »[79]. La communication avec autrui passe donc par le corps.

Dans les ouvrages du corpus, les représentations obscènes permettent aux romancières de mettre en lumière la corporéité des rencontres. Les romans illustrent la manière dont une rencontre au sens levinasien ne peut avoir lieu que si les personnages perçoivent corporellement la vulnérabilité de l'autre et y sont sensibles. Dans le cas contraire, un déséquilibre se crée,

[72] Ahmed, Sara. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality* (Londres et New York, N.Y. : Routledge, 2000), p. 142.
[73] *Ibid.*, p. 144.
[74] Levinas, Emmanuel. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité* (Paris : Librairie générale française, 1990), p. 184.
[75] *Ibid.*
[76] *Ibid.*, p. 120.
[77] McCormack, *op. cit.*, p. 21.
[78] *Ibid.*, p. 26.
[79] *Ibid.*, p. 34.

perpétuant les violences à l'œuvre. La monstration obscène de l'intérieur des corps souffrants permet de mettre en évidence ce qui déclenche l'empathie ou l'attitude de *care* des personnages.

3.A. Impossibles rencontres

Lorsque la matérialité du corps organique est perçue de manière obscène, la rencontre ne peut pas avoir lieu, les personnages sont incapables de prendre en considération la vulnérabilité d'autrui. Donna McCormack s'appuie sur les travaux de Judith Butler et de Margrit Shildrick pour affirmer que la volonté de protéger l'idéal d'un corps inviolable relève d'une crainte de la différence d'autrui, d'un dehors abject qui menace de contaminer le sujet. Cette peur empêche l'expérience incarnée qui est par définition vulnérable[80]. Bien que les romans du corpus mettent l'accent sur le fait que la vulnérabilité est la condition nécessaire à la rencontre avec autrui, certains personnages semblent incapables de faire face à cet état ou de l'accepter.

Tel est notamment le cas du personnage de Sam, dans *Hotel Arcadia.* Tandis qu'elle arpente les couloirs de l'hôtel, la photojournaliste se retrouve face à la dépouille d'un homme tué d'une balle dans la tête par les terroristes. La description du cadavre, faite selon la perspective de Sam, est objective et analytique :

> She has to step over the fat man to enter the room, carefully avoiding the growing patch of blood and bits of brain on the floor. The wallpaper, even the camera lens nearest of the door, are spattered with bits of him, both more obscene, and less aesthetic, and yet fitting for what she decides was a life lived the same way. (*H*, p. 166)

Les synecdoques donnent à voir l'intérieur du corps morcelé et violemment propulsé à l'extérieur, fusionnant avec son environnement dans une image abjecte. Pourtant, la représentation est distanciée, l'adverbe « carefully » soulignant la capacité du personnage à garder son sang-froid face à cette vision d'horreur. Sam ne considère pas l'humanité de la victime, mais uniquement le résultat esthétique de la scène qu'elle voit. L'utilisation de l'adjectif « obscene » peut être comprise de plusieurs manières : au sens de *obscenus*, « sale, dégoûtant » ou *ob skênê* et *obscaena*, c'est-à-dire « qui ne devrait pas être représenté sur scène ». Les deux interprétations semblent possibles puisque le corps mutilé est abject et les commentaires esthétiques de la photographe pointent plutôt vers la deuxième étymologie. Les

[80] *Ibid.*, p. 33.

préoccupations esthétiques et éthiques du personnage la rendent insensible à la vulnérabilité du cadavre de cet homme. Andrea D. Fitzpatrick affirme l'existence d'une « vulnérabilité posthume » dans la mesure où le cadavre est perçu comme un sujet[81]. Je propose donc de parler de vulnérabilité des cadavres, lorsque les individus sont soumis à des dommages et des discours déshumanisants au-delà de la mort, comme c'est le cas ici.

Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, Biplab Dasgupta semble également indifférent à la vulnérabilité d'autrui, ce qui tranche fortement avec les autres personnages. Cette insensibilité s'observe à deux reprises, lorsque le narrateur évoque la violence de deux événements, la catastrophe de Bhopal et la guerre au Cachemire. Dans les deux cas, bien que les informations fassent état de corps mutilés, les commentaires du personnage demeurent froids et distanciés. Concernant le premier événement, les journaux annoncent des milliers de mort·e·s et publient les photographies de certain·e·s d'entre eux·elles pour illustrer leurs propos. Dasgupta décrit ainsi ces images : « News magazines published photographs of the dead, the ill, the dying, the mangled and the permanently blinded, their sightless eyes eerily turned towards the cameras. » (*M*, p. 151) L'asyndète amalgame l'ensemble des victimes en ne mentionnant que la condition dans laquelle elles se trouvent pour les différencier. La seule référence précise à la corporalité de ces individus est la mention de leurs yeux aveuglés par le gaz. Cependant, au lieu de rétablir l'humanité des personnes, la métonymie les désincarne. L'adverbe « eerily » participe de cette dématérialisation, donnant aux victimes une qualité étrange qui les éloigne de la sphère humaine. La description de Dasgupta met en spectacle des corps meurtris qui ne devraient pas être objets de spectacle, mais au contraire devraient mener à détourner le regard[82]. La distance prise par le narrateur est renforcée par sa comparaison de la catastrophe à un événement biblique : « There was something almost biblical about the nature and the scale of the horror. » (*M*, p. 151) Bien qu'il reconnaisse l'horreur de la situation, celle-ci n'a aucun impact sur lui puisqu'il la relègue au rang de mythe.

La démarche est la même pour ce qui est de l'évocation de la guerre au Cachemire. Dasgupta expose froidement les violences perpétrées par les groupes paramilitaires sur la population cachemirie : « The paramilitary are using pellet guns that end up blinding people – which is better than killing them, I suppose. » (*M*, p. 430) Ici encore, le commentaire révèle

[81] Fitzpatrick, Andrea D. « Reconsidering the Dead in Andres Serrano's *The Morgue*: Identity, Agency, Subjectivity », *RACAR : Revue d'art canadienne* 33, n° 1-2 (21 mai 2020): 28-42.
[82] « [L]'obscène n'est pas un objet de spectacle : pas pour tout le monde en tout cas : seuls les maîtres du rituel s'y attardent pour le scruter. Les autres, les gens du commun, se dépêchent de détourner les yeux. » Desanti, *op. cit.*, p. 1.

l'insensibilité du narrateur : il n'éprouve aucune indignation face à cette violence, mais établit une comparaison afin d'instaurer une gradation factuelle dans l'horreur. Il confronte ensuite la vision de charniers avec celle de centaines de personnes aveuglées afin d'établir une nouvelle gradation : « The world is inured to the sight of piled-up corpses. But not to the sight of hundreds of living people who have been blinded. Pardon my crudeness, but you can imagine the visual appeal of that. » (*M*, p. 430) La distance prise avec les victimes est perceptible : elles ne sont ni individualisées ni représentées dans leur corporéité. En insistant sur l'antithèse entre le fait de voir et l'aveuglement, le commentaire est cynique, voire obscène au sens de *obscenitas*, « indécence, objet indécent ».

Dans *The Gypsy Goddess*, la narratrice fait notamment preuve de cynisme à l'encontre des actions de l'inspecteur Rajavel. En effet, ce dernier tient à garder ses distances avec les cadavres des victimes du massacre, qu'il ne considère jamais comme des êtres humains. C'est le cas lors de l'inventaire des corps des villageois·e·s, mais également au moment de leur crémation et de la découverte des photographies du charnier. La narratrice précise ironiquement que le crématorium n'est pas électrifié et que l'incinération des corps se fait par le feu. Elle met l'accent sur la colère de l'inspecteur Rajavel, qui supervise les opérations, tandis que les corps refusent de brûler : « The firewood is not sufficient, and, in a final act of defiance, the bodies refuse to burn. Inspector Rajavel is angry with the disobedient, stubborn corpses. » (*G*, p. 135) Les adjectifs qualifiant le nom « corpses » donnent une tonalité ironique à la phrase, dotant les cadavres d'une volonté de contradiction et dénotant l'incapacité de Rajavel à reconnaître l'horreur de la situation. Cette inaptitude ressort également au moment où le personnage découvre les photographies qui ont été prises sur les lieux du massacre. Le photographe et son travail sont représentés ironiquement, la comparaison « [l]ike a Buddha in the backyard » (*G*, p. 136) souligne le stoïcisme du professionnel tandis que la dénomination « still-life renderings of destruction » (*G*, p. 136) euphémise l'horreur du sujet photographié en éliminant la présence humaine. La description des images assimile les cadavres à l'environnement qui les entoure : « thirty-five burnt huts, forty-something charred bodies heaped in mounds, dust that clouds the landscape. » (*G*, p. 136) Les corps sont réifiés en pure matière physique : l'adjectif informel « forty-something » banalise le nombre de victimes, soulignant le peu d'importance que chacune d'elles peut avoir, tandis que le pléonasme « heaped in mounds » déshumanise les corps qui sont doublement réduits au statut de tas informe. L'inspecteur Rajavel refuse de regarder ces photographies auxquelles il attribue une valeur spectrale (« photographs that

flicker like ghosts » *G*, p. 136), traduisant son embarras. La narratrice précise que ce dernier préfère les faits et les chiffres, qui font moins appel aux émotions.

Le fait de vouloir contrôler ses émotions et de ne pas se confronter à la vulnérabilité d'autrui est propre à Sam dans *Hotel Arcadia*. Cette attitude permet à ce personnage constamment en contact direct avec la souffrance et la mort de se protéger. Margrit Shildrick justifie cette incapacité à se confronter à certains corps par la peur de la contagion :

> We understand that a contaminated object is one to be avoided or kept at a safe distance, lest we too become affected, our bodies opened up to the forces of disintegration. (…) but also to avoid the threat of an other that would expose our underlying vulnerability to bodily degeneration[83].

Cette crainte est particulièrement évidente lorsque des villageois·e·s yéménites demandent à Sam de photographier le cadavre d'une jeune fille vêtue d'une robe de mariée : « Empathy. That awful, terrifying, human fragility. (…) Empathy is a trait Sam has little strength for. » (*H*, p. 173) L'empathie est qualifiée péjorativement et de manière antithétique. Les deux phrases au discours indirect libre montrent que Sam essaie de s'éloigner de la vulnérabilité humaine en qualifiant l'empathie de faiblesse, tout en soulignant sa propre fragilité par rapport à ce sentiment. Cette explication éclaire certaines actions du personnage, telles que son habitude de bloquer tous ses sens face à la souffrance d'autrui, en ne regardant ses sujets qu'à travers l'objectif de son appareil photographique et en écoutant de la musique pour ne pas entendre leur détresse (*H*, p. 86). Ainsi, elle évite toute rencontre avec autrui. Elle explique de la même manière le fait de ne jamais apporter son aide à quiconque dans des situations dangereuses : « Colleagues, soldiers, civilians are really not her concern, and when it is their day, she has slipped past them, disregarding the fallen, the wounded, the dying; and that is how she has remained alive, fast, focused. » (*H*, p. 217) Dans ce passage, l'utilisation d'un rythme ternaire à la fois pour faire référence aux individus qu'elle ignore, l'état dans lequel iels se trouvent et son état à elle crée une régularité qui permet de contrebalancer le chaos que pourrait engendrer l'empathie. Le personnage de Sam se protège de l'horreur qui l'entoure. Elle justifie son insensibilité en arguant que tout excès d'émotion est obscène : « Somehow the grief of loved ones always seems slightly obscene to her » (*H*, p. 194) L'adjectif « obscene » peut tout autant traduire son dégoût, au sens de *obscenus*, que l'impression que les émotions, qui sont intimes, ne peuvent pas être révélées publiquement.

L'incapacité de certains personnages à percevoir et accepter la vulnérabilité d'un autre individu se traduit par la représentation obscène de la corporéité de ce dernier : en raison du

[83] Shildrick, *op. cit.*, p. 69.

sentiment d'abjection ressenti, ces personnages ne peuvent pas rencontrer l'autre. Au contraire, lorsque les personnages sont capables de percevoir la vulnérabilité d'autrui, de la rencontrer au sens levinasien et de réagir avec empathie, les représentations obscènes de la corporéité faites selon la perspective narratoriale mettent en lumière ce qui touche la sensibilité du personnage percevant.

3.B. Empathie viscérale

Lorsque les personnages rencontrent autrui dans sa vulnérabilité, les représentations obscènes révèlent les éléments corporels qui suscitent l'empathie. Selon la phénoménologue allemande Edith Stein, l'empathie n'est pas une émotion identifiable, mais une forme d'intentionnalité visant d'autres sujets sensibles[84]. Frédérique Vignemont et Tania Singer précisent les quatre conditions que requiert l'empathie : 1) le sujet est dans un état affectif, 2) cet état est isomorphe à celui d'une autre personne, 3) cet état est généré par l'observation ou l'imagination de l'état affectif d'une autre personne, 4) le sujet est conscient que l'autre est la source de son état affectif[85]. Ainsi, l'empathie suppose de considérer l'expression corporelle de l'autre, d'y lire des émotions et de les ressentir. Comme l'énonce Edmund Husserl, l'empathie est un type particulier et direct d'expérience empirique qui permet au sujet empathique de percevoir la conscience d'autrui[86]. Cependant, Megan Boler signale le risque d'annihilation de l'autre dans l'identification empathique, qui mène à refuser d'entendre la voix d'autrui comme la sienne propre ou de reconnaître sa différence si elle est incompatible avec le sujet[87]. Afin d'éviter cet écueil, Boler indique que le sujet doit rencontrer la vulnérabilité de l'autre en prenant le risque de se confronter à des émotions qui sont au cœur de l'économie relationnelle[88]. Dans les romans du corpus, certaines représentations obscènes permettent d'attirer l'attention des lecteur·rice·s sur la souffrance ou les blessures de celles et ceux qui en ont été victimes afin de révéler ce qui provoque l'empathie des personnages qui les entourent. Le récit fait également

[84] Stein, Edith. *On the Problem of Empathy*, trad. par W. Stein. (Washington, DC : ICS, 2008), p. 68.
[85] De Vignemont, Frédérique et Singer, Tania. « The Empathic Brain: How, When and Why? », *Trends in Cognitive Sciences* 10, nº 10 (octobre 2006) : 435-41, p. 435.
[86] Husserl, Edmund. *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität: Texte aus dem Nachlass, vol. i, 1905–1920*, 1e édition. (La Hague: Martinus Nijhoff, 1973), p. 187.
[87] Boler, Megan « The Risks of Empathy: Interrogating Multiculturalism's Gaze », *Cultural Studies* 11, (1997) 2 : 253–73, p. 258.
[88] *Ibid.*, p. 264-5.

état des sensations somesthésiques des témoins en réaction. Toutefois, toutes les sensations somesthésiques représentées ne sont pas le fruit d'une réaction empathique.

C'est principalement dans *Hotel Arcadia* que les représentations de la souffrance d'autrui qui déclenchent le processus empathique sont obscènes. Dans *Babyji*, la description des corps des personnages souffrants lors des seuls événements qui pourraient provoquer l'empathie ne sont pas obscènes et la douleur d'autrui ne déclenche aucune expérience somesthésique. Lorsqu'elle prend conscience du fait qu'elle a violé son amie Sheela, la narratrice n'évoque que sa honte : « I had also done something I was deeply ashamed of » (*B*, p. 215). Les sentiments contradictoires qu'elle ressent à la vue des ecchymoses sur le corps de son amante Rani, qui a été battue par son mari sont énoncés mais ne sont suivis d'aucune réaction somatique : « Seeing her injured skin filled me with feelings I'd never had before. Murderous and tender at the same time » (*B*, p. 52). Dans les deux cas, le personnage n'est pas touché dans sa chair et la représentation n'a rien d'obscène. En revanche, dans *The Ministry of Utmost Happiness*, le tourment de Zakir Mian, l'ami d'Anjum massacré au Gujarat, est représenté de manière obscène et provoque une affliction tellement intense que la hijra cherche à anéantir sa propre corporalité (*M*, p. 62)[89]. Si la souffrance est présentée comme un spectacle, elle peut inversement encourager le personnage à feindre l'indifférence afin de contrer la cruauté des bourreaux. C'est l'attitude que Tilottama adopte lorsque, dans un centre de torture au Cachemire, un policier veut lui montrer un jeune homme qui a visiblement été supplicié et qui dissimule sa douleur (*M*, p. 223). Dans *The Gypsy Goddess*, lorsque la souffrance d'autrui est représentée de manière obscène, c'est pour souligner le fait qu'elle est soit niée soit prise en charge par les autres personnages afin de le·a soulager[90].

Dans *Hotel Arcadia*, Abhi est présenté comme un individu capable d'empathie face à la souffrance d'autrui. Dans une analepse se déroulant treize ans avant les attentats, la narratrice retrace ses sensations au moment où il secourt un camarade de classe, victime d'une agression homophobe dans les toilettes de son école. Bien que le personnage refuse d'abord de ressentir de l'empathie pour la victime, inhibant ses sens face à la souffrance de l'autre (*H*, pp. 187-8), un phénomène d'identification s'opère lorsqu'il entend l'insulte homophobe « fag » (*H*, p. 188), qui le pousse à agir. Au début du passage, Abhi ne voit pas le jeune garçon martyrisé qui est dépeint de manière métonymique, « bruised, vulnerable flesh » (*H*, p. 189) – la vulnérabilité

[89] Ce passage est analysé en détail dans les chapitres 1 et 6, pp. 45 et 281.
[90] Le *care* fera l'objet de l'analyse de la sous-partie 3.C. Obscène et politique du *care*.

corporelle étant accentuée par l'allitération en consonnes liquides [r] et [l] – puis comme une figure recroquevillée (*H*, p. 189). En refusant de voir son camarade maltraité, Abhi ne peut pas éprouver d'empathie pour lui. Il éprouve un sentiment d'effroi, c'est-à-dire orienté vers lui-même, qui se traduit somatiquement :

> He is sweating when he leaves the bathroom, his shirt stuck to his back, can even smell his own fear rising off his skin, like a beacon marking him out. As the next victim, the next one to mock, terrify, brutalise. (…) For a long moment, fears grow large enough to paralyse him, filling his ears with a loud, distant roar. (*H*, p. 188)

La représentation synesthésique de la peur qu'Abhi perçoit tactilement, olfactivement et auditivement illustre la façon dont ce sentiment l'anéantit. La source de la paralysie explicitement nommée a trait aux violences citées dans une gradation. C'est la colère qui sature ensuite les émotions du personnage, bloquant tout autre sensation ou pensée, symbolisée par un aveuglement de couleur rouge (*H*, p. 189). Ce n'est qu'une fois l'agression terminée qu'Abhi comprend ce qui s'est passé et que d'autres sensations font surface. Les tremblements qu'il ressent dans ses doigts puis l'intégralité de son corps rendent ce dernier incontrôlable : « Abhi can feel his stomach heave, the muscles spasming, the adrenalin pumping undirected in his veins. » (*H*, p. 190). La description des sensations somesthésiques n'a rien d'obscène : l'analyse est purement clinique. Ce n'est qu'à la fin de l'analepse que le visage de la victime est décrit, « a small fragile, terrified face, with eyes red and weeping, hair messed up by rough hands, collar askew. There had been defiance in those weeping eyes, Abhi thinks, despite the cruelty, despite the horror. » (*H*, p. 191) Bien que tous les stéréotypes associés à la vulnérabilité soient présents dans ce passage, la rencontre avec le visage de son camarade permet à Abhi de percevoir son humanité derrière l'image de la victime. La représentation des tourments du garçon maltraité n'est pas obscène non plus : les détails du visage de la victime retracent son malheur sans rien révéler de sa matérialité corporelle.

Adriana Cavarero affirme que ce qui rend un acte irregardable est le spectacle de la défiguration qui anéantit la spécificité du corps humain : « the physics of horror has (…) to do with instinctive disgust for a violence that, not content merely to kill because killing would be too little, aims to destroy the uniqueness of the body, tearing at its constitutive vulnerability »[91]. Dans le roman de Singh, Abhi est témoin de plusieurs actes de ce type : dans l'incipit du roman, il reprend ses esprits après avoir perdu connaissance, entouré des cadavres de ses collègues décédé·e·s qui sont désignés par le nom « lumps » (*H*, p. 6) indiquant qu'ils ont perdu toute

[91] Cavarero, *op. cit.*, p. 8.

forme humaine ; plus tard, il assiste impuissant au meurtre d'un client de l'hôtel face à une caméra de surveillance[92]. Ce type de spectacle suscite l'empathie d'Abhi qui se traduit notamment par un sentiment d'abjection : le personnage est victime de nausées à six reprises (*H*, p. 4, 6, 13, 16, 60, 203) et vomit deux fois (*H*, p. 4 et p. 33). La violence qu'il observe engendre également un sentiment de colère matérialisé par un aveuglement de couleur rouge qui brouille sa vision. C'est le cas lorsqu'il est témoin de l'assassinat du client tué d'une balle dans la tête. Le spectacle de cette mort provoque chez le personnage un violent emportement qui se manifeste notamment par la profération d'obscénités : « 'You bastard! You bloody fucking, fucking bastard!' » (*H*, p. 157) L'insulte prend à la fois la forme d'une anadiplose et d'une épanadiplose, désarticulant la syntaxe. La répétition de l'obscénité acquiert une valeur cathartique pour le personnage. Ses réactions somatiques sont ensuite décrites : l'intégralité de son corps se soumet à la colère qui l'envahit (*H*, p. 157).

Dans le même roman, à aucun moment, Sam, qui est confrontée à l'horreur de la guerre, ne ressent de l'empathie pour les victimes des conflits qu'elle rencontre. À plusieurs reprises, elle se retrouve face à la violence d'un événement qui provoque des réactions somatiques : lors de sa première mission sur une scène de guerre, la réalisation qu'un massacre est en train de se produire déclenche sa nausée (*H*, p. 23) et l'infanticide et le suicide d'une mère dans les Balkans la font vomir (*H*, p. 76). Dans les deux occurrences, la description de la corporéité des personnages qu'elle observe n'est pas obscène et Sam ne ressent aucune empathie. La distance entre Sam et le massacre dans le premier cas ne lui permet pas de rencontrer les individus impliqués. Le lendemain, elle découvre leurs cadavres qu'elle refuse de réellement regarder (*H*, p. 25). Dans la deuxième situation, bien qu'elle remarque la malnutrition des enfants de cette famille qui accepte de l'héberger (*H*, p. 74), elle demeure indifférente à leur détresse jusqu'à ce que leur mère les assassine sous ses yeux, préférant imaginer un scénario photographique dans lequel la mère s'agenouille auprès de ses enfants telle une Piéta plutôt que voir les préparatifs de la mise à mort (*H*, p. 75). La représentation n'a donc rien d'obscène, Sam ne comprenant la réalité de la situation qu'en entendant les coups de feu. Selon Desanti, « [u]n bruit violent (un éclatement brusque) dérange la tranquille succession des instants. Il est rare pourtant qu'un bruit soudain soit qualifié d'obscène. En raison de sa soudaineté même, il s'efface, retombe et disparaît »[93]. La représentation de la scène s'arrêtant au coup de feu, aucune description des corps mutilés de la mère et des enfants n'est faite, évacuant ainsi toute

[92] L'analyse de la spectacularisation de cet assassinat se situe au chapitre 1, p. 45.
[93] Desanti, *op. cit.*, p. 1.

possibilité d'obscénité. En revanche, la spectacularisation de cet homicide est potentiellement obscène. Le regard de la mère révèle la volonté de montrer à Sam toute l'horreur de son geste : le seul moment où elle regarde Sam dans les yeux se situe après l'infanticide et avant son suicide (« The woman had looked straight at Sam, her eyes bleak yet triumphant » *H*, p. 75). L'obscène « repousse la vue et pourtant se montre »[94] dans ce passage.

La représentation des sensations somesthésiques de Sam en réponse à cet acte de violence illustre les effets de l'obscénité : « that night in the hills, when she had clutched herself, shaking with horror, when not even an entire bottle of slivovitsa could keep her teeth from chattering, when she had bitten through the inside of her cheeks and spat out mouthfuls of blood and bits of flesh. » (*H*, p. 73) Le corps du personnage est hors de contrôle, comme l'atteste l'utilisation des verbes « shake » et « chatter ». L'anaphore en « when » sature le texte, comme la reviviscence de l'événement traumatique accable l'esprit du personnage. La mention du sang et de la chair recrachés par Sam semble abjecte : son corps « réagit contre lui-même en se vidant ou s'expulsant lui-même »[95] afin de se débarrasser du souvenir douloureux. Malgré les efforts du personnage pour apaiser son agitation, son corps demeure incontrôlable face à la violence de la scène : « her teeth would not stop chattering, as the shivers raced up her spine, made her hands shake, turned her legs to jelly. » (*H*, p. 76) La valeur de volonté du modal *would* ainsi que l'utilisation de structures résultatives renforcent l'impression que ses réflexes sont subis. Les synecdoques retracent le parcours somatique de la sidération et le présentifient. Cependant, la rencontre avec l'autre n'est pas complète puisque Sam se concentre exclusivement sur son ressenti personnel et non sur la famille massacrée.

Dans *Hotel Arcadia*, les représentations obscènes dévoilent la source des réactions somesthésiques des personnages témoins de violence et de la souffrance d'autrui. L'empathie passe par un effet de résonances sensorielles entre les personnages. Lorsque ces derniers adoptent une attitude de *care* suite au processus empathique, l'obscénité des représentations ne concerne pas uniquement les corps des personnages vulnérables, mais aussi ceux des individus qui prennent soin d'eux.

[94] *Ibid.*
[95] Kristeva (2015), *op. cit.*, emp. 272-4.

3.C. Obscène et politique du *care*

Les romans du corpus présentent la coexistence de représentations obscènes et de récits de moments de *care*. Le mot anglais *care* est difficilement traduisible par un seul terme en français. En effet, il signifie à la fois « l'attention aux autres, le "prendre soin", le "soin mutuel", la sollicitude ou le souci des autres »[96]. Joan C. Tronto envisage le *care* comme une relation humaine d'interdépendance[97] qui repose sur une forme d'engagement envers autrui : le *care* implique le fait d'aller à la rencontre de l'autre afin d'initier une action en sa faveur[98]. Tronto précise que le *care* nécessite de considérer le besoin d'autrui comme le point de départ de toute action[99]. Elle remarque que malgré les variations de définition d'une société à l'autre, le *care* est un aspect universel de la vie humaine : « care is not universal with regard to any specific needs, but all humans have needs that others must help them meet »[100]. Enfin, Tronto souligne que le *care* nécessite la prise en considération de la vulnérabilité d'autrui[101]. La coexistence de descriptions obscènes et d'attitudes de *care* semble paradoxale. Dans les romans du corpus, les représentations obscènes mettent en lumière les situations de vulnérabilité dans lesquelles se trouvent certains individus qui engendrent des attitudes de *care* de la part d'autres personnages.

Dans *The Ministry of Utmost Happiness* et *The Gypsy Goddess*, ce sont notamment les personnages décédés de mort violente qui font l'objet d'un soin particulier. Dans le roman d'Arundhati Roy, la maison d'hôtes Jannat, qui servira également d'entreprise de pompes funèbres pour tou·te·s les laissé·e·s pour compte (*M*, p. 79), est le lieu du *care* pour les vivant·e·s mais aussi pour les mort·e·s. L'activité funéraire débute avec l'arrivée impromptue d'Anwar Bhai, un proxénète portant le corps de Rubina, morte d'une crise d'appendicite à l'hôpital, et cherchant un lieu pour effectuer les rites funéraires musulmans et l'enterrer après avoir été refusé partout ailleurs (*M*, p. 78). La représentation de la dépouille de Rubina est obscène par définition : la mort ne doit pas être montrée sur scène et de surcroît, les yeux du cadavre ont été arrachés. Maurice Godelier affirme que dans l'islam, « l'enterrement n'est pas, en lui-même, un rituel propice à encourager le culte du défunt » et que « [l]a mort commence par la terreur, elle est la révélation terrible de la solitude et du dénuement de la condition

[96] Brugère, Fabienne. *L'Éthique du care*, 1e éd (Paris : Presses universitaires de France, 2011), p. 3.
[97] Tronto, Joan C. *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care* (New York, N.Y. : Routledge, 1993), p. 101.
[98] *Ibid.*, p. 102.
[99] *Ibid.*, p. 105.
[100] *Ibid.*, p. 110.
[101] *Ibid.*, p. 134.

humaine »[102]. Au contraire, dans le texte, les huit prostituées qui accompagnent Anwar Bhai prennent soin du corps de leur amie avec dévotion, comme si cette dernière était toujours vivante :

> The corpse was already stiff, so Rubina's clothes had to be cut open. (Saddam produced a razor blade.) Lovingly, flapping over her body like a drove of ravens, the women bathed her, soaping her neck, her ears, her toes. Equally lovingly they kept a sharp eye out for anyone among them who might be tempted to slip off and pocket a bangle, a toe-ring or her pretty pendant. (All jewellery – fake as well as real – was to be handed over to Anwar Bhai.) Mehrunissa worried that the water might be too cold. Sulekha insisted Rubina had opened her eyes and closed them again (and that shafts of divine light shone out from where her eyes had been). Zeenat went off to buy a shroud. (*M*, p. 79)

L'obscénité du cadavre est notable : en déclarant que Rubina aurait ouvert puis refermé ses paupières au-delà de la mort, Sulekha donne à sa dépouille une apparence spectrale. En outre, la métaphore aviaire confère à ces femmes une dimension augurale, mais contrairement aux corbeaux qui sont des charognards, les personnages prennent soin du cadavre. Alors que l'accent est mis sur la rigidité cadavérique, les femmes qui l'entourent ne le traitent pas comme une dépouille mais comme le corps incarné de leur compagne : en effet, Mehrunissa considère la vulnérabilité d'un corps vivant en évoquant l'inconfort que pourrait provoquer la température trop froide de l'eau. La répétition de l'adverbe « lovingly » entoure leurs actions de tendresse, également perceptible dans l'attention portée à chaque partie du corps de Rubina, détaillé par les synecdoques. Le *care* apporté à Rubina s'oppose à la violence avec laquelle son corps a été traité à l'hôpital.

Dans *The Gypsy Goddess*, les représentations obscènes dans le chapitre « Mischief by Fire » mettent en lumière la matérialité des corps blessés et abîmés pendant le massacre. La vulnérabilité physique, qui est rendue visible, engendre une attitude de *care*. La solidarité et le *care* entre les villageois·e·s sont soulignés dès le début du chapitre lorsque les victimes se réfugient dans la cabane de Paappa et Ramayya afin d'échapper à leurs agresseurs : « and so they seek shelter in Paappa and Ramayya's hut because there is nowhere safer to go and because they believe in the strength and safety of their numbers and in staying together and so united they stand as they squeeze themselves inside and lock the door » (*G*, p. 117). L'accumulation de termes appartenant au champ lexical de l'union et la polysyndète mettant l'accent sur la création de liens participent de l'image d'une communauté soudée, dans laquelle chacun·e prend soin des autres. La monstration obscène de l'intensification des violences permet de mettre davantage en valeur le *care* apporté par des personnages qui souffrent ou sont en train

[102] Godelier, Maurice. *La Mort et ses au-delà* (Paris : CNRS éditions, 2014), pp. 121-2.

de mourir à d'autres dans la même situation. Tandis qu'une mère jette son nourrisson par la fenêtre afin de le sauver, les assaillants le mutilent avant de le renvoyer dans la cabane en flammes : « the boy is caught by the leering mobster and chopped into pieces » (*G*, p. 117). La violence est mise en spectacle, la qualification du regard des agresseurs indiquant leur intention de blesser tandis que le verbe « chop » réduit la dépouille du nourrisson à l'état de viande. Alors que ce corps mutilé pourrait engendrer un sentiment d'abjection, il provoque l'empathie des villageois·e·s :

> everyone realizes that they would die if their death meant saving a loved one and that they would die if their death meant staying together and that they would die anyway because it would not be as disastrous as living long enough to share this sight and so alone and together they prepare to resign themselves to the fact that they have mounted their collective funeral pyre (*G*, pp. 117-8)

Le polyptote de la mort sature le texte au rythme de son parcours dans la pensée des victimes. La vulnérabilité et l'empathie partagées par les personnages reposent principalement sur la situation funeste dans laquelle iels se trouvent. L'anaphore de la proposition « they would die if » rythme le texte comme une litanie qui enferme les villageois·e·s dans la syntaxe, jusqu'à ce qu'iels se rendent compte de l'inéluctabilité de leur mort et que le conditionnel se transforme en certitude. Bien que la communion du groupe soit exacerbée par l'utilisation du pronom personnel pluriel « they », l'individualité de chacun·e est rappelée par le pronom « everyone » qui a une valeur partitive et la formulation quasi oxymorique « alone and together ». Deux types de monstration horrifique se superposent, chacune porteuse de valences distinctes. En mentionnant le bûcher funéraire, la narratrice offre aux personnages les funérailles auxquelles les villageois·e·s n'ont pas eu droit : elle donne à voir un rite funéraire assumé qui se superpose à l'horreur du supplice infligé.

Ainsi, la suite du chapitre s'organise comme un hommage funèbre rendu aux victimes en compensation de l'inhumanité avec laquelle les autorités ont traité leurs cadavres dans le chapitre 8 (*G*, pp. 110-3). En se concentrant sur la corporéité des victimes, Kandasamy décrit l'indescriptible et révèle la vulnérabilité et l'humanité de ces individus. La narration de l'horreur du massacre est obscène, l'intérieur des corps, les muscles et les os étant révélés, tandis que la peau fond sous l'effet du feu, mettant d'autant plus en lumière le *care* que la narratrice apporte aux personnages. Elle leur offre d'abord la possibilité de déplorer la perte de leurs proches en utilisant le verbe « mourn »[103] (*G*, p. 118). Elle révèle l'humanité de leurs visages derrière la déformation engendrée par la souffrance et la calcination, faisant disparaître leurs traits auparavant illuminés par des sourires monstrueux (« their tongue-lolling soot-coated

[103] « they mourn in silence inside the torched hut » (*G*, p. 118).

smiles » *G*, p. 118). Les références musicales et le rythme du passage lui confèrent également une qualité lyrique. La narratrice transforme leur supplice en danse (« the dying dance after their death as they are formed and deformed » *G*, p. 118), la forme en -ING de l'adjectif « dying » donnant une dimension active à la chorégraphie de manière antiphrastique. La syntaxe elle-même semble se mouvoir au gré des paronomases. À la fin de leur calvaire, la référence à un chant funèbre métamorphose le son des os qui craquent dans les flammes en mélodie : « the bones learn to burst like dead wood and some of the singing bones spring to life and crack along the grain as if maintaining the beats of a secret and long-forgotten dirge » (*G*, p. 118). Le champ lexical de la musique fait entendre les percussions de cet hymne dans l'allitération en [b] et le sifflement des os qui se consument dans l'allitération en [s]. Judith Butler affirme qu'une vie digne de ce nom doit donner lieu à une forme de deuil : « if a life is not grievable, it is not quite a life; it does not qualify as a life and is not worth a note. It is already the unburied, if not the unburiable »[104]. Les funérailles littéraires organisées par Kandasamy mettent l'accent sur l'humanité de ces individus déshumanisés par les propriétaires terriens et laissent place à la possibilité d'un deuil.

Le *care* est tout aussi essentiel pour les survivant·e·s du massacre. La fille d'Arumugam, par exemple, est hantée par ses camarades mort·e·s, qui dansent pour elle et avec lesquel·le·s elle joue (*G*, p. 144). Cet échange entre le monde des vivant·e·s et celui des mort·e·s perturbe physiquement la jeune fille : « The terror talks to her body in strange ways. She shivers when she is alone. She has seizures in her sleep. » (*G*, p. 144) Le franchissement de la frontière entre la vie et la mort est inénarrable selon Vladimir Jankélévitch[105]. Dans le roman de Kandasamy, l'ouverture d'une brèche entre deux réalités incompatibles crée un bouleversement qui ne peut être atténué que par la proximité physique d'individus vivants : « She needs to be held by someone. She needs that smell of armpits to soothe her, breasts to rest her head on. » (*G*, p. 144) Les synecdoques apportent une dimension synesthésique montrant la scène selon des perspectives visuelles, olfactives et extéroceptives. Le contact physique des personnages qui l'entourent rassure la fille d'Arumugam et la relie au monde des vivant·e·s.

Dans *Hotel Arcadia*, alors que Sam se déplace dans le bar de l'hôtel, le Refuge, afin de documenter l'attentat, la description des cadavres qu'elle rencontre révèle la brutalité avec laquelle ces individus ont été tués. Les corps des victimes sont déshumanisés : « the slumped

[104] Butler, Judith. *Precarious Life: the Powers of Mourning and Violence*. (Londres ; New York, N.Y. : Verso, 2006), p. 34.
[105] Jankélévitch, *op. cit.*, p. 329.

bodies on the floor, some half-draped on the chairs, one flung across a table, dark hair dramatically spread over the white cloth and shattered crystal » (*H*, p. 58). Les champs lexicaux du théâtre et de la violence se conjuguent dans cette représentation dont le potentiel obscène provient de la mise en spectacle de la mort. Dans ce contexte, la perspective d'Abhi sur les gestes de photographe de Sam apporte une respiration dans la description de l'horreur, traduisant une attention portée à l'humanité d'autrui. Alors qu'il observe les écrans de vidéosurveillance pour contrôler en parallèle les progrès des terroristes et ceux de Sam, Abhi remarque des ressemblances dans la manière de se mouvoir des assaillants et de la photographe. Cependant, il concède ressentir de l'empathie pour Sam et perçoit dans son déplacement entre les cadavres une forme de *care* porté à ces mort·e·s : « She moves slowly, deliberately, almost tenderly around the targets, nearly affectionate as she shoots. He can almost feel the camera shudder at strange intervals under her finger, can almost imagine his own arm tingle in sympathy as the shots embed themselves in a memory chip. » (*H*, p. 57) L'empathie qu'Abhi ressent pour Sam se traduit par la circulation des sensations entre les deux personnages, le verbe « feel » ayant pour sujet Abhi et pour objet le doigt de Sam, la syntaxe les connecte. Bien que le champ lexical du tir dénote la démarche prédatrice qui est souvent imputée à la photographe, les adverbes de mouvement accompagnent ce champ lexical de celui de la tendresse et l'asyndète ralentit le rythme de la phrase comme si la respiration à chaque virgule accompagnait chacun des pas du personnage. En photographiant ces individus, Sam leur rend un dernier hommage.

Ainsi, les lecteur·rice·s assistent à l'évolution de Sam au fil du roman. Alors qu'au début, elle est froide et distanciée, ne souhaitant pas s'impliquer émotionnellement dans son rapport avec les autres personnages, hésitant à secourir Billy, le jeune garçon survivant dont la famille a été tuée dans sa chambre d'hôtel, Sam finit par ne pas pouvoir retenir les sensations et émotions qu'elle éprouve à l'encontre d'Abhi et de l'enfant. Lorsqu'iels se retrouvent potentiellement à la merci des terroristes, Sam se sent responsable de Billy au sens levinasien : tandis qu'elle est enfermée avec lui dans sa chambre d'hôtel et que les agresseurs frappent à sa porte, son premier réflexe est de se diriger vers le jeune garçon endormi afin de le protéger. Dans ce passage, c'est d'abord sa vulnérabilité qui caractérise l'enfant : « Billy sleeps uneasily, murmuring softly against the pillow, his small face contorted in pain, beads of sweat glistening in the furrows of his brow. » (*H*, p. 152) La description s'attarde sur les traits de son visage, qui devient une métonymie de la douleur. La protection que Sam lui offre n'est pas dictée par sa conscience mais par son corps, en résonance somesthésique :

> It isn't until Billy sobs softly, the barely audible whimper drawing her attention away from the noises beyond the room that she notices that she has placed herself to cover his slight, shaking, huddled body, hugging him through the bulky duvet she had wrapped around him. 'Oh, for fuck's sake!' she tells herself under her breath, noting that his trembling has spread to her own limbs. (*H*, p. 153)

Sam adopte une attitude de *care*. Ses perceptions la mènent à protéger le corps de Billy avec le sien : même s'ils ne sont pas en contact direct, puisque l'épaisseur de la couette les sépare, les verbes indiquent que le corps de Sam est à l'origine de cette protection. De plus, par effet d'empathie, les sensations de Billy sont transférées à Sam qui devient elle aussi vulnérable. Cette circulation sensitive se répercute dans la syntaxe : alors que le sujet agissant des autres verbes est Sam, c'est ici le corps de Billy qui est à l'origine de l'action. Le tremblement qui l'envahit contre son gré amène Sam à proférer une obscénité. L'interjection dénote un excès d'émotion de la part du personnage qui n'accepte ni d'être guidée par son corps, ni d'être vulnérable face à un autre individu, comme si cette fragilité était obscène au sens de *obscenus*, sale, dégoûtant.

La seule relation dans laquelle Sam accepte d'être physiquement vulnérable est celle qu'elle entretient avec son amant David. Dans un chapitre dans lequel la focalisation interne dévoile les sentiments contradictoires que Sam entretient pour son amant, la narratrice évoque également l'intimité entre les deux personnages, qui repose notamment sur leur vulnérabilité commune :

> perhaps what draws her back into his arms is the recognition of something she never believes him capable of: a faint stain of insecurity, frailty, cloaked in apparent confidence; a barely-concealed fragility that she only notices in infrequent flashes. That shared vulnerability draws her, offering her a promise of comfort that she can't find elsewhere. (*H*, p. 66)

La vulnérabilité de David ne semble pouvoir être lue que derrière les apparences qui la couvrent. Le champ lexical de la dissimulation entoure les traces de la vulnérabilité psychologique du personnage. La narratrice parle de « vulnérabilité partagée », reconnaissant ainsi celle dissimulée par Sam, qui refuse tout sentimentalisme, tout épanchement, qui lui paraissent impudiques et obscènes et qu'elle dissimule hors-scène, dans la zone de l'intime.

Les représentations obscènes se combinent aux récits d'attitudes de *care* dans les romans du corpus. L'obscénité attire l'attention sur les marques corporelles de la vulnérabilité chez des personnages qui se trouvent dans des situations déshumanisantes ou dans des états de souffrance inexprimables. Lorsque la description de la corporéité ne permet pas de signifier l'état de vulnérabilité, l'obscénité émane des paroles du personnage témoin de la scène. Les représentations et les termes obscènes ont donc pour vocation de mettre en lumière ce qui ne

devait pas apparaître sur scène, ce qui constitue selon Adriana Cavarero un acte irregardable[106]. Dans les passages analysés, le spectacle de la vulnérabilité n'entraîne ni sentiment d'abjection ni dégoût, mais suscite au contraire des attitudes de *care* de la part des individus qui en sont témoins. Dans *The Gypsy Goddess*, le *care* émane également de la narratrice qui rend ainsi hommage aux villageois·e·s massacré·e·s.

[106] Cavarero, *op. cit.*, p. 8.

La matérialité et l'organicité des corps sont mises à nu dans les romans du corpus. Lorsque l'intériorité des corps est représentée selon la perspective des personnages auxquels ils appartiennent, les descriptions ne deviennent obscènes que si ces derniers ressentent un sentiment d'aliénation envers leur corps ou cherchent à donner une valeur politique à leur corporéité. Les romans mettent en scène des corps vivants mais également des corps morts. Bien que les cadavres soient un objet de monstration contesté, leur représentation ne devient obscène que si leur organicité et les phénomènes d'altération cadavérique sont mis en scène. L'obscénité de la représentation vise notamment à mettre en lumière les caractéristiques humaines d'individus déshumanisés par le pouvoir en place. Dévoiler le fonctionnement interne du corps humain a donc une valeur politique. Ainsi, la monstration de la douleur ne peut passer que par l'exposition des sensations somesthésiques. Représenter la souffrance physique revient à mettre sur scène ce qui doit rester dans les coulisses. Ce n'est qu'en rendant visible ce qui se passe à l'intérieur du corps, au niveau de la chair et des organes, que la douleur peut être présentifiée. Dans le récit d'actes horrifiques, la focalisation sur la corporéité et le ressenti des personnages met l'accent sur leur humanité et explicite ce qui rend la rencontre entre un être souffrant et un autre individu possible. La rencontre au sens levinasien ne peut ainsi avoir lieu que lorsque la vulnérabilité d'autrui est prise en compte.

Dans le cadre des rencontres entre personnages dans des situations de violence, l'obscénité des représentations n'a pas la même signification selon qu'elle émane de la perspective du personnage témoin ou de la narratrice. Lorsqu'un personnage ressent un sentiment d'abjection face à la douleur d'autrui, sa perception du corps de ce·tte dernier·ère est fréquemment obscène. Au contraire, lorsque la rencontre a lieu, la représentation obscène de la corporéité des personnages selon la perspective de la narratrice a pour effet d'attirer l'attention des lecteur·rice·s sur leur vulnérabilité. Ces représentations mettent en lumière ce qui provoque des réactions d'empathie ou de *care* illustrées par les sensations somesthésiques des individus percevant, comme si la douleur circulait d'un corps à l'autre. En révélant l'intériorité corporelle, les romans du corpus mettent sur scène l'intimité des personnages, soit ce qui doit par définition demeurer privé. L'intimité ne se résumant pas à l'organicité, je propose de m'intéresser dans le prochain chapitre à ce qui constitue une représentation obscène de l'intime et à sa signification dans les romans du corpus.

CHAPITRE 6 : AU CŒUR DE L'INTIME

Dans un article de 2020, Nadia Veyrié pose la question suivante : « L'intimité est-elle devenue obscène ? » Ce sera l'une des interrogations qui guideront ma réflexion dans ce chapitre. Alain Rey rappelle l'étymologie de l'adjectif intime, issu du latin *intimus* signifiant « ce qui est le plus en dedans, au fond » tandis que l'intimité désigne « ce qui est intérieur et secret plus (1735) le caractère étroit d'un lien et, spécialement (1740), une liaison des relations étroites entre des personnes »[1]. L'intime appartient donc à la sphère privée, qu'il s'agisse de l'intimité intrinsèque à chaque individu ou de celle partagée entre deux êtres. Veyrié ajoute qu'en raison de sa valeur personnelle, « [i]l y a donc un désir, un besoin, une nécessité de ne pas être exposé au monde, de ne pas être au-devant de la scène »[2]. Ainsi, révéler l'intimité peut être considéré comme obscène. Pourtant, Geraldine Pratt et Victoria Rosner affirment que l'intimité n'est pas uniquement personnelle ni de l'ordre de la sphère privée : « Intimacy does not reside solely in the private sphere; it is infused with worldliness. Nor is it purely personal: intimacy takes on specific political, social, and cultural meanings in different contexts »[3]. Si l'intimité a une dimension politique, sociale et culturelle, dans quelle mesure son dévoilement est-il obscène ?

Montrer l'intimité n'est pas nécessairement obscène. Si la focalisation interne et le discours indirect libre mettent en lumière la dimension intime, ni l'un ni l'autre n'impliquent nécessairement des productions obscènes. Je propose de mettre en regard différentes représentations de l'intimité afin de déterminer ce qui constitue l'obscénité de certaines en comparaison avec d'autres qui sont neutres et de démontrer que celles qui sont obscènes ont trait à la négation et l'annihilation de l'humanité des personnages. La première partie se concentrera sur la narration de « ce qui est intérieur et secret »[4], c'est-à-dire les sentiments de honte et de dégoût de soi, les manifestations excessives des émotions et la révélation de la réalité cadavérique dans les *ekphraseis* des photographies *post mortem*. Dans la deuxième partie, je m'intéresserai à la dimension relationnelle de l'intime afin de confronter les dévoilements obscènes d'une interaction non désirée, lorsqu'un être humain viole l'intimité d'un autre, aux

[1] Veyrié, Nadia. « L'Intimité est-elle devenue obscène? », *Le Sociographe* 69, nº 1 (2020) : 33-46, p. 37.
[2] Les dates sont dans le texte source. Elles indiquent l'évolution de la signification du terme « intime ». Rey, Alain (dir). *Dictionnaire historique de la langue française* (Paris : Le Robert, 2000) cité dans Veyrié, *op. cit.*, p. 37.
[3] Pratt, Geraldine et Rosner, Victoria. « Introduction. The Global and the Intimate » in : *The Global and the Intimate: Feminism in Our Time*, 1-27 (New York, N.Y. : Columbia University Press, 2012), p. 3.
[4] Rey, *op. cit.*

rapports consentis entre personnages. Dans une perspective phénoménologique, je considèrerai les descriptions des perceptions sensorielles pour démontrer que l'obscénité de la représentation dépend de la violence de la situation. Enfin, je m'intéresserai aux formes d'intimité qui existent entre les êtres humains et les animaux, ainsi qu'entre les vivant·e·s et les mort·e·s afin d'évaluer dans quelle mesure les représentations obscènes sont un moyen de redéfinir ce qu'être humain·e signifie.

1. Dévoiler l'intimité des personnages

L'intimité n'est décrite de manière obscène que lorsque la narration opère une forme de violation de ce qui devrait rester secret dans le récit. C'est le cas lorsque les personnages éprouvent de la honte ou du dégoût envers eux-mêmes en raison de leurs actions ou de leur corporéité. Lorsque les émotions sont représentées de manière hyperbolique ou par des métaphores sexuelles ou violentes, elles sont également obscènes. Enfin, la représentation des photographies de cadavres a ce caractère.

1.A. Honte et dégoût de soi

Selon Bruno Trentini, la honte et le dégoût sont des émotions proches : « alors que la honte est caractérisée par le fait que l'on n'assume pas ses actes au regard de ce qu'on pense être, le dégoût est caractérisé par le fait que l'on n'assume pas sa corporéité au regard de ce qu'on pense être »[5]. Les deux émotions ont donc une dimension sociale. Dans les romans du corpus, leur exposition révèle ainsi une partie de l'intimité des personnages. La honte peut avoir une origine culturelle, comme c'est le cas dans *Babyji*. Alors qu'elle caresse le corps d'India lors de leur première relation intime, Anamika est envahie par ses sensations, à tel point qu'elle est incapable d'aller au bout du geste esquissé :

> I squeezed the flesh in my hands more firmly now. It occurred to me that I could go further. I was afraid of feeling the area between her cheeks, but eventually I let my fingers linger down the crevice where they parted till I felt a hint of hair. Her breathing got heavier. I was scandalizing myself. I was petrified. I had no idea what to do next. There was etiquette involved that I knew nothing about. I stopped. (*B*, p. 25)

Tandis que le plaisir de sa partenaire augmente, la gradation en fin de passage illustre le malaise grandissant de la narratrice. La description n'a rien d'obscène : les parties du corps d'India qu'Anamika touche ne sont que suggérées et non nommées crûment. En revanche, la narratrice implique que son geste a ce caractère en raison de sa nature sexuellement explicite qui lui est encore inconnue au début de ce roman d'apprentissage. L'alternance de phrases longues et courtes reproduit son trouble et sa respiration saccadée jusqu'à l'arrêt de l'acte.

[5] Trentini, Bruno. « La dimension esthétique du dégoût comme assujettissement des facultés » in : Bordes, Laura (dir.). *Jusqu'à la nausée: Approche pluridisciplinaire du dégoût aux époques moderne et contemporaine* (Aix-Marseille Université : Presses universitaires de Provence, 2022), pp. 45-56.

S'il s'agit davantage d'embarras dans ce passage de *Babyji*, la honte et le dégoût sont représentés dans les deux romans de Sunny Singh. Chez cette dernière, ces deux émotions sont associées à des désirs intimes ou des sensations que les personnages souhaitent cacher à autrui. L'utilisation de la focalisation interne et du discours indirect libre permettent à Singh de créer un lien d'intimité entre les personnages et les lecteurs·rice·s. María Muñoz Romero définit le discours indirect libre comme « une stratégie selon laquelle sont reproduits les contenus d'une conscience – pensées, perceptions, sentiments, mots – dans leur propre espace et dans leur propre temps, mais par la voix du narrateur »[6]. L'intimité est ainsi dévoilée apparemment sans filtre, notamment à travers les perceptions et sensations. Dans *Nani's Book of Suicides*, Singh réécrit la relation que le personnage de Sita[7], l'héroïne de l'épopée du *Ramayana*, entretient avec son corps. Grâce à la focalisation interne, la narratrice trace le trajet de la sueur sur sa peau et son effet. La description est synesthésique, convoquant à la fois des sensations haptiques et gustatives : « The heat makes her [Seeta] irritable, sending rivulets of salty sweat down her back, soaking her plaited hair and releasing wispy curls that cling and scratch the back of her neck. » (*N*, p. 223) Le verbe « send » génère l'image d'un mouvement violent qui met le personnage à la merci de la sensation désagréable. Les synecdoques retracent le trajet du fluide corporel. Éric Falardeau écrit que ces liquides, parmi lesquels il cite la sueur, « ne sont pas nécessairement présents dans le gore et la pornographie, mais [ils] occupent une place centrale dans la monstration du sexe et de la violence »[8]. Bien qu'on ne puisse pas considérer ce passage comme érotique, la sensualité qui y est présentée expose l'intimité du personnage. Falardeau précise que « les fluides instaurent une indétermination par rapport à nos propres limites »[9] et que c'est la raison pour laquelle « [a]vant les premiers effets gore et la pornographie, les fluides étaient généralement relégués dans le hors-champ cinématographique »[10] alors que dans ces deux genres, ils sont le signe qu'une action a eu lieu[11]. En mettant ce qui semble irreprésentable sur le devant de la scène, la description détaillée des fluides corporels revêt une dimension obscène.

La suite de la description fait davantage pénétrer les lecteur·rice·s dans l'intimité de Seeta lorsque le sentiment de honte est convoqué : « She presses her thighs close together,

[6] Muñoz Romero, María. « Le Discours indirect libre dans le récit de fiction », *Cahiers de Narratologie*, nº 10.2 (1 janvier 2001) : 285-94, p. 286.
[7] Seeta dans le roman de Singh.
[8] Falardeau, Éric. *Le Corps souillé. Gore, pornographie et fluides corporels* (S.l. : Éditions de l'instant même, 2019), p. 18.
[9] *Ibid.*, p. 125.
[10] *Ibid.*, p. 128.
[11] *Ibid.*, p. 142.

feeling the wet stickiness that clings to her cotton sari. When she moves again, she knows that the flesh will come unglued with a loud squashing sound. Embarrassed, she turns to see if her sons are close enough to hear her. » (*N,* pp. 223-4) Le caractère obscène de la représentation provient de la description de l'effet de succion produit par la désunion des cuisses collées l'une à l'autre par la sueur. L'utilisation d'un pléonasme pour désigner l'adhérence des chairs crée une insistance qui signale l'inconfort du personnage. Mais c'est avant tout le bruit de succion qui provoque sa honte. La succession d'une assonance en [aʊ] et d'une allitération en consonnes plosives reproduit les sons à l'origine du sentiment. Ce bruit, évoqué à la fois dans les mots du texte et dans ses sonorités, en devient presque audible pour les lecteur·rice·s. Bien que l'adjectif « embarrassed » soit utilisé, en raison de la présence des fils, l'émotion ressentie semble plus proche de la honte. Comme le souligne Luna Dolezal, la honte est associée à la visibilité : « When one experiences shame, one is seen (by oneself or others) to be doing something untoward or inappropriate »[12]. Elle précise que si la honte ne se manifeste et ne se vit que corporellement, certaines expériences sont explicitement provoquées par le fonctionnement du corps[13]. L'inconvenance d'un bruit inhérent à l'activité corporelle et qui devrait rester intime peut ainsi être source d'obscénité.

Dans *Hotel Arcadia*, la focalisation interne dévoile davantage le dégoût que la honte des personnages face à leurs fluides corporels. À six reprises dans le roman, la narration se concentre notamment sur la sueur d'Abhi lors de moments de panique pendant l'attentat terroriste. Philippe Dubois indique qu'en tant qu'émotion la peur ne peut pas être représentée et que seuls ses effets visibles sur le corps, tels que l'expression du visage, peuvent l'être[14]. Dans le roman de Singh, la focalisation interne se concentre sur les sensations corporelles d'Abhi, dont les sécrétions consécutives à cette émotion. En tant que « matière issue de[s] [ces] orifices »[15] corporels, la sueur est abjecte : « le corps réagit contre lui-même en se vidant ou s'expulsant lui-même »[16]. La description de la transpiration d'Abhi est synesthésique, passant par des sensations haptiques et olfactives comme dans les deux passages suivants : « [h]e can feel his soaking, stinking clothes sticking to the plush fabric of the chair, the sick cocktail of body fluids seeping into the cushions » (*H*, p. 16) et « he notices the stench rising from his

[12] Dolezal, Luna. *The Body and Shame: Phenomenology, Feminism, and the Socially Shaped Body* (Lanham, MD : Lexington Books, 2015), p. 17.
[13] *Ibid.*, pp. 11-2.
[14] Dubois, Philippe. « Glacé d'effroi. Les figures de la Peur ou les passions de l'expression à la représentation », *Traverses*, n°25, 1982, 137-147, p. 138.
[15] Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection.* (Paris : Le Seuil, *ebook*, 2015), emp. 1459-63.
[16] *Ibid.*, emp. 272-4.

clothes, the blood and vomit. Sweat. And something sour. » (*H*, p. 14) Bien que la peur ne soit pas explicitement nommée, ses effets sur le corps le sont : les deux occurrences témoignent du dégoût ressenti par le personnage dont le fonctionnement organique est révélé. Ceci est principalement dû à la description de l'olfaction. Joël Candau affirme à propos des odeurs que « sentir, c'est ouvrir et exposer son corps intime au monde extérieur »[17]. Or ici, l'odeur en question provient d'une substance intime qui est sortie des limites corporelles.

Les représentations de la sueur et du dégoût d'Abhi peuvent être considérées comme abjectes mais non obscènes. En revanche, lorsque cette émotion est provoquée par un acte répréhensible que les personnages ont commis, la description de l'action est obscène. Le dégoût, qui en est la conséquence, vient renforcer l'impression d'obscénité. Dans *Nani's Book of Suicides*, lorsque Mini part s'installer au Mexique et adopte le prénom Sammie, celui d'un camarade de classe sikh qu'elle a assassiné (*N*, p. 67), sa décision provoque en elle une réaction de dégoût que les lecteur·rice·s ne peuvent associer à la représentation obscène de son acte de violence qu'*a posteriori*. Alors qu'extérieurement la nouvelle Sammie arbore un large sourire en se présentant à Gerhardt (*N*, p. 27), la focalisation interne dévoile ses pensées intimes, qui diffèrent de cette apparente satisfaction. Le nouveau prénom acquiert une dimension physique, la narratrice soulignant que le personnage en fait une manipulation buccale, dans une description synesthésique qui mêle l'ouïe et le toucher : « she whispered the name again, trying it on for size, beginning to like the sound » (*N*, p. 27). Toutefois, avant même d'énoncer ce prénom, la narratrice révèle les tensions physiques ressenties par le personnage[18], qui s'adresse à son camarade mort dans une pensée énoncée au discours direct[19], comme si son spectre était présent. La déclaration est empreinte de cynisme, puisque le personnage indique faire revenir à la vie celui qu'il a tué pour lui voler son identité. La fin du passage est marquée par l'expression de la douleur corporelle ressentie au discours indirect libre, « [a] flash of pain made her grimace. Sammie, old memories or just a devilish hangover? » (*N*, p. 27). Les traits du visage se distordant, la souffrance devient physiquement visible pour les autres personnages.

Le dégoût provoqué par un acte répréhensible est davantage détaillé dans d'autres passages du roman. Dans le chapitre *Meera*, David, l'amant de Sammie, compare la forme de la poitrine de cette dernière à des coupes de champagne. À la suite de cette évocation, Sammie développe une fantasmagorie obscène dans laquelle sa poitrine est mutilée et servie dans ces

[17] Candau, Joël. « Odeur » in : Andrieu, Bernard et Boetsch, Gilles (dir.). *Dictionnaire du corps*, 232-4 (Paris : CNRS Éditions, 2008), p. 233.
[18] « Stiffening her shoulders » (*N*, p. 27)
[19] « "Sammie, forgive me but I'll give you life again," she thought. » (*N*, p. 27)

verres à son partenaire alléché[20]. Alors qu'elle sourit et embrasse son amant, elle est envahie par une sensation de nausée au souvenir de son fantasme (*N*, p. 46). Lorsqu'elle décide de revenir ultérieurement sur cette pensée, les émotions s'entremêlent jusqu'à devenir indiscernables : « She'll pull out the picture later and savour the emotions that accompany it – a mixture of rage, disgust and lust. » (*N*, p. 46) L'accumulation souligne l'incapacité du personnage à comprendre ses émotions, les deux dernières se fondant presque dans la paronomase malgré leur caractère antithétique. L'utilisation du verbe « savour » crée une image synesthésique qui lie vue et goût, présentifiant le fruit de son imagination. Alors que selon Pierre Léger le dégoût « est une aversion déclenchant un réflexe de répulsion de ce qui est dangereux »[21], dans le texte de Singh, ce qui dégoûte se goûte, le nom « disgust » étant associé au verbe « savour ».

Les sensations physiques sont davantage développées dans les passages concernant la consommation de drogue de Sammie. Laura Bordes et Mathilde Mougin affirment que « [l]a représentation du dégoût implique la construction d'un discours marqué par l'amplification, notamment dans les descriptions particulièrement détaillées d'objets ou d'actions » afin de « susciter le dégoût du lecteur »[22]. Elles précisent que « si la tradition aristotélicienne (…) écarte du dispositif de représentation tout objet obscène – et partant dégoûtant –, d'autres périodes au contraire manifestent un certain attrait pour la représentation d'une violence exacerbée, potentiellement vécue comme dégoûtante »[23]. Représenter explicitement un objet dégoûtant revêt donc un caractère obscène. C'est ce que l'on peut observer dans le passage précédant l'avortement de Sammie, dans lequel la narratrice relate crûment la consommation de drogue du personnage au discours indirect libre. Le mode d'absorption de chacune des substances est énoncé : l'héroïne est injectée par voie intraveineuse et la cocaïne obstrue les cavités nasales lors de son inhalation (*N*, p. 124). Le discours indirect libre donne accès aux perceptions et émotions de Sammie. La sensation dominante est la nausée, qui est à la fois provoquée par le mode d'administration de l'héroïne[24] et attribuée à la grossesse à laquelle la jeune femme souhaite mettre un terme. La description olfactive détaille toutes les odeurs qui provoquent l'envie de vomir : « All smells make her sick, flowers, food, shoes; even the sharp, acid, musky odour of her lover after they make love. » (*N*, p. 124) Le point-virgule signale une

[20] L'analyse détaillée de ce passage se situe au chapitre 2, pp. 86-7.
[21] Léger, Pierre. « Introduction à la philosophie du dégoût » in : Bordes, *op. cit.*, pp. 11-20.
[22] Bordes, Laura et Mougin, Mathilde. « Stratégies littéraires et enjeux de la représentation du dégoût » in : Bordes, *op. cit.*, pp. 69-75.
[23] *Ibid.*
[24] « needles nauseate her » (*N*, p. 124).

rupture entre l'accumulation d'éléments disparates dans la première partie de la phrase et l'odeur intime de l'amant dans la deuxième. La représentation de cet effluve est détaillée, l'accumulation d'adjectifs qualificatifs épithètes le donnant à sentir aux lecteur·rice·s, ce qui peut entraîner leur dégoût, selon l'argument de Bordes et Mougin.

En outre, le discours indirect libre dévoile les pensées du personnage lorsqu'elle prévoit un avortement (« cut it away surgically » *N*, p. 124) ou un étouffement du fœtus suite à une overdose de cocaïne (« hoping that the foetus will choke under the dusty avalanche » *N*, p. 124). Dans les deux cas, le champ lexical de la violence sature le passage. L'image d'une déchirure pour faire sortir l'enfant de l'utérus est également reprise dans le fantasme d'un accouchement : « allow it to reach the wiggling, roaring stage when it can rip its way out of her. » (*N*, p. 124) Les adjectifs « wiggling » et « roaring » évoquent davantage un animal qu'un être humain, montrant la volonté de déshumanisation de l'embryon conçu comme une créature monstrueuse, qui est d'ailleurs qualifiée d'extraterrestre dans ce même passage. La violence des verbes « cut away » et « rip out » crée une image obscène d'un corps maternel en lambeaux. Le discours indirect libre donne accès aux images mentales créées par le personnage afin d'illustrer son dégoût intime face à sa grossesse non désirée.

Ce n'est pas tant la révélation de l'intimité des personnages que la monstration de ce qui provoque leur honte et leur dégoût qui est obscène. Lorsque ces deux émotions sont associées à des désirs intimes ou des sensations que les personnages refusent de dévoiler, les représentations acquièrent une dimension obscène. La description amplifiée des sensations engendrées par le sentiment de dégoût renforce l'impression d'obscénité. Lorsque les émotions sont si intenses que les corps ne peuvent plus les contenir, leur représentation devient obscène.

1.B. Excès d'émotions

Dans *The Cultural Politics of Emotion*, Sara Ahmed rappelle le modèle darwinien selon lequel les émotions sont des signes primitifs inférieurs à la pensée humaine afin de le discréditer en faveur d'une redéfinition féministe[25]. L'une des idées préconçues que les philosophes féministes ont cherché à démanteler est que la proximité supposée des femmes avec la nature

[25] Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion* (Edimbourg : Edinburgh Univ. Press, 2010), p. 3.

les mène à se laisser envahir par leurs émotions au mépris de leur raisonnement[26]. Geraldine Pratt et Victoria Rosner expliquent que pour de nombreuses féministes, les émotions sont un outil analytique puissant pour percevoir les injustices sociales[27]. Elles citent par exemple les arguments de Sianne Ngai qui prône de prêter attention à ce qu'elle nomme les « ugly feelings », ces sentiments négatifs qui sont l'expression d'un outrage ou qui conduisent à une prise de conscience, et ceux d'Audre Lorde pour qui la colère est un agent de transformation positive[28]. Qu'elles soient excessives ou nocives, les émotions ne sont pas déconsidérées mais prises en compte comme vecteurs d'expression selon les perspectives féministes et *queer* adoptées dans les œuvres du corpus. Les émotions ne sont jamais passées sous silence, mais leur représentation diffère d'un récit à l'autre. Je ne me concentrerai ici que sur la description détaillée d'émotions qui dépassent les limites corporelles, comme si les personnages étaient submergés et ne pouvaient pas en contenir le flot. C'est notamment dans les romans de Sunny Singh que ce phénomène est représenté de manière obscène[29]. Ceci est dû à la nature des émotions : alors que dans *Babyji* et *The Ministry of Utmost Happiness*, celles provoquées par le sentiment amoureux n'ont rien d'obscène, dans *Nani's Book of Suicides* et *Hotel Arcadia*, celles suscitées par le rire et l'angoisse le sont.

Dans *Babyji* et *The Ministry of Utmost Happiness*, le récit reprend le stéréotype du cœur comme siège du sentiment amoureux, la description se concentrant sur les sensations éprouvées dans cet organe. Dans *Babyji*, la narratrice fait état de ses sensations lorsque son amante India lui déclare son amour : « My heart constricted. I felt as if my body existed in only the few square inches in the center of my chest where it was almost painful. » (*B*, p. 229) Le corps de la narratrice est réduit à son cœur. Cet effet de synecdoque est renforcé par le fait que la taille de cet organe devienne l'unité de mesure dans lequel le corps de la narratrice est contenu. Un effet similaire est à l'œuvre dans *The Ministry of Utmost Happiness*. Alors qu'elle regarde le bateau dans lequel Musa se cache pour échapper à l'armée indienne qui le recherche, l'amour de Tilottama pour ce dernier s'exprime par des sensations cardiaques : « Her heart felt like a grey pebble in a mountain stream – something icy rushed over it. » (*M*, p. 374) Ce n'est pas tant la taille du cœur qui est représentée ici que son poids et sa température. Contrairement à la

[26] *Ibid*.
[27] Pratt et Rosner, *op. cit.*, p. 5.
[28] *Ibid*.
[29] Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, la seule représentation de l'expression excessive des émotions est lorsqu'Anjum fête son dix-huitième anniversaire (*M*, p. 27). Dans *The Gypsy Goddess*, l'unique manifestation corporelle des émotions est la réaction de Maayi face au chagrin engendré par le massacre : « She's the puppet who beats her sagging breasts to mourn, to make a point, to curse, to cry a call to arms. » (*G*, p. 29)

description précédente, le corps ne se resserre pas sur lui-même mais est intégré dans la nature. Dans *Babyji* lorsqu'Anamika accepte le sentiment avoué par India, son cœur se dilate jusqu'à atteindre des proportions naturelles gigantesques : « Like the advertisement in which the Kawasaki Bajaj motorcycle zooms from zero to eighty in just six seconds, so my heart zoomed. My chest stopped hurting, my heart was now floating in outer space. The world was beautiful and bathing in sunlight. » (*B*, p. 230) Alors que dans *The Ministry of Utmost Happiness*, l'analogie place le cœur dans un milieu terrestre, dans le roman de Dawesar, les dimensions sont celles de l'univers. La valeur hyperbolique participe de l'exagération propre à la narration du transport amoureux d'une adolescente. En outre, la comparaison de l'accélération des battements de son cœur avec la vitesse d'une motocyclette donne une dimension naïve et comique au passage. Bien que les situations présentées dans chacun des extraits n'aient rien de comparable, dans les deux cas, un amour sincère est exprimé. La puissance de ce sentiment submerge le personnage et ne peut être exprimée que de façon hyperbolique. Toutefois, puisque sa nature n'a rien de transgressif, la description n'est pas obscène.

Dans *Nani's Book of Suicides*, l'expression d'un amour excessif repose également sur des formulations hyperboliques mais l'effet produit est tout autre. À plusieurs reprises dans le roman, la narratrice souligne la manière dont Sammie est perçue par les hommes occidentaux, dont David est le représentant principal, comme une beauté exotique dont les sentiments ne correspondent pas à la norme : « "You love too much," they tell me. » (*N*, p. 236). Alors que tout au long du roman, elle cherche à contrôler ses émotions pour correspondre au canon occidental, lors de son retour en Inde dans le dernier chapitre, Sammie revendique leur caractère incontrôlable. À ce moment-là, elle devient la narratrice homodiégétique, comme si elle recouvrait son identité. Dans ce chapitre, les émotions et sentiments sont décrits de manière excessive :

> That is what my people have always done. Loved too much, hated too much, even unto death. Or suicide. And each time this insanity of the past takes possession of me, I can hear Suneeti and Nani. Far away, fading into the desert sun. They laugh hysterically at my attempts to fight the madness they have bequeathed upon me. (*N*, p. 236)

L'épiphore de la locution adverbiale à valeur hyperbolique « too much » crée une impression de sentiments disproportionnés menant à la mort, qui est renforcée par le champ lexical de la folie à la fin du passage. La perspective est à la fois féministe et postcoloniale, le personnage revendiquant le droit d'exprimer ses émotions différemment en tant que femme indienne par rapport au système patriarcal occidental.

Dans ce roman, Sunny Singh présente les émotions comme des outils de résistance et de transformation. C'est le cas du rire incontrôlable de Sammie provoqué par une fantasmagorie lors d'une relation sexuelle avec son amant Gerhardt. Ce rire rend ses émotions publiques et les conditions dans lesquelles il intervient ainsi que ses effets sont obscènes à plusieurs niveaux. Tout d'abord, la vision de Sammie est explicitement violente et grotesque. Elle imagine son amant David comme un colon britannique qui pourchasse des Indiens :

> She gets a sudden vision of David, his Irish blue eyes cold and pompous, dressed in a khaki colonial uniform with undistinguishable pips. He chases short, dark, naked little figures; coolies in white loincloths and turbans. All his terribly unruly thoughts. Brandishing an old-fashioned riding crop, he tries to herd them all back into a tiny door, into the attic. (*N*, p. 223)

La description est stéréotypée : d'un côté, David représente le pouvoir symbolisé par les adjectifs « cold and pompous » et la manipulation d'un accessoire destiné à corriger ou diriger les chevaux ; de l'autre, les Indiens sont caractérisés par l'accumulation de trois adjectifs à valeur dépréciative. La métaphore animale qui transforme David en éleveur et les autochtones aux corps dévêtus en animaux renforce le stéréotype orientaliste. L'exagération produite rend la représentation caricaturale et déclenche le rire de Sammie. La soumission des colonisés acquiert une dimension supplémentaire avec la mention du grenier. Bien qu'ici il ne s'agisse pas de femmes enfermées dans ce lieu mais d'individus colonisés, Sunny Singh semble établir une référence intertextuelle ironique avec l'analyse féministe de la littérature victorienne développée par Sandra Gilbert et Susan Gubar dans leur ouvrage *The Mad Woman in the Attic* (1979). L'image de l'enfermement dans le grenier provoque le fou rire de Sammie.

La description des secousses provoquées par le rire est semblable à la représentation d'un orgasme :

> This image makes her laugh, sending out spasms that race down to her belly, to Gerhardt's busy fingers, to somewhere far past her toes, across the wide bed, and end in a wide unpredicted eruption. She can't control the shivers that grow into tremblings and then into enormous, terrible, heaving shudders. And yet relief washes over her. (*N*, p. 223)

La corporalité du rire est soulignée par Ariane Bayle : « le rire des femmes, tout comme celui des hommes, demeure une expérience profondément corporelle, impossible à résorber dans le dualisme du haut et du bas, de la tête et du sexe »[30]. Dans le texte, les synecdoques marquent le parcours du rire dans l'intégralité du corps du personnage, particulièrement dans la région sexuelle. Le vocabulaire évoquant les sensations est semblable à celui utilisé pour décrire l'apogée du plaisir érotique. La gradation dans l'intensité des sensations jusqu'au relâchement

[30] Bayle, Ariane. « Introduction » in : Bayle, Ariane et Fix, Florence, *Rire et émancipation féminine*, 7-16 (Paris : L'Harmattan, 2013), p. 14.

renforce cette impression. Il s'agit de l'une des descriptions de jouissance les plus abouties du roman. En associant le rire à une imagerie sexuelle, Singh rend sa description obscène. Elle révèle son potentiel émancipateur tel qu'exprimé par Olivier Mongin : « on ne rit jamais que de rapports de force qui peuvent bien ou mal tourner »[31]. S'il a une visée satirique, le pouvoir de ce rire est surtout un pouvoir de jouissance. En effet, ce n'est pas le rapport qui provoque le plaisir physique mais l'hilarité du personnage. À la fin du passage, la narratrice déclare la libération de Sammie de sa relation avec David : « She can walk away from David; reject him finally as he has turned her down so often in the past. » (*N*, p. 223) Ainsi que l'écrit Anne Isabelle François,

> le rire constitue bien une des armes de résistance les plus efficaces contre la menace toujours présente de réduction de l'individu à des cases préétablies aliénantes, expressions de l'ensemble de ces oppressions politiques (au sens le plus large) qui entendent priver les individus, notamment féminins, de leur intégrité propre[32].

En créant une image ridicule de David, Sammie se libère du joug de cette liaison dans laquelle elle était réduite à un rôle stéréotypé de femme exotique.

Dans *Hotel Arcadia*, la représentation obscène, au sens de « mis sur le devant de la scène », d'émotions excessives est associée au syndrome post-traumatique, qui implique des perturbations somatiques et psychosomatiques. Sam souffre de cette pathologie qui n'est jamais nommée explicitement mais dont les symptômes sont facilement reconnaissables. Tout au long du roman, le personnage essaie d'occulter ses émotions mais est parfois submergé par ces dernières lorsqu'un incident lui rappelle l'événement traumatique initial. J. Roger Kurtz indique que bien qu'aujourd'hui nous utilisions le terme « traumatisme » pour faire référence à une blessure émotionnelle ou psychologique, l'étymologie grecque de ce terme évoque une blessure physique causée par un élément extérieur[33]. Dans le roman de Singh, la blessure psychologique se manifeste physiquement, conjuguant les deux significations. Parmi les différents tropes de la représentation du traumatisme dans la littérature, Joshua Pederson en cite un développé par les premier·ère·s théoricien·ne·s du traumatisme littéraire : le phénomène de compulsion de répétition, nommé ainsi par Freud dans son ouvrage *Au-delà du principe de plaisir* (1920)[34]. On le retrouve dans *Hotel Arcadia* : Sam ne revit pas l'événement qui l'a traumatisée de manière répétitive, mais les sensations qui lui sont associées. On peut lire la répétition exacte

[31] Mongin, Olivier. *Éclats de rire. Variations sur le corps comique* (Paris : Le Seuil, 2002), p. 13.
[32] François, Anne Isabelle. « Marguerite qui pleure, Marguerite qui rit. Rire et émancipation féminine chez Boulgakov (contre Goethe ?) » (117-130) in : Bayle et Fix, *op. cit.*, p. 129.
[33] Kurtz, John Roger. « Introduction » in : Kurtz, John Roger (dir.). *Trauma and Literature*, 1-18 (Cambridge ; New York, N.Y. : Cambridge University Press, 2018), p. 1.
[34] Pederson, Joshua. « Trauma and Narrative » (97-109) in : Kurtz, *op. cit.*, p. 104.

des mêmes phrases qui expriment son sentiment d'angoisse à deux reprises. La première fois pour décrire l'habitude qu'elle a adoptée après sa photographie *post mortem* originelle et la deuxième après sa rencontre avec Billy, l'enfant survivant dans la chambre d'hôtel de ses parents :

> That is the instant when a gaping chasm opens up in her stomach threatening to swallow her again in a reminder of that first despair. For an instant, *bent over the sink*, she too grieves, not emotionally, not even consciously, but in a sudden swell of physical memory where the loss and pain cut through her. Like that very first time she had returned from the jungle, with her very first death mask photo. (*H*, p. 27, je souligne)

> That is the instant when a gaping chasm opens up in her stomach threatening to swallow her again in a reminder of that first despair. For an instant, *slumped against cool wall*, she too grieves, not emotionally, not even consciously, but in a sudden swell of physical memory where the loss and pain cut through her *as if for the first time again*. Like that very first time she had returned from the jungle, with her very first death mask photo. (*H*, p. 92, je souligne)

Hormis les segments en italique qui font référence à la position de Sam ainsi qu'à l'événement traumatique initial, les deux passages sont identiques, révélant l'expérience d'une souffrance qui se répète. La description inscrit le traumatisme dans le corps du personnage en représentant des blessures physiques. Les images sont d'une violence obscène due aux expressions pléonastiques qui accentuent ce qui n'a nul besoin de l'être : Sam est éventrée, ses fonctions corporelles sont inversées, l'estomac ne servant plus à digérer la nourriture, mais se retournant sur lui-même pour l'engloutir tandis que le verbe « cut through » réitère l'image d'un corps en lambeaux. Le calvaire psychologique s'exprime au travers des métaphores de sa somatisation.

Pederson s'appuie sur les travaux de Cathy Caruth sur l'expression du traumatisme[35] pour affirmer que l'événement traumatique frappe les individus avec une force telle que l'expérience et son souvenir sont indisponibles dans la conscience. Les silences et ellipses textuelles en sont symptomatiques[36]. Singh, quant à elle, fait le choix de relater l'expérience de l'événement traumatique dans une analepse. La focalisation interne sur Sam permet aux lecteur·rice·s d'avoir accès à ses sensations et émotions. Il s'agit de la première mission de Sam sur une zone de combat dans un village au cœur d'une jungle tropicale indéterminée lors de laquelle elle photographie le massacre d'un villageois par un jeune soldat (*H*, pp. 22-6). Si le champ lexical de la violence sature le passage, la représentation de la tuerie consistant en une énumération d'expressions stéréotypées[37] est trop vague pour être obscène. Cependant, lorsque Sam change la pellicule de son appareil photographique et prend conscience de la réalité qu'elle a enregistrée, la narratrice révèle les sensations somesthésiques engendrées par le spectacle de

[35] Caruth, Cathy (dir.). *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1995).
[36] Pederson, *op. cit.*, p. 101.
[37] « cruelty, brutality, senseless murders » (*H*, p. 23).

la brutalité de manière obscène. L'appareil agit comme une protection visuelle. Sam comble son absence de visibilité par des stimuli auditifs imaginaires afin de comprendre la scène vécue. En photographiant, le personnage perçoit des sons qui lui sont inaccessibles en réalité, « [t]he sounds – the dull thwack of the machetes, the shrill screams, the pulse of running feet – that she had been sure had been punctuating her shots were inaudible » (*H*, p. 23). En revanche, en regardant la scène sans le filtre de l'objectif, Sam est frappée par les couleurs réelles, « [s]he always used black and white film, and the sudden green of the foliage, the dull brown of the huts, disorientated her further » (*H*, p. 23). En n'étant plus dissimulée derrière son appareil, les sensations visuelles sont rétablies et le corps s'en trouve bouleversé, comme si la violence auditive imaginée n'était rien en comparaison des stimuli visuels. En effet, la modification de la perception visuelle provoque une nausée dont les effets sont détaillés dans le texte : « A sick taste grew in the back of her throat, a loud vivid roaring in her ears. Pushing down the nausea, she had fumbled to change the reel (…) even as the sickness made her light-headed. » (*H*, pp. 23-4) Cette sensation est multisensorielle puisque l'ouïe, la vue (« the darkness in her eye » *H*, p. 24) et le goût sont affectés. L'expression du goût est la plus marquante, l'adjectif « sick » évoquant une saveur abjecte répétée au début du sentiment de malaise et à la fin, à la manière d'une antépiphore qui viendrait ancrer la sensation dans la mémoire corporelle du personnage.

Dans les romans de Singh, les émotions sont soit réprimées par les personnages soit trop fortes pour être contenues dans leurs corps. Dans ces cas-là, la représentation du débordement est obscène : les métaphores sexuelles ou violentes montrent ce qui est de l'ordre de l'irreprésentable. Le dévoilement de ces émotions excessives met en lumière l'humanité des personnages dans des situations déshumanisantes. Ce sont dans des circonstances semblables que les photographies *post mortem* sont prises dans les romans du corpus. Alors que ces images fictives représentent la mort, les *ekphraseis* qui en sont faites mettent l'accent soit sur la corporéité du cadavre soit sur les traces de vie perceptibles dans la description du corps mort.

1.C. « Death forced into life » : donner l'illusion du vivant

Dans une analyse de la série de photographies *post mortem* intitulée *La Morgue* réalisée par le photographe américain Andres Serrano, Maud Hosy souligne que ce qui fait l'obscénité de ces images est leur exposition de « ce qui [est] de l'ordre de la sphère intime, souvent

indicible et tabou : la mort et le cadavre »[38]. Nadia Veyrié insiste également sur l'intimité de la mort, qu'il s'agisse de celle du sujet qui ne peut en témoigner ou de celle d'un être cher : « Se recueillir auprès du cadavre de l'être aimé demeure aussi une autre intimité singulière »[39]. Dans *Hotel Arcadia*, les représentations de cadavres sont fréquentes bien que non toujours ancrées dans la sphère intime, Sam photographiant des individus morts dans un cadre professionnel. Ce qui marque le personnage d'Abhi à propos des portraits *post mortem* réalisés par Sam est la porosité de la frontière entre la vie et la mort : « He has felt a kinship with her vast reproductions of serenity on canvas although he only knows of them from magazines, of death forced into life, of the vitality of form and composition that taunt the finality of destruction. » (*H*, p. 37) L'expression quasi oxymorique « death forced into life » met l'accent sur le pouvoir des photographies de Sam d'insuffler la vie dans la représentation de la mort tandis que le cliché de l'analogie avec le sommeil brouille davantage les frontières entre les deux états. Cette illusion de vie annule toute impression d'obscénité.

Anne Carol et Isabelle Renaudet affirment que bien que de nombreuses œuvres d'art représentent des corps morts, « [l]e cadavre, défini comme laid, ne serait pas *a priori* un "sujet" d'inspiration noble et légitime », sauf s'il est représenté laidement[40] ou que ses aspects répugnants sont euphémisés, tel que dans l'analogie avec le sommeil[41]. Ainsi, selon cette définition antithétique, les représentations de cadavres devraient être laides ou donner l'illusion d'un corps toujours vivant. Bien que dans le texte de Singh, Abhi semble apprécier l'euphémisation des aspects répugnants du cadavre dans des photographies *post mortem* de personnes anonymes, son ressenti est entièrement différent lorsqu'il s'agit pour lui d'imaginer que Sam puisse créer une illusion semblable en réalisant le portrait de Dieter suite à son décès. En regardant Sam préparer sa photographie, Abhi éprouve un sentiment d'abjection, « [h]e knows it is Diet, and feels a swell of nausea. He has seen Sam's photographs of the dead. Of the corpses that look alive enough to stare out at him accusingly from the canvas, from high quality, glossy book pages. » (*H*, p. 203) Ce qui provoque la nausée du personnage est à la fois la corporéité de la mort de son amant et la concordance entre la vie et le trépas. L'anacoluthe qui dissocie les mort·e·s et leurs cadavres dans deux phrases distinctes illustre le refus d'Abhi

[38] Hosy, Maud. « Nature de la mise en jeu de l'obscène dans l'œuvre d'Andres Serrano : *La Morgue*. » in : Bernas, Steven et Dakhlia, Jamil (dir.). *Obscène, obscénités* (Paris : Harmattan, *ebook*, 2008), emp. 1167-9.
[39] Veyrié, *op. cit.*, p. 39.
[40] Carol, Anne et Renaudet, Isabelle. « Modes de représentations, normes esthétiques et sociales » in : *La Mort à l'œuvre: Usages et représentations du cadavre dans l'art* (Aix-Marseille Université : Presses universitaires de Provence, 2013), pp. 13-4.
[41] *Ibid.*

d'envisager la matérialité de la dépouille de Dieter mais également l'illusion de vie créée dans les photographies de Sam.

L'obscénité de la représentation des photographies *post mortem* relève en partie de sa capacité à montrer le processus de thanatomorphose dans lequel le cadavre devient « une chose inhumaine, monstrueuse, radicalement étrangère »[42]. Une telle obscénité apparaît dans *The Ministry of Utmost Happiness* : les représentations des victimes de la catastrophe de Bhopal (*M*, p. 111 et 151) et du « garçon de Bhopal » (*M*, p. 327) réifient les individus jusqu'à leur faire perdre toute trace d'humanité[43]. Cependant, les *ekphraseis* des photographies *post mortem* de Sam ne s'attardent pas sur ce phénomène. La description des portraits se concentre notamment sur l'expression des visages, que la narratrice qualifie de « death mask » à six reprises dans le roman (*H*, p. 27, 92, 93, 95, 97) : « a young man in the Balkans, his blue eyes wide with innocence even in death; a female suicide bomber, her white *hijab* still pinned neatly in place over her dismembered head, her eyes closed and her lips curled into a smile; a man in profile, his dark hair cropped close to the skull, his dark lashes throwing a gentle shadow on his cheeks. » (*H*, p. 93) L'accumulation de portraits séparés par un point-virgule n'empêche pas l'identification de chaque individu. L'un d'eux représente une tête décapitée suite à un acte de terrorisme mais le seul élément qui atteste de la violence est l'adjectif « dismembered ». Dans les trois occurrences, la description se concentre sur une impression de quiétude présente dans les synecdoques : l'innocence des yeux, le sourire ou l'ombre des cils sur la joue. En regardant leur visage, Sam rencontre ces individus au sens lévinasien : « [t]hey aren't faces of the nameless dead to her » (*H*, p. 93).

Deux autres photographies *post mortem* sont décrites en détail : le portrait pris par Sam lors de sa première mission et la photographie de Dieter, l'amant d'Abhi tué lors de l'attentat terroriste. Je propose d'établir un contraste entre les deux *ekphraseis* afin de définir les critères selon lesquels la description du premier cliché peut être considérée comme obscène alors que la deuxième ne l'est pas. La représentation du premier individu anonyme est faite en deux temps : l'*ekphrasis* du portrait tout d'abord, puis la narration de la composition de la photographie selon la focalisation interne de Sam. Cette dernière donne des précisions sur la corporéité du personnage, telles que sa nudité et la raideur de ses membres : « [s]pread-eagled across the threshold (…) [h]is arms pulled close to his chest, his head flung back, his legs spread slightly and disappearing into the darkness beyond. » (*H*, p. 25) Les synecdoques fragmentent

[42] *Ibid.*
[43] L'analyse détaillée de ces représentations se situe dans les chapitres 4 (p. 168) et 5 (p. 212).

le corps, se concentrant sur les bras, le torse, la tête, les jambes, les hanches et le ventre sans jamais donner de précisions sur le visage. La description est complétée par l'*ekphrasis* de la photographie prise par Sam. Cette dernière n'apporte aucune précision sur les traits du visage, qui sont métamorphosés par le développement photographique : « In blowing up the image for printing on the four metre square canvas, it had lost a lot of the sharpness of the original, blurring the gentle features of the boy, making him seem like anyone, everyone. » (*H*, pp. 21-2) Plusieurs points de comparaison peuvent être établis entre la description de cette photographie et l'analyse que Maud Hosy fait des portraits réalisés par Andres Serrano. Hosy souligne la « désincarnation identitaire » des individus, en raison des « prises de vue fragmentées » et des « dimensions monumentales »[44]. Elle conclut sa démonstration en déclarant que ce qui fait l'obscénité des photographies de Serrano est le « soin apporté à leur mise en scène »[45] : « Ces images sont attractives et fascinantes car esthétisées, c'est en cela qu'elles sont obscènes »[46]. Le processus d'esthétisation est perceptible dans l'*ekphrasis* du premier portrait réalisé par Sam ; outre la taille gigantesque de la production finale, l'obscurité évoquée dans l'observation du corps lors de la prise photographique est personnifiée en figures démoniaques : « The shadows in the hut beyond the doorway were blurred and squat, like indistinct spirits of the underworld. » (*H*, pp. 21-2) La personnification donne une dimension surnaturelle à la photographie, lui conférant une obscénité au sens de « mauvais augure ».

La réaction des parents de Sam lors de la découverte de ce portrait confirme cette impression d'obscénité : la respiration de sa mère marque son effroi[47], tandis que l'expression faciale de ses deux parents illustre une réaction d'épouvante (« her mother's face seemed to crumple (…) his face equally full of horror. » *H*, p. 22). Philippe Dubois argue que la peur devient visible lorsqu'elle s'installe sur les traits du visage, créant ce qu'il appelle l' « effet-Méduse », c'est-à-dire « une stupéfaction pétrifiante »[48], « un masque (…) dont le figement excessif tend à installer la mort sur les visages »[49]. On retrouve cet « effet-Méduse » dans le texte de Singh. Alors qu'elle n'est pas présente dans la description du portrait[50], la mort se manifeste par transfert sur le visage des spectateur·rice·s. L'obscénité de la figure mythologique

[44] Hosy, *op. cit.*, emp. 1179-85.
[45] Hosy, *op. cit.*, emp. 1189-1201.
[46] Hosy, *op. cit.*, emp. 1207-8.
[47] « Sam had heard a sharp intake of breath from her mother » (*H*, p. 22).
[48] Dubois, *op. cit.*, p. 138.
[49] *Ibid.*, p. 143.
[50] « Spread-eagled across the threshold was a single body, a slight one, like that joyous soldier from the night before; a young man, naked, lying half-turned on his side. The mud floor below had absorbed all the blood, so it seemed that he was asleep, albeit in an awkward angle. His arms pulled close to his chest, his head flung back, his legs spread slightly and disappearing into the darkness beyond. » (*H*, p. 25)

de la Méduse, comprise comme « mauvais augure », est ici transposée dans l'exposition de l'expression de la peur.

Bien que la dernière photographie *post mortem* décrite dans le roman partage certaines des caractéristiques de ce premier portrait, sa représentation n'est en rien obscène. Il s'agit de l'un des seuls portraits que Sam réalise à l'intention d'un autre personnage (*H*, p. 202), l'autre exception étant celui de la jeune femme yéménite qu'elle photographie à la demande des femmes qui l'entourent (*H*, pp. 171-2)[51]. C'est également le portrait dont la composition est la plus longuement narrée. Alors que Sam tourne autour de Dieter afin de trouver le meilleur angle pour le photographier, la narratrice compare ses mouvements avec ceux d'un prédateur tournant autour de sa proie (*H*, p. 201). Cette analogie et celle de la mutilation associée aux gros plans que Sam essaie de composer donnent à la scène une connotation violente. Ces comparaisons reflètent le point de vue d'Abhi qui observe les gestes de Sam derrière les écrans de surveillance. L'obscénité de la description traduit l'angoisse qu'il ressent à l'idée de voir Dieter disséqué par l'appareil photographique. Il s'agit pour lui d'une violation de l'intimité de son amant. Cependant, les sentiments provoqués lors de la découverte de la photographie sont tout autres.

L'*ekphrasis* de cette photographie inclut toutes les caractéristiques qui rendent les autres images obscènes. La description souligne l'esthétisation opérée par Sam. Les détails techniques précisent les nuances de gris de ce cliché en noir et blanc, les effets de lumière, de clair-obscur et le cadrage sur le visage de Dieter découpé par des synecdoques : « In extreme close-up, his closed eyes forming perfect crescents, the long dark lashes fanning his cheeks. So close, that Abhi can see the faint freckles on the bridge of his nose, the soft bright down on his temples. » (*H*, p. 222) La focalisation interne sur Abhi suit le parcours de son regard sur cette image qu'il perçoit de manière synesthésique : la vue n'est pas le seul sens engagé, le personnage perçoit la douceur du duvet sur les joues, l'odeur du parfum[52] et le goût de la peau de son amant[53]. Ce portrait est intime, comme l'indique le personnage au discours indirect libre à la fin du passage : il n'est pas destiné à être exposé publiquement mais a été réalisé comme un hommage[54]. C'est en ce sens qu'il n'est pas obscène.

Une nouvelle fois, l'accent est mis sur la porosité des frontières entre la vie et la mort. Le portrait étant pris dans les heures suivant le décès de Dieter, celui-ci ne révèle en rien la

[51] Ce portrait est analysé en détail au chapitre 4 pp. 171-2.
[52] « Abhi can practically smell the Boss cologne he had grown to love on Diet » (*H*, p. 223).
[53] « [Abhi] can almost taste the musky, slightly acrid sweat on his jaw » (*H*, p. 223).
[54] « she has shot an elegy slightly cheesy in its composition, almost clichéd in its sentimentality » (*H*, p. 223).

laideur du cadavre mais conserve les qualités d'un homme endormi : « He looks asleep, dreaming, as if any moment those crescents could sweep open to reveal the pale eyes, flashing with mischief and desire. » (*H*, p. 222) Le potentiel érotique de cette description pourrait être obscène, mais ne l'est pas car elle n'affiche aucune connotation thanatophile. Les verbes au présent simple et le stéréotype euphémisant d'un éternel sommeil ancrent les fantasmes d'Abhi dans une atemporalité. Un détail du portrait, la bouche de Dieter, constitue ce que Roland Barthes appelle le *punctum*. Barthes distingue le *studium*, c'est-à-dire « l'intérêt humain »[55] qu'il ressent en regardant une photographie, du *punctum* qui n'émane pas de lui mais de l'image elle-même et qu'il décrit comme « cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu (…) ce hasard qui, en elle [la photographie], *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) »[56]. Le *punctum* est donc un détail de la photographie qui a une force métonymique capable de toucher la sensibilité des spectateur·rice·s. C'est le cas de la bouche de Dieter : « And the focal point, just off centre is Diet's mouth, the full lips, still moist and shiny, as if fresh from a kiss. The lips are slightly parted, with just a hint of a curve to the edge, in a smile, or a complaint, or perhaps a final cry. » (*H*, p. 223) La bouche est une métonymie érotique : la densité et la texture des lèvres sont détaillées et imputées à un baiser reçu. La sensualité est au cœur de la perception d'Abhi, ce qui en fait un portrait incarné.

Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, le portrait *post mortem* de Miss Jebeen peut être comparé à celui de Dieter en raison de son caractère intime. Cette photographie est décrite à deux reprises dans le roman : la première fois par Biplab Dasgupta qui la découvre dans l'appartement qu'il loue à Tilottama[57] et la seconde par la narratrice. La tendresse suggérée dans les deux descriptions annule toute impression d'obscénité. Les deux *ekphraseis* se répondent et se complètent. Alors que dans la première, Dasgupta observe la photographie d'une enfant décédée dont il ne connaît pas l'identité, la seconde apparaît dans le chapitre intitulé « The Untimely Death of Miss Jebeen the First » qui est dédié à l'histoire de la petite fille et de sa famille. Les deux descriptions ont une valeur métonymique. La première s'attarde sur les yeux fermés de Miss Jebeen et les mains qui lui soutiennent la tête (*M*, p. 190). La seconde se concentre uniquement sur la blessure par balle qui est à l'origine de son décès : « In the last photograph of her, the bullet wound looked like a cheerful summer rose arranged just above her left ear. A few petals had fallen on her *kaffan*, the white shroud she was wrapped in before she was laid to rest. » (*M*, p. 310) Le *punctum* de la seconde occurrence pourrait rendre

[55] Barthes, Roland. *La Chambre claire : note sur la photographie* (Paris : Gallimard, 1980), p. 48.
[56] *Ibid.*, pp. 48-9.
[57] La description de cette photographie est analysée en détail au chapitre 5, p. 211.

la description obscène en fétichisant la meurtrissure. Toutefois, il n'est pas isolé mais inscrit dans un contexte dans lequel le personnage est identifié et humanisé. La comparaison de la lésion avec une rose lui donne une valeur poétique, soulignant l'intimité du portrait.

L'obscénité des photographies *post mortem* provient moins du fait qu'il s'agisse d'individus morts que du regard des spectateur·rice·s. Lorsque la photographie du cadavre est exposée dans la sphère publique, la description qui en est faite peut être considérée comme obscène. Au contraire, si la photographie est destinée à un personnage faisant partie de la sphère intime de l'individu décédé, la représentation lui donne une valeur d'hommage. La description des relations entre les personnages dépend de la valeur de l'intimité : célébrées lorsqu'elles sont consenties, elles deviennent obscènes quand les personnages en souffrent.

2. Intimité entre deux êtres

Selon Zyiad Marar, l'intimité est relationnelle et se caractérise par la réciprocité, le partage d'un objectif commun, le soutien émotionnel et la gentillesse[58]. Lorsqu'un individu en contraint un autre à avoir une relation d'intimité non désirée, le rapport établi est de l'ordre de la violation et de la violence. Dans les romans du corpus, les représentations des deux formes d'intimité peuvent être obscènes. Je propose d'examiner leurs caractéristiques en comparaison avec celles qui n'ont pas cette dimension afin de démontrer que l'obscénité peut être un outil de résistance.

2.A. De la violation à la reconstruction de l'intime

Donna McCormack affirme que le toucher peut tout aussi bien être violent, agressif et empreint de sous-entendus sexuels que source de tendresse[59]. Dans les romans du corpus, lorsque le toucher d'autrui est perçu par les personnages comme une violation de leur espace intime, il est représenté de manière obscène contrairement à celui qui est souhaité et consenti. Dans *The Ministry of Utmost Happiness* un contact physique en apparence anodin est qualifié d'obscène par la narratrice. Cet attouchement non désiré a lieu au moment de l'arrestation et de la torture de Tilottama au Cachemire. Le commandant Amrik Singh lui pose la main sur sa tête rasée avant de la libérer : « Amrik Singh untied Tilo and helped her to her feet. He made a show of dusting the hair off her shoulders. He put a huge hand protectively on her scalp – a butcher's blessing. It would take Tilo years to get over the obscenity of that touch. » (*M*, p. 383) La métonymie souligne la menace que symbolise cette main dont la taille prend des proportions monstrueuses. La notion d'obscénité peut être comprise de différentes manières, qui ont toutes trait à la signification que la narratrice donne à ce toucher dans l'expression quasi oxymorique « a butcher's blessing ». En raison des actes de barbarie commis par Amrik Singh, on peut comprendre le terme « obscenity » comme la traduction de l'abjection ressentie par Tilottama lors du contact physique non désiré. La rencontre de la main de Singh et du crâne nu de Tilottama peut être vécue comme une violation de son intimité. Le geste est obscène aux sens

[58] Marar, Ziyad. *Intimacy: Understanding the Subtle Power of Human Connection* (Durham : Acumen, 2014), p. 44.
[59] McCormack, Donna. *Queer Postcolonial Narratives and the Ethics of Witnessing* (New York, N.Y. : Bloomsbury, 2014), p. 5.

de *obscenus* « qui offense les sens » et *obscaenum* « saleté ». On peut aussi interpréter l'utilisation du terme obscénité au sens de « mauvais augure ». Singh est un bourreau qui torture ses prisonniers. Son toucher peut annoncer la menace d'un futur supplice.

En revanche, lorsqu'il se produit dans une relation d'intimité telle que définie par Marar[60], le toucher peut-être synonyme de réconfort. Ainsi, quand Tilottama retrouve Musa au Cachemire, le toucher de ce dernier efface toutes les tensions accumulées depuis le début de son voyage dans cette région : « Musa sat next to her and put his hand on her [Tilottama's] stomach. The tension slipped out of the room like an unwanted stranger. » (*M*, pp. 359-60) L'adjectif « unwanted » qui qualifie la présence d'une personne étrangère souligne l'importance du consentement lors de tout contact établi au sein d'une relation intime.

C'est la raison pour laquelle dans les romans du corpus, la représentation obscène du toucher concerne principalement les récits de viols qui sont présents dans la quasi-totalité des œuvres choisies, à l'exception de *Hotel Arcadia*[61]. Selon David Waterman, l'obscénité de la représentation de la sexualité peut découler de l'absence de consentement mutuel[62] : la monstration du viol serait donc obscène par définition. Ananya Jahanara Kabir explore les défis que pose l'écriture du viol dans le contexte sud-asiatique contemporain. Elle affirme que l'acte d'écrire implique de traduire des souvenirs en mots, ce qui conduit inévitablement à la perte de l'intensité originelle de l'expérience et peut mener à un phénomène d'appropriation et de manipulation de l'impact du traumatisme[63]. En conséquence, écrire sur le viol n'est jamais un acte neutre. Moniza Alvi et Guy-Noël Pasquet définissent ce crime comme l'invasion d'un lieu privé[64] et « une intrusion, une effraction de ce qui est intime »[65]. Céline Fournial argue qu'il s'agit d'un acte irreprésentable : elle souligne la « réticence des dramaturges à porter ce sujet à la scène » car il s'agit « d'un type particulier de crime qui allie violence sexuelle et humiliation morale et qui, à ce titre, est éminemment choquant et contraire aux règles de bienséance et de décence »[66]. Dans *Babyji*, la narratrice homodiégétique relate trois épisodes dans lesquels

[60] Marar, *op. cit.*, p. 44.
[61] Dans ce roman, le toucher est toujours consenti et apprécié par les personnages : le contact physique avec un autre être humain réconforte Sam lorsqu'elle passe la nuit avec des étrangers (*H*, p. 5) et Abhi dès sa première nuit en compagnie de Dieter (*H*, pp. 149-50).
[62] Waterman, David. « Body/Text/History: Violation of Borders in Assia Djebar's *Fantasia* » *Studies in 20th & 21st Century Literature* 22, n°2 (Juin 1998) : 319-33, p. 326.
[63] Kabir, Ananya Jahanara. « Double Violation? (Not) Talking about Sexual Violence in Contemporary South Asia » (146-64) in : Gunne, Sorcha et Brigley, Zoë (dir.). *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation*, (New York, N.Y. : Routledge, 2010), p. 158.
[64] Alvi, Moniza. « Foreword: 'An Unsafe Subject' » (xi-xx) in : Gunne et Brigley, *op. cit.*, p. xi.
[65] Pasquet, Guy-Noël. « Un monde obscène ? », *Le Sociographe* 69, nº 1 (2020) : 21-32, p. 24.
[66] Fournial, Céline, « Viol et ravissement sur la scène française : défi dramaturgique et évolution du théâtre sérieux », *Le Verger – bouquet*. 5 mai 2013, 1-16, p. 1.

l'intimité des personnages est violée : elle est victime de la première agression et l'autrice de deux viols. Le premier est perpétré sur le personnage de Rani lors d'une relation sexuelle non consentie et non reconnue comme un acte de violence (*B*, p. 86), le deuxième sur le personnage de Sheela est qualifié de viol (*B*, p. 210). Dans les deux situations la narratrice décrit la manière dont elle tient ses victimes à sa merci, en les déshabillant et en les pénétrant sans leur consentement[67]. Lors du viol de Rani, la narratrice fait également part de ses désirs sans prendre en compte ceux de sa partenaire : « I felt rapacious and greedy for her. » (*B*, p. 86) Les deux adjectifs relèvent de l'ingestion de nourriture et ont une valeur hyperbolique. Le pléonasme invite à une lecture cannibalesque, ce qui rend ce désir obscène. Dans les deux scènes de viol, Sheela et Rani ont les yeux fermés et sont les objets des verbes d'action dont Anamika est le sujet, reflétant la sujétion forcée de ses amantes. Le verbe « slid » qui est utilisé pour décrire le mouvement des doigts d'Anamika[68] résonne comme une onomatopée traduisant le bruit produit lors de la pénétration, et rend la représentation obscène en créant un effet de synesthésie à travers lequel les lecteur·rice·s voient et entendent le viol.

C'est à la suite d'une agression sexuelle dont elle est victime qu'Anamika maltraite ainsi Rani. Alors qu'elles prennent les transports en commun pour rentrer du lycée, Sheela et Anamika subissent des attouchements de la part de deux hommes dans un autobus surpeuplé. La narratrice retrace le parcours de la main de son agresseur sur son corps ainsi que les sensations engendrées :

> I felt a harsh pointed thing graze the back of my thigh. I couldn't imagine what it was. I tried to move. Then suddenly I felt human flesh. I wanted to scream but my voice had seized up. (…) The hand had now firmly gripped my upper thigh and was making its way higher. I turned my feet and legs by an inch in the tiny space I had, and the hand relaxed its grip for a second. When I had finished turning it slipped under my skirt again, this time making its way up to the front of my thigh. I could feel my face boiling. (…) The hand under my skirt was yanking the elastic of my underwear. (*B*, pp. 78-9)

Bien que l'intrusion n'aille pas aussi loin que ce qu'Anamika fait subir à Rani, le verbe « slip » fait écho aux autres violations de l'intimité par paronomase. La main de l'homme acquiert une puissance métonymique : déterminée par l'article défini « the », elle représente à elle seule le danger de l'agression. La description repose sur les sensations haptiques, menant ainsi les lecteur·rice·s à percevoir le parcours de la main invasive. L'utilisation de la forme

[67] En revanche, lorsque le toucher est consenti, il est représenté comme un acte de réciprocité : « We must have caressed for hours. » (*B*, p. 21)
[68] Le même verbe est utilisé dans les deux occurrences, créant un effet d'écho : « I (…) slid my finger wherever it would slide in. » (*B*, p. 86) et « I slid my hand between her thighs where her bloomers should have been. » (*B*, p. 210)

progressive distend le temps de l'agression et rend le passage d'autant plus révoltant, obscène au sens de « qui ne doit pas être montré sur scène ».

Dans *The Gypsy Goddess*, le sentiment de honte engendré par les viols participe de l'obscénité des représentations. Meena Kandasamy souligne la nature intime des violences sexuelles commises par Gopala Krishna Naidu, un propriétaire terrien de la caste supérieure, sur des femmes de castes inférieures :

> People kept a tally of women he had raped, the virgins he had ordered to be sent to him, the girls who were never seen again. Because it was a shame that concerned them, because I was a visiting stranger from faraway, because telling their stories would not undo the suffering, the women spoke in outlines, under conditions of anonymity, buying into the belief that their trust would not be broken and hoping I would be spared the horrors they have had to face. (*G*, p. 105)

Bien que l'extrait commence par faire référence au violeur, l'accent est mis sur ses victimes grâce à l'accumulation de dénominations des femmes touchées. L'accumulation de propositions subordonnées causales permet aux villageoises qui s'adressent à la narratrice d'insister sur la dimension intime du viol, qui ne devrait pas être partagé avec des étranger·ère·s en public. Outre la souffrance évoquée, le récit accorde une grande importance à la honte. En effet, dans la culture indienne, le viol sert à humilier[69] et à déshonorer les communautés des femmes[70]. Sara Ahmed souligne la dimension intime de la honte[71] et cite l'étymologie du terme qui vient d'un verbe indo-européen signifiant « couvrir » ou « cacher »[72]. Ainsi, l'obscénité du viol est telle qu'il est considéré comme un acte innommable qui ne peut être évoqué que de manière euphémistique.

Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, la honte que doit subir le personnage de Revathy à la suite de son viol est sous-entendue dans les propos des violeurs : « 'You must go and tell them what we did to you. (…) Now you go and marry someone. Settle down quietly. But first we will give you some marriage experience.' » (*M*, pp. 422-3). La menace de faire connaître son calvaire signifie que le fait d'être violée n'est pas seulement déshonorant, mais qu'il s'agit aussi d'une punition qui prive la victime de toute chance de se marier. Dolezal affirme que la honte devient politique lorsqu'elle contribue à l'oppression d'un groupe marginalisé[73], comme c'est le cas ici. En outre, elle souligne que dans les systèmes patriarcaux,

[69] Maity, Shrabanti et Roy, Sucharita. « Analysis of Growth and Identifications of the Determinants of Crime against Women: Insight from India », *Journal of International Women's Studies*, Bridgewater, 22, nº 1 (2021) : 293-311, p. 295.
[70] Gangoli, Geetanjali. *Indian Feminisms: Law, Patriarchies and Violence in India* (Aldershot, Hampshire, Angleterre ; Burlington, VT : Ashgate, 2007), p. 49.
[71] Ahmed, *op.cit.*, p. 107.
[72] *Ibid.*, p. 104.
[73] Dolezal, *op. cit.*, p. 117.

une grande partie de l'honneur masculin dépend de la conduite des femmes[74]. En conséquence, d'importants efforts sont faits pour contrôler les corps féminins à travers des stratégies de honte qui ont le double effet de les discipliner et de préciser les comportements qui leur sont appropriés[75]. En exposant des détails intimes de la vie de Revathy, en particulier sa sexualité, cette émotion devient un puissant outil de subordination.

Sutapa Chaudhuri affirme que les cultures patriarcales construisent et contrôlent les corps des femmes et que, par conséquent, écrire à propos de ces corps devient un mode d'émancipation[76]. Cette écriture s'appuie sur les perceptions, qui sont intimement liées aux expériences corporelles selon Maurice Merleau-Ponty[77]. En se concentrant sur les perceptions des victimes, les romans du corpus rendent la représentation du viol obscène, ce qui permet de mettre en lumière le point de vue intime des personnages qui en ont été victimes et de discréditer le discours patriarcal. Ainsi, dans *The Ministry of Utmost Happiness*, écrire une lettre permet à Revathy d'être la narratrice de son calvaire et de décrire la brutalité physique du viol qu'elle a subi : « one man forced open my mouth and one man put his penis in my mouth. I could not breathe. I thought I would die. They kept putting water on my face. Then all raped me many times. » (*M*, p. 423) La narration ne dissimule pas la nature corporelle du viol : le sexe masculin est explicitement nommé, devenant une métonymie obscène[78] des agresseurs. L'inclusion de structures résultatives et du verbe modal « could not », indiquant l'incapacité, souligne la soumission du personnage à ces hommes qui objectivent son corps pour leur propre gratification sexuelle. Les références au trépas évoquent l'ampleur du traumatisme du personnage, assimilant ce crime à une expérience de mort imminente. L'accumulation de phrases simples et courtes illustre la sensation d'oppression. La répétition du nom « mouth » précédé de l'adjectif possessif « my » révèle toutefois la réappropriation de son corps du je narrant. Dans ce passage, Roy explore l'impact du viol sur le corps intime, c'est-à-dire sa matérialité vécue[79].

Hormis les représentations du moment du viol, le récit du vécu intime des personnages qui entoure ce crime n'est pas obscène. La narration de l'après-viol est un élément émancipateur. Les romans représentent le phénomène de catharsis que Fiona McCann souligne dans les œuvres de l'écrivaine zimbabwéenne Yvonne Vera : « Vera captures the

[74] *Ibid.*, p. 131.
[75] *Ibid.*, p. 131.
[76] Chaudhuri, Sutapa. « Speaking of the Strong Currents: Politics of Subversion and Writing the Body in Sujata Bhatt's Poems. » in : Bhattacharya, Arnab. *Writing the Body Studies in the Self-Images of Women in Indian English Poetry* (University of Illinois Research Park : Common Ground Publishing, *ebook*, 2014), emp. 3301-9.
[77] Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, (Paris : Gallimard, 2013), p. 249.
[78] J'utilise ici l'adjectif « obscène » au sens de *obscena* signifiant « les parties viriles ».
[79] Pratt et Rosner, *op. cit.*, p. 10.

horror of sexual violence, but also offers the possibility of catharsis through the act of expression »[80]. Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, la lettre de Revathy a cette dimension cathartique. Elle s'attarde peu sur les détails du viol lui-même, afin de mettre l'accent sur ses suites et ses conséquences. Le fait de révéler son intimité à des étranger·ère·s transforme sa lettre en un témoignage politique. La mention du viol sert à justifier sa décision d'abandonner son nouveau-né à Delhi, épargnant ainsi à l'enfant une vie difficile, et de retourner dans la forêt de Dandakaraya pour combattre et mourir aux côtés de ses camarades maoïstes (*M*, p. 417). Lorsque Revathy révèle ses blessures à ses camarades femmes, ces dernières réagissent avec empathie et proposent de créer un organisme de soutien, le « 'Revathy Atyachar Veridekh Committee' – Committee Against Revathy's Rape. » (*M*, p. 424) pour demander justice en son nom. Par conséquent, le récit s'éloigne de l'acte de violation et met l'accent sur le parcours de reconstruction identitaire du personnage, dont l'apogée est l'écriture de la lettre.

L'obscénité des descriptions des viols permet de mettre en lumière le traumatisme et d'offrir une possibilité de catharsis aux personnages afin de ne pas les réduire à cette seule expérience. Si le viol repose sur des violences corporelles clairement définies, d'autres formes de violence ne sont perceptibles qu'à travers la description des sensations des personnages.

2.B. Communications sensorielles

Dans les romans du corpus, la communication entre les personnages n'est pas uniquement verbale mais passe aussi par la sensorialité. En faisant référence aux perceptions sensorielles des personnages, les romans dévoilent le degré d'intimité qu'ils partagent. Afin d'explorer ce qui constitue l'obscénité des représentations de certaines communications sensorielles, je propose de les analyser en contrepoint de celles qui célèbrent le plaisir des personnages. Dans *Nani's Book of Suicides*, Sammie est soumise aux deux formes de contact. Au début du roman, alors qu'elle se rend à un combat de boxe pour en faire un reportage, elle a l'impression que tous les hommes présents la regardent de manière lubrique et qu'elle est potentiellement en danger. La narration homodiégétique se concentre sur ses sensations. Même

[80] McCann, Fiona. « Writing Rape: The Politics of Resistance in Yvonne Vera's Novels » in : Gunne, Sorcha et Brigley, Zoë (dir.). *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation*, 85-95 (New York, N.Y. : Routledge, 2010), p. 158.

si elle n'est pas agressée physiquement, la description détaille les sensations haptiques : « I can feel the male gaze on me, turning briefly from the empty ring to focus on my body, penetrating through the black jacket and jeans that I hoped would be sufficiently unsexy for a boxing tournament. » (*N*, p. 33) L'effet de métonymisation induit par l'article défini donne l'impression d'un seul regard dirigé vers la narratrice, créant un effet d'étrangeté et de menace à son encontre, ne lui laissant aucune échappatoire. Les regards insistants des hommes acquièrent une palpabilité qui implique le sens du toucher. Jean-Luc Nancy le définit comme « le mouvement par lequel un corps vient au contact d'un autre »[81]. Il précise que lorsque le contact atteint le stade de la pénétration, « un corps s'y trouve métamorphosé en une autre corporéité »[82]. Ainsi, dans le texte de Singh, l'utilisation du verbe « penetrate » et de la préposition « through » génère une image obscène de viol.

En revanche, lorsque l'intimité entre les personnages est établie, le regard porté sur le corps d'autrui ne représente pas un danger mais est source de bien-être. Geraldine Pratt et Victoria Rosner caractérisent le corps intime comme une entité différenciée et particularisée : « the body's history, recorded in freckles, scars, and creases; its preferences and pleasures; its surface appearance, influenced by fashion, fitness, function, or fantasy »[83]. Lorsque le corps des personnages est ainsi perçu par d'autres, le regard n'est jamais déterminé comme étant agressif. Ainsi, quand Sammie retrouve Gerhardt après une longue période d'éloignement, le regard que ce dernier porte sur le corps de sa partenaire correspond à la définition de Pratt et Rosner :

> His eyes linger on the scars from chicken pox contracted in Namibia, like faded round bullet wounds that he traces gently with his fingers, connecting dots in a childish game. High on her left side, just below the swell of her breasts is a single circle, like a smooth small coin. The bullet wound she had written to him about. He had been furious, terrified that she was placing herself in danger. Circling her right ankle, he gently caresses a gouged out circle from the shrapnel caught during trouble in Ciskei. (*N*, p. 221)

Selon Margrit Shildrick, la peau est un organe de communication[84]. Dans le texte, Gerhardt décrypte les cicatrices sur la peau de Sammie comme un palimpseste. Contrairement au passage précédent, la vue est associée à un toucher qui n'a rien d'invasif. Une impression d'harmonie émerge, le tracer du doigt suivant le trajet des yeux, lui-même intensifié par l'allitération en [s]. Le champ lexical de la tendresse envahit le texte, les seules traces de violence découlent des

[81] Nancy, Jean-Luc. « Toucher » in : Andrieu, Bernard et Boetsch, Gilles (dir.). *Dictionnaire du corps*, 325-7 (Paris : CNRS Éditions, 2008), p. 325.
[82] *Ibid.*
[83] Pratt et Rosner, *op. cit.*, p. 10.
[84] Shildrick, Margrit. *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self* (Londres ; Thousand Oaks : SAGE Publications, 2002), p. 116.

cicatrices du personnage. Le passage s'inscrit en contrepoint du regard masculin décrit dans l'extrait précédent qui ne fait que sexualiser et réifier Sammie. L'intimité partagée par les deux personnages et soulignée par la narratrice[85] est ce qui fait que leur communication est sensuelle et non imposée.

Pendant le combat de boxe, d'autres sens sont submergés contre le gré du personnage. La description de la scène est multisensorielle, plongeant les lecteur·rice·s au cœur de sensations haptiques et olfactives. Ursula Kluwick remarque que l'acte de sentir est transgressif puisqu'il implique de faire entrer dans le corps une odeur, c'est-à-dire un air qui n'est pas pur et d'exposer la perméabilité des frontières corporelles[86]. Selon la chercheuse, l'olfaction est le sens le plus invasif : étant intrinsèquement lié à la respiration, il ne peut pas être contrôlé et inonde l'intégralité de notre corps[87]. En outre, Constance Classen, David Howes et Anthony Synnott précisent la nature profondément intime et émotionnelle de ce sens[88]. Ainsi, je propose d'étendre la définition visuelle de l'obscène donnée par Jean-Toussaint Desanti[89] au domaine olfactif lorsqu'il s'agit d'une agression des sens. Tout comme dans le passage de *Babyji* dans lequel Anamika et son amie Sheela sont victimes d'attouchements sexuels[90], celui consacré au combat de boxe dans *Nani's Book of Suicides* fait référence à l'odeur de la sueur masculine comme la première marque de l'intrusion dans l'intimité de Sammie :

> The air smells of leather and dust, and something vaguely like medication, and perspiration. That's the most dominant note in the perfume that covers us: male sweat, bitter, acid, strong and burning but with a cloying undernote of musk. And even further hidden is the sweet base note of excitement, and adventure, and solitude; a delicate male fragrance much like antiseptic soap and forests at dusk. (*N*, p. 33)

La senteur de la transpiration des hommes forme un tout que la narratrice détaille dans une accumulation d'adjectifs péjoratifs qui en précisent les nuances et de noms qui déterminent la signification métaphorique de cet effluve. L'odeur est rendue présente par la façon dont elle est décrite. La représentation est ambivalente. Dans la première partie, les adjectifs péjoratifs illustrent un assaut des sens, complétant l'effet provoqué par l'insistance des regards, la provenance intime de ce fluide corporel participant d'une impression d'agression sexuelle. La

---

[85] « Sammie is surprised by their intimacy, by their affection that has survived despite their different lives. » (*N*, p. 221)

[86] Kluwick, Ursula. « A Sanitary Sense of Smell. Olfaction and Bodily Boundaries in Victorian Writing » in : Kern-Stähler, Annette et Robertson, Elizabeth. *Literature and the Senses*, 236-52, 1ᵉ éd. (New York, N.Y. : Oxford University Press, 2023), p. 237.

[87] *Ibid*, pp. 237-8.

[88] Classen, Constance, Howes, David et Synnott, Anthony. *Aroma: The Cultural History of Smell*, (Hoboken : Taylor and Francis, 2002), p. 3.

[89] « Ce qui repousse la vue et pourtant se montre ». Desanti, Jean-Toussaint. « L'Obscène ou les malices du signifiant », *Traverses*, nº 29 (octobre 1983) : 1-5, p. 1.

[90] « I could hardly breathe. The smell of sweat filled the bus. » (*B*, p. 78)

référence au musc souligne l'animalité de l'odeur. Bien que cette fragrance soit utilisée en parfumerie pour sa sensualité, ici Sammie souligne le dégoût qu'elle provoque. En revanche, la dernière partie de la description est méliorative : les adjectifs « sweet » et « delicate » indiquent une suavité qui éloigne l'impression de danger.

Dans *Hotel Arcadia*, l'odeur des fluides corporels a une dimension testimoniale. Les liquides imprégnés dans la moquette indiquent à Sam les violences qui ont eu lieu : « The corridor is full of other smells: urine, excrement, blood, vomit, a fierce melange of terrible, living, human odours that insist on lingering even after life within the bodies has been forced into a rout. » (*H*, p. 121) L'accumulation de matière organique crée une image abjecte de corps qui se vident de leur contenu. L'antithèse implique que les sécrétions sont la seule trace du passage des individus tués. Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, la description de l'odeur des fluides corporels que Tilottama sent dans le centre de torture dans lequel elle est amenée a un effet similaire : « an unremarkable, long, rectangular room whose primary feature was its stench. The smell of urine and sweat was overlaid by the sicksweet smell of old blood. » (*M*, p. 380) Alors que l'aspect visuel est banal, le détail de la pestilence des différents fluides perçus rend le passage abject. Dans les deux occurrences, la description des odeurs peut également être considérée comme obscène au sens de « mauvais augure » puisque ce sont les traces olfactives de violences passées qui annoncent des agressions à venir similaires.

Si l'odeur des fluides corporels peut constituer une menace, elle est aussi source de plaisir. C'est le cas du parfum de la sueur d'un individu avec lequel les personnages partagent une relation d'intimité. En faisant référence à l'olfaction de cette sécrétion, les descriptions dévoilent un processus doublement intime : cette odeur est intrinsèquement personnelle et lorsqu'elle parvient aux récepteurs sensoriels d'autrui, elle pénètre dans son intimité. Alors que dans *Hotel Arcadia* la senteur de sa propre transpiration provoque le dégoût d'Abhi, celle de son amant Dieter au réveil participe de son attachement à ce dernier : « Abhi had woken up early, roused from sleep by the eastern sun streaming through the windows, to the slightly acid, male smell as his face turned into Dieter's armpit, to the bitter-sweet taste of skin he thought he could grow to love. » (*H*, pp. 149-50) L'olfaction et le goût se conjuguent, renforçant l'intimité entre les deux personnages. La description de cette scène marque une respiration dans le récit de l'attaque terroriste. La mémoire sensorielle constitue un point d'appui au sein du chaos. L'odeur et le goût de la sudation sont également évoqués dans *Babyji* afin de témoigner de l'intimité entre la narratrice et d'autres personnages. Bien que la senteur d'autres fluides

corporels soit mentionnée dans le roman[91], l'odeur de la sueur de ses partenaires sexuelles ne l'est jamais. Le seul effluve de transpiration exposé est celui de Chakra Dev. Dans l'avant-dernier chapitre du roman, la narratrice décrit leur proximité physique olfactivement : « I felt I was in greater proximity to him than I had ever been to India or Rani. The smell of liquor mixed with that of Old Spice and his sweat. » (*B*, p. 340) La gradation comprise dans l'accumulation d'odeurs qu'Anamika sent illustre l'évolution du personnage face à son camarade de classe. Alors qu'au début du roman elle le méprise et le considère comme impur en raison de sa caste, le fait que l'exhalaison de sa sueur pénètre dans son système olfactif sans provoquer de dégoût marque le début d'une forme d'intimité entre les deux personnages. Toutefois, c'est avec Rani que l'intimité est la plus marquée puisque la sueur est goûtée au moment où Anamika dépose un baiser sur le front de cette dernière. L'échange qui a lieu entre les papilles gustatives et la transpiration provoque une prise de conscience chez la narratrice : « I felt as if only Rani loved me enough not to question me. Loved me almost in a blind sort of way. The salt in her sweat made me feel that I loved her in an unquestioning way, too. » (*B*, p. 134) La communication sensorielle entre les deux femmes mène la narratrice à comprendre les sentiments qu'elles partagent.

La seule forme de communication sensorielle dont aucune représentation obscène n'est faite est celle qui implique les sensations somesthésiques – toutes les sensations éveillées par la stimulation des tissus du corps. Ce type de communication ne peut avoir lieu que dans le cadre d'une relation intime telle que définie par Marar[92]. Ainsi, les descriptions des échanges somesthésiques marquent une rupture dans le récit d'événements violents qui sont représentés de manière obscène. Dans *The Ministry of Utmost Happiness*, deux moments sont emblématiques de ce type de communication. Le premier a lieu à la suite du récit que Saddam Hussain fait du meurtre de son père. À la fin de cette révélation obscène[93], bien qu'Anjum soit incapable d'exprimer sa compassion, les personnages communiquent par battements de cœur interposés : « Saddam and she could almost hear each other's heartbeats. She couldn't bring herself to say anything, not even to utter a word of sympathy. But Saddam knew she was listening. » (*M*, p. 89) La relation intime que les deux ami·e·s ont développée leur permet de communiquer grâce à leurs sensations organiques.

[91] « I closed the door behind her [Rani] and brought my hands to my face. They smelt of slum, unwashed clothing, and her fluids. » (*B*, p. 31)
[92] Marar, *op. cit.*, p. 44.
[93] L'analyse détaillée de ce passage se situe au chapitre 1, p. 65-7.

Ce type de communication est davantage détaillé dans le cas de Musa et Tilottama. Durant le premier voyage au Cachemire de cette dernière, les retrouvailles entre les deux personnages ont lieu entre le récit de son angoissant périple dans cette région hautement militarisée et celui des violences qui s'y déroulent. Au moment où les deux amant·e·s se retrouvent, Tilottama observe l'apparence physique de Musa et en déduit ce qu'il a pu vivre durant les années pendant lesquelles iels ne se sont pas vu·e·s : « The silence between them swelled and subsided like the bellows of an accordion playing a tune that only they could hear. He knew that she knew that he knew that she knew. That's how it was between them. » (*M*, p. 353) La comparaison du silence avec la mélodie jouée par un accordéon lui confère une matérialité. Le parallélisme de construction perd les lecteur·rice·s quant à la source et l'objet de la connaissance partagée. Cet effet de parallélisme atteint également leurs sensations somesthésiques. Aussi leurs ébats amoureux sont-ils décrits comme un partage des souffrances accumulées sans distinction d'appartenance : « Their wounds were too old and too new, too different, and perhaps too deep, for healing. But for a fleeting moment, they were able to pool them like accumulated gambling debts and share the pain equally, without naming the injuries or asking which was whose. » (*M*, p. 362) L'hypozeuxe constituée d'éléments antithétiques brouille une nouvelle fois les pistes : les lecteur·rice·s ne disposent d'aucun indice leur permettant de savoir à qui appartient chacune des blessures décrites de manière hyperbolique. La narratrice ne donne pas non plus d'explication sur la façon dont les personnages partagent ces souffrances autre que la mention de leur relation intime.

Alors que dans *The Ministry of Utmost Happiness*, deux personnages communiquent à travers leurs sensations somesthésiques, dans *Babyji*, l'échange que la narratrice établit avec sa mère est de l'ordre du fantasme. Anamika s'imagine revenir à l'état fœtal pour être en osmose complète avec sa mère : « I wished I could remember the day I was born, the day the umbilical cord still connected me to her. Swimming in a vast amniotic sea, I knew I would never feel alone or on the outside. One could not be more inside. » (*B*, p. 240) Malgré sa précision organique, la description de cet état régressif n'est ni obscène ni abjecte. La narratrice revient aux sources des sensations somesthésiques en représentant un état de fusion entre la mère et l'enfant. Dans ce passage, l'union est tellement absolue que la mère finit par disparaître : la régression engendrée par la pensée entraîne l'effacement de cette dernière qui n'est plus représentée que comme un contenant aux dimensions démesurées. Cette réflexion souligne l'égotisme d'Anamika qui ne perçoit autrui que comme un moyen lui permettant d'arriver à ses fins.

Les représentations obscènes de la communication sensorielle entre les personnages ne concernent que celle qui est forcée et non désirée. Au contraire, même si les procédés stylistiques sont semblables, les échanges entre deux personnages qui partagent une relation intime sont un moment de réconfort partagé et de respiration dans le récit des violences décrites de manière obscène. La communication sensorielle n'est pas l'exclusivité des personnages humains. Elle peut également s'établir entre un·e humain·e et un animal ou un individu vivant et une personne morte.

2.C. Intimités inter-espèces

Les êtres humains ne sont pas les seuls personnages des romans du corpus. Héliane Ventura affirme que

> La question animale est sans doute l'un des enjeux éthiques, philosophiques et sociologiques le plus aigu des études postcoloniales, ne serait-ce qu'en raison de la comparaison qui peut être établie entre les humains dépossédés de leur humanité par la violence colonisatrice et ce que les scientifiques ont nommé « le grand massacre » pour rendre compte de l'exploitation à laquelle les animaux sont soumis[94].

L'analogie proposée s'applique à certaines des situations présentées dans les romans du corpus. Les violences que les animaux subissent, dans *The Ministry of Utmost Happiness* notamment, illustrent la brutalité du système déshumanisant dans lequel les personnages vivent : le chien Biroo a de graves problèmes de santé après avoir servi de cobaye pour l'industrie pharmaceutique (*M*, pp. 82-3) et le plumage des perruches que Zainab achète à un vendeur d'oiseaux a été teint avec de la peinture phosphorescente, les empêchant ainsi de se cacher de leurs prédateurs potentiels (*M*, p. 399). La maltraitance animale complète le tableau d'une société dans laquelles tous les êtres vulnérables peuvent potentiellement être persécuté·e·s.

Si aucun animal ni personnage mort n'est mentionné dans *Babyji*, les autres romans font interagir humain·e·s, animaux et individus décédés. Toutes les relations inter-espèces ne sont pas représentées de manière obscène. Seules certaines d'entre elles qui impliquent une forme d'intimité qui se traduit par une communication sensorielle ou une fusion entre deux êtres peuvent l'être. Je propose d'examiner ce qui fait l'obscénité de ces représentations et en quoi

[94] Ventura, Héliane. « La Persistance de l'épopée dans le contexte postcolonial : Alice Munro et James Hogg » in : Girardin, Cécile et Whyte, Philip (dir.). *Continuité, classicisme, conservatisme dans les littératures postcoloniales*, 81-90 (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013), p. 89.

ces dernières permettent de redéfinir l'humanité en s'opposant aux perspectives anthropocentrique et coloniale. Le romancier américain Viet Thanh Nguyen déclare que la puissance de *The Ministry of Utmost Happiness* émane de la manière dont le roman essaie d'établir des connections entre des individus issus de différentes castes et milieux sociaux, mais également entre des êtres humains et des individus morts, des animaux ou l'environnement[95]. Ce à quoi Roy répond que ces liens existent en réalité et qu'elle n'a pas eu à les inventer[96]. En effet, dans le roman, l'auberge Jannat accueille tout aussi bien des personnages venant de tous horizons que les personnes enterrées dans le cimetière ou des animaux. Plusieurs personnages recueillent des animaux maltraités : dans son enfance, Zainab adopte une chèvre et un coq (*M*, pp. 36-7), Anjum achète un bélier qu'elle choiera jusqu'à son sacrifice pour la fête de l'Aïd el-Kebir (*M*, pp. 69-70), Saddam Hussain recueille une jument (*M*, p. 73) et un chien (*M*, p. 82). L'auberge Jannat finit par héberger autant d'animaux maltraités que d'êtres humains marginalisés : « Between Zainab and Saddam, they had turned the graveyard into a zoo – a Noah's Ark of injured animals. » (*M*, p. 399) Dans ce roman, les deux espèces cohabitent mais n'entrent jamais en communion ou en fusion contrairement à ce qui se passe dans l'intrigue de *Nani's Book of Suicides*.

Dans le chapitre éponyme, Suneeti communie avec les animaux de la jungle. Sunny Singh propose une réécriture de l'histoire de la reine Suneeti issue de la mythologie hindouiste dans laquelle le personnage implore la déesse Parvati de donner un trône à son fils Dhruv. Lors de sa prière, Suneeti est représentée en position d'adoration immergée jusqu'à la taille dans une rivière. Pendant cet acte de dévotion, elle émet une plainte qui fige les animaux de la jungle environnante : « Her prayers grew stronger as a wail rose into the silvery night air, freezing the tiger stalking his prey, frightening the deer into tight herds, shocking even the elephants into silence. » (*N*, p. 13) L'article indéfini qui détermine le nom « wail » crée une forme d'incertitude quant à l'origine de ce cri : on ne sait pas s'il est émis par le personnage ou par une autre entité qui ne serait pas nommée. L'allitération de la diphtongue [aɪ] semble reproduire le caractère perçant du hurlement. Celui-ci provoque une réaction auditive semblable à celle que Desanti donne de la perception visuelle de l'obscène[97] : les réactions de terreur des trois animaux cités soulignent que ce qu'ils ont entendu n'aurait pas dû l'être. Michel Leiris affirme que le cri est obscène : « Obscénité du cri qui, déchirant le voile du silence, semble mettre à nu

[95] « Delightful Listening: A Conversation between Viet Thanh Nguyen with Arundhati Roy », *Los Angeles Review of Books*, 31 juillet 2018, https://lareviewofbooks.org/article/delightful-listening-a-conversation-between-viet-thanh-nguyen-with-arundhatiroy/#!
[96] *Ibid.*
[97] « Ce qui repousse la vue et pourtant se montre. » Desanti, *op. cit.* p. 1.

toute l'horreur »[98]. J'ajouterai que si le cri déchire le silence, il déchire également les entrailles de la personne qui l'exprime, dévoilant ainsi son intimité la plus profonde. Le fait que ce hurlement ait un tel effet sur les animaux indique la circulation des émotions entre le personnage et le monde animal. Cette absence de frontières entre les deux univers est renforcée lorsque Suneeti prononce sa supplique à la déesse : « Soon sisters of her sex came to the river bank, drawn by her anguished weeping. (…) The air filled with their soft rich perfume as they pawed at the moist ground and added their own pleas to those of the distraught mother. » (*N*, p. 13) La présence des animaux est perceptible auditivement et olfactivement. Une accumulation de sept animaux femelles est citée pour signifier une sororité qui va au-delà de la sphère humaine et passe par la circulation des émotions. Les animaux se joignent à Suneeti dans sa requête. En conséquence, Parvati finit par répondre à l'appel.

L'intimité entre personnages humains et animaux peut également être d'ordre érotique si ce n'est sexuel. En effet, dans le troisième chapitre de *Nani's Book of Suicides*, Abha décide de consommer du venin de serpent afin d'obtenir des pouvoirs de guérisseuse plus importants. La représentation de son administration du poison est érotique :

> Abha held the head with a thumb and forefinger, allowing the long body to curl around her arm. She lifted the snake to her face, looked into its shining eyes, allowed the forked tongue to lash out against her lips. The cobra opened its hood, exposing the twin fangs, the vicious blue pockets of venom at the end of the trident markings. Her eyes fixed on the snake, her heart pounding with anticipation, she lowered the head to the top of her exposed left breast and flinched slightly as the fangs penetrated the skin. Seconds later, the cobra had withdrawn its fangs, having released the poison into her. Slowly, caressingly, she returned the snake into the basket, replaced the wicker covering. She raised her fingers to the small puncture above the nipple, wiped the tiny beads of blood from the wound. (*N*, p. 42)

La sensualité de la scène est évidente : les deux êtres se touchent et se caressent jusqu'au dépassement du point de contact au moment de la pénétration des crochets dans la peau. L'imagerie sexuelle envahit le passage : la description du cobra en fait un symbole phallique, les battements de cœur du personnage traduisent son excitation et le verbe « penetrate » rend la métaphore d'autant plus explicite. En outre, la position des doigts d'Abha fait écho à celle de ceux de David lors d'une scène d'onanisme quelques pages plus loin : « two fingers and the thumb lightly gripping the penis, long, even strokes to avoid the head » (*N*, p. 49). La pénétration des crochets dans la peau du personnage entraîne la métamorphose du corps « en une autre corporéité »[99]. L'effet du venin dans le sang provoque un étourdissement, un mal de tête intense qui va jusqu'à une sensation d'explosion des oreilles et des yeux (*N*, p. 42). Selon

[98] Leiris, Michel. *À cor et à cri* (Paris : Gallimard, *ebook*, 2000), p. 75.
[99] Nancy, *op. cit.*, p. 325.

Jeffrey Andrew Weinstock, alors que la culture occidentale notamment judéo-chrétienne considère les rapports sexuels entre humain·e·s et animaux comme une abomination, la culture hindouiste admet la réincarnation d'un être humain dans le corps d'un animal, acceptant ainsi l'idée d'une hybridité humain·e-animal[100]. Dans l'hindouisme, l'accouplement entre êtres humains et animaux est par exemple évoqué dans les Lois de Manu[101] et l'anthropomorphisme et le zoomorphisme sont très fréquents dans les textes sanscrits[102]. Le caractère érotique de la représentation n'est donc obscène que selon une perspective judéo-chrétienne. Kushu Sharma Chanana confirme la présence de la pansexualité dans la culture indienne et sa capacité à indianiser la culture *queer* : « the intermingling of the animal and the human in order to create a ceaseless continuum of pansexuality is a very Indian expression (…), and helps in Indianising the queer culture »[103]. Le roman de Singh adopte ainsi un point de vue décolonial : la représentation obscène met en valeur la culture hindoue aux dépens de la culture des colons britanniques que le mari du personnage a embrassée[104]. Grâce au poison qu'elle a ingéré, Abha parvient à atteindre le royaume des Nagas[105] dont le roi deviendra son amant. De cette union naîtra Hari, moitié humain moitié Naga, le fils préféré en raison de son hybridité (*N*, p. 153).

Les pouvoirs magiques d'Abha sont multiples : elle est capable de lire les pensées de sa petite-fille (*N*, pp. 1-2 et 4), de s'introduire dans les rêves de son époux (*N*, pp. 93-5) et d'apparaître à Sammie après son décès (*N*, p. 240). Son existence *post mortem* n'a rien de spectral, les deux femmes achètent des plants de rosiers ensemble, parlent et se touchent (*N*, pp. 241-2). Même si la présence de la grand-mère signifie que la frontière entre la vie et la mort a été transgressée, la représentation n'a rien d'obscène. Le personnage est perceptible par tous les individus qu'il rencontre et est décrit comme un être vivant qui sourit[106] et respire[107]. Sa corporéité rassure Sammie face à l'angoisse que provoque la mort (*N*, p. 238). L'impression de sérénité engendrée par la compagnie de personnages décédés est également représentée dans

[100] Weinstock, Jeffrey Andrew. « Introduction: A Genealogy of Monster Theory » in : *The Monster Theory Reader*, 1-36 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020), pp. 8-9.
[101] Doniger, Wendy. *On Hinduism* (Oxford : Oxford University Press, *ebook*, 2014), p. 106.
[102] *Ibid.*, p. 441.
[103] Chanana, Kushu Sharma. « Lesbian Fabulation in Suniti Namjoshi's Poetry: A Tool to Familiarise or a Means to Escape? » in : Bhattacharya, *op. cit.*, emp. 1965-8.
[104] Alors qu'Abha agonise après la morsure, son mari lui lit le roman de Charles Dickens *The Tale of Two Cities* (1859) (*N*, p. 43).
[105] Les Nagas sont des divinités du panthéon hindou qui sont représentées sous plusieurs formes : « Nāgas are sometimes cobras, sometimes people, sometimes clouds or mountain lakes, and potentially all at once. Deities are polyvalent ». Lange, Gerrit. « Cobra Deities and Divine Cobras: The Ambiguous Animality of Nāgas », *Religions* 10, nº 8 (26 juillet 2019) : 454.
[106] « Turning, she suddenly smiles, dazzling me with her suddenly youthful radiance. » (*N*, p. 241)
[107] « Nani's breathing is slow and steady, like the constant pulse of the sea, and her breath comes out hot and milky ». (*N*, p. 242)

The Ministry of Utmost Happiness. Laura White définit le cimetière dans le roman de Roy non tel un lieu gothique mais comme un foyer qui accueille les êtres humains et non-humains, vivants et non-vivants[108]. Lorsque Tilottama s'installe à l'auberge Jannat dans le cimetière, la spécificité de ce lieu lui fait prendre conscience de la porosité entre le monde des vivant·e·s et celui des mort·e·s, ce qui la rassure :

> the battered angels in the graveyard that kept watch over their battered charges held open the doors between worlds (illegally, just a crack), so that the souls of the present and the departed could mingle, like guests at the same party. It made life less determinate and death less conclusive. Somehow everything became a little easier to bear. (*M*, p. 398)

À ce moment du récit, elle n'a plus de nouvelles de Musa depuis plusieurs mois et le pense mort. La représentation métaphorique de la frontière entre la vie et la mort matérialise un passage qui est inénarrable selon Vladimir Jankélévitch[109]. La précision de la faible ouverture de la porte et de son caractère illégal souligne la transgression du franchissement de cette frontière. Contrairement à la présence matérielle de la grand-mère dans *Nani's Book of Suicides*, ici le nom « souls » évoque des existences désincarnées qui reproduisent les attitudes qu'adoptent les êtres humains en société. La référence à une fête rend la description triviale, soulignant la normalité de la coprésence des vivant·e·s et des mort·e·s dans le récit. Les deux états coexistent également au sein de l'avant-dernière phrase : l'hypozeuxe met la vie et la mort sur le même plan. Ainsi, Tilottama acquiert la certitude qu'elle peut revoir Musa. Lorsqu'elle apprend finalement son décès dans le dernier chapitre du roman, bien que sa peine soit grande, la possibilité de lui écrire et de lui rendre visite grâce à cette porte entrouverte lui permet de surmonter son chagrin (*M*, p. 398).

Le cimetière est par définition un lieu de cohabitation entre les vivant·e·s et les mort·e·s. Dans le roman, cette coexistence devient palpable. Selon Laura White, le cimetière permet de créer des interactions à travers le temps et l'espace : ainsi la mort n'est plus une fin en soi mais un nouveau départ[110]. Lorsqu'Anjum s'installe dans ce lieu, elle fréquente ses ancêtres disparu·e·s. White souligne qu'elle construit son nouveau foyer autour de sa famille, bâtissant les pièces de son auberge sur les tombes de chacun de ses membres[111]. La narration de l'histoire de chacun·e participe de leur inclusion dans cette nouvelle communauté[112]. De même, les autres

[108] White, Laura A. « Life in the Graveyard: Architectures of Survival and Extinction in Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* », in : *Ecospectrality: Haunting and Environmental Justice in Contemporary Anglophone Novels*, 131-58 (Londres ; New York, N.Y. : Bloomsbury academic, 2020), p. 148.
[109] Jankélévitch, Vladimir. *La Mort* (Paris : Flammarion, 2017), p. 329.
[110] White, *op. cit.*, p. 134.
[111] *Ibid.*, p. 153.
[112] *Ibid*.

personnages qui vivent dans l'auberge Jannat par la suite sont accompagnés de leurs mort·e·s[113]. Bien que cette cohabitation soit majoritairement pacifique, la présence spectrale de certain·e·s mort·e·s a un aspect menaçant. Lorsqu'elle commence à vivre dans le cimetière, Anjum est hantée par ses souvenirs des pogroms au Gujarat (*M*, p. 66). Les soldats du RSS armés de leur épée et trident et les individus massacrés, dont son ami Zakir Mian, la poursuivent. Les conversations entre la *hijra* et l'imam Ziauddin lui permettent de répudier les membres du RSS et les victimes du massacre. L'utilisation des adjectifs « folded » et « unfolded » pour qualifier les corps de ces individus fait écho à la narration du génocide quelques pages auparavant : « how they had folded the men and unfolded the women. And how eventually they had pulled them apart limb from limb and set them on fire. » (*M*, pp. 61-2)[114] La description de la violence qui détruit l'intégrité du corps humain est obscène. L'adjectif « folded » est également utilisé pour caractériser le corps de Zakir Mian, mais il est placé après la mention du nom de ce dernier et précédé de l'adverbe « neatly ». Ce choix syntaxique donne l'impression d'un soin apporté à la dépouille de son ami. Il s'agit de la seule présence spectrale qui ne disparaît jamais : « Only Zakir Mian, neatly folded, would not go away. But in time, instead of following her around, he moved in with her and became a constant but undemanding companion. » (*M*, p. 66) White en conclut que la temporalité et l'espace du cimetière permettent à Zakir Mian de devenir l'un des nombreux·ses compagnon·e·s d'Anjum, révélant une nouvelle manière de faire cohabiter le passé et le présent[115].

Dans *The Gypsy Goddess*, la coexistence entre les vivant·e·s et les mort·e·s est plus tourmentée. Après le massacre, plusieurs personnages perçoivent les esprits de leurs proches tué·e·s. Si la fille d'Arumugam les voit applaudir et danser (*G*, p. 144), le corps de Letchumi est possédé par leur esprit (*G*, p. 142). Dans son récit au discours indirect, Letchumi explique à Maayi comment son corps est devenu le réceptacle des âmes des individus qui ont été brûlés durant la nuit du massacre :

[113] Sont enterré·e·s métaphoriquement dans le cimetière le père de Saddam Hussain, la mère de Tilottama et la mère de Miss Jebeen the Second. Afin de célébrer leur entrée dans ce lieu, les personnages organisent des funérailles (pp. 413-4 et 426-7).
[114] La description détaillée de ces violences se situe au chapitre 1, p. 69.
[115] White, *op. cit.*, p. 154.

> she could feel a hundred fights inside her body and nobody retired to take rest and their madness made her fly. Sometimes they made her hurt herself. She also told Maayi that she thought her dead mother, Kaveri, was inside her, that her dead friends, Virammal and Sethu, were inside her and that their hearts were beating in her breast. She was sure that their bodies had been burnt, but their souls had escaped to safety and now they were alive within her and soon they would begin to speak. Her complaints varied, but the relentless throbbing never stopped. The dead were devouring her from the inside. (*G*, p. 42)

La représentation brouille la frontière entre la vie et la mort : bien que Letchumi soit vivante, dans la description, son corps n'est qu'une enveloppe dans laquelle les individus morts s'animent. La syntaxe renforce cette impression puisque le corps du personnage est l'objet des actions commises par les âmes de ceux et celles qui l'habitent. La possession est violente : les esprits se battent, mènent Letchumi à se blesser et la dévorent intérieurement. Cette dernière image est obscène, donnant à voir l'intérieur d'un corps dont les organes et la chair sont déchirés. Les mort·e·s dépossèdent Letchumi de sa corporéité. Pourtant, au-delà de la violence, une coexistence entre les deux mondes semble possible. Les mentions des battements de cœur de sa mère et de ses ami·e·s indiquent un regain de vie des personnages morts. La quasi paronomase entre « hearts » et « breast » renforce l'alliance entre les corporéités des différents personnages impliqués. Le corps de Letchumi est qualifié de lieu sûr qui permet cette renaissance. La possibilité de s'exprimer marque l'échec de la volonté d'extermination des propriétaires terriens. La possession n'en reste pas moins un événement traumatisant pour la jeune femme qui ne peut être calmée que grâce au contact physique avec un autre être vivant. Lorsque Maayi lui rend visite, elle sollicite son toucher en appliquant les mains de cette dernière sur différentes parties de son visage avant de pouvoir lui parler (*G*, p. 142). Alors que dans les deux autres romans la visite des mort·e·s semble aller de soi, dans *The Gypsy Goddess*, elle est décrite comme une violation de l'intimité de celle qui la reçoit.

Les relations d'intimité entre les personnages et les animaux ou des individus morts ne sont pas nécessairement représentées de manière obscène. En effet, comme le souligne Arundhati Roy, ces connections existent dans la réalité : les êtres humains, les animaux et les mort·e·s font partie d'un même tout. Dans les romans de Sunny Singh, Arundhati Roy et Meena Kandasamy, la perspective n'est donc pas anthropocentrique. Sont obscènes les représentations des relations inter-espèces qui transgressent un certain ordre établi afin de remettre en question l'hégémonie culturelle occidentale dans *Nani's Book of Suicides*. Dans *The Gypsy Goddess* et *The Ministry of Utmost Happiness*, la représentation de la relation entre vivant·e·s et mort·e·s n'est obscène que dans les situations traumatiques, lorsque la mémoire des défunt·e·s ne repose que sur le souvenir de l'événement violent qui a conduit à leur décès. Dans le cas contraire, la cohabitation est harmonieuse et appréciée.

« L'intimité est-elle devenue obscène ? » Toute représentation de l'intimité n'est pas ontologiquement obscène. Dans les romans du corpus, c'est la monstration de ce qui devrait demeurer dissimulé qui est obscène. C'est le cas des émotions et sensations transgressives ou dont la source est répréhensible. Ainsi, l'obscénité permet aux romancières de mettre en lumière le sentiment d'abjection des personnages et de faire partager aux lecteur·rice·s leur dégoût. Dans les romans de Sunny Singh notamment, les descriptions obscènes des excès émotionnels mettent en évidence l'humanité des personnages et entraînent une remise en question de la situation déshumanisante dans laquelle ils se trouvent. Lorsque l'intimité est celle de la mort, ce ne sont ni la représentation de la corporéité ni l'absence d'euphémisation de la laideur cadavérique qui mènent à une impression d'obscénité mais la perspective selon laquelle l'*ekphrasis* des photographies *post mortem* est faite. Le contraste entre les représentations obscènes et celles qui ne le sont pas permet à Arundhati Roy et Sunny Singh de souligner l'effet déshumanisant des photographies anonymes d'individus morts et de célébrer celles qui ont une valeur d'hommage. Le degré d'intimité partagé entre deux individus a donc une importance cruciale. De la nature de la relation découle l'obscénité de la représentation.

Toute violation de l'intimité, qu'elle soit physique ou sensorielle, mène à des descriptions obscènes. C'est le cas des récits de viols mais aussi de toute autre agression physique ou sensorielle. La focalisation interne et la narration homodiégétique permettent aux personnages de nommer l'obscénité des violences subies. Le récit a ainsi une valeur cathartique. En contrepoint, les représentations des relations consenties sont des moments de respiration qui donnent la possibilité aux personnages de se réapproprier leurs corps à travers le regard ou le toucher bienveillant d'autrui. Hormis dans *Babyji*, tous les romans du corpus mettent en scène des relations intimes entre des personnages humains et animaux ou des personnages morts. Dans *Nani's Book of Suicides*, l'obscénité potentielle des relations intimes entre un être humain et un animal permet de célébrer la pansexualité. Les représentations de l'intimité partagée entre vivant·e·s et mort·e·s ne sont obscènes que si la situation est traumatique. Dans les autres cas, elles sont magnifiées. L'économie de la monstration qui donne à voir la corporéité des individus quand elle devrait rester cachée met l'accent sur l'humanité des personnages dans des situations dans lesquelles elle est niée.

CONCLUSION

L'obscène joue avec les limites de la représentation : les corps sont exhibés, mutilés, les parties les plus intimes et leur fonctionnement exposés, la frontière entre intérieur et extérieur est transgressée, trouant la peau, déversant les sécrétions et dévoilant les organes. Les descriptions révèlent la matérialité et la viscéralité du corps humain. La polysémie du terme le rend difficile à circonscrire : la frontière entre obscène et abjection, pornographique, *gore* et grotesque reste poreuse. Si selon la définition de Julia Kristeva, « avec l'abjection, le corps réagit contre lui-même en se vidant ou en s'expulsant lui-même »[1], les fluides et les matières issues des orifices corporels excrétés nourrissent les représentations obscènes. La monstration crue des organes et de l'acte sexuel propre à la pornographie est obscène. L'insistance sur « le sang et la tripe [qui] s'écoulent des corps meurtris et mis en pièces »[2] dans l'esthétique *gore* participe de l'obscénité des représentations. L'esthétique grotesque qui joue avec l'imagerie relative au « bas corporel » pour dégrader les éléments spirituels et nobles[3] alimente les descriptions obscènes qui visent à ridiculiser et provoquer le rire[4].

L'ambition de ce travail était d'explorer la problématique de l'obscène dans un corpus de cinq romans indiens jamais examiné auparavant. L'analyse de ces œuvres a mené à la remise en question de certaines assertions sur cette notion. Bien que la dimension sexuelle soit la plus communément admise, toute représentation de la sexualité n'est pas nécessairement obscène. L'obscénité potentielle dépend premièrement des règles de pudeur propres à chaque culture : la plus ou moins grande tolérance envers les différentes orientations sexuelles et la manière de concevoir le corps participent ainsi de la définition de ce qui est obscène. Dans les textes sélectionnés, les représentations obscènes, qui exhibent crûment les organes génitaux en action se distinguent des descriptions de la sexualité qui se concentrent sur d'autres parties du corps pour évoquer le désir et le plaisir ressentis par les personnages. L'obscène ne se limite pas uniquement au domaine sexuel. Si selon Kevin Wall Saunders, la violence est au moins aussi

[1] Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (Paris : Le Seuil, *ebook*, 2015), emp. 272-4.
[2] Rouyer, Philipe. *Le cinéma gore : une esthétique du sang* (Paris : Éditions du cerf, 1997), p. 19.
[3] Bakhtine, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. par Andrée Robel (Paris: Gallimard, 1996), p. 29.
[4] Cette assertion remet en question le postulat de Weston La Barre selon lequel l'obscène se différencie de l'humour sexuel et scatologique en raison de l'anxiété, de la résistance et de la répression qu'il suscite. La Barre, Weston. « Obscenity: An Anthropological Appraisal », *Law and Contemporary Problems* 20, nº 4 (1955) : 533-43, pp. 533-4.

obscène que la sexualité[5], sa représentation n'a pas toujours ce caractère. L'évaluation de l'obscénité d'un acte de violence dépend également du contexte dans lequel il se produit et de la sensibilité de chacun·e. Dans les romans du corpus, sa monstration ne devient obscène que lorsque la frontière de l'épiderme est déchirée pour donner à voir l'intérieur des corps. En revanche, contrairement à ce qu'affirme Harry Clor, même si la littérature dite obscène tend à présenter une image déshumanisée de l'être humain, elle n'invite pas obligatoirement les lecteur·rice·s à apprécier ce type de représentation[6]. Dans les œuvres choisies, l'obscène participe souvent d'une volonté satirique qui vise à discréditer les pratiques et discours qui ont engendré le processus de déshumanisation et incite davantage les lecteur·rice·s à rire ou à s'indigner qu'à prendre du plaisir. Alors que l'étymologie du terme « intime » invite à comprendre la révélation de cette sphère comme un phénomène obscène, dans les romans du corpus, seules les représentations exacerbées de ce qui devrait demeurer dans la sphère privée et celles qui figurent une violation de l'intimité sont obscènes.

Dans cette thèse, la définition de l'obscène est donc proche de celle donnée par Jean-Toussaint Desanti : « Ce qui repousse la vue et pourtant se montre »[7]. Si pour le philosophe, l'obscène est uniquement associé au domaine visuel, les romancières du corpus élargissent cette acception aux autres sens. Leur approche est phénoménologique : les descriptions visuelles précises de corps mis à nu ou meurtris, les jeux sur les sonorités reproduisant les cris d'horreur ou de plaisir, la représentation minutieuse des sensations haptiques, olfactives, gustatives et somesthésiques participent d'une esthétique de l'obscène. Les hypotyposes jouent sur « l'accentuation "spectaculaire" »[8] des violences corporelles et permettent aux lecteur·rice·s de voir les actes comme s'ils se déroulaient sous leurs yeux tandis que les *ekphraseis* détaillent les corps réduits à l'état de chair. L'utilisation de synecdoques et de métonymies attire le regard sur les organes génitaux et l'intérieur des corps blessés. Les représentations multisensorielles et synesthésiques offrent notamment la possibilité aux romancières de mettre en lumière ce qui est habituellement de l'ordre de l'indicible et de l'irreprésentable, tel que la jouissance féminine, la douleur ou le passage de vie à trépas. Vladimir Jankélévitch déclare à propos de ce dernier moment qu'il se manifeste par son « irruption indécente dans [le] circuit bien huilé [des

[5] Saunders, Kevin Wall. *Violence as Obscenity: Limiting the Media's First Amendment Protection, Constitutional Conflicts* (Durham : Duke University Press, 1996), p. 3.
[6] Clor, Harry M. *Obscenity and Public Morality: Censorship in a Liberal Society*. (Chicago : University of Chicago Press, 1969), p. 225.
[7] Desanti, Jean-Toussaint. « L'Obscène ou les malices du signifiant », *Traverses*, nº 29 (octobre 1983) : 1-5, p. 1.
[8] Aldama, Juan Alonso, Bertrand, Denis et Lancioni, Tarcisio. « Pour une sémiotique de la violence », *Actes Sémiotiques*, nº 125 (2021), p. 8.

vivants] »[9]. Dans les romans du corpus, si l'objectif est de faire la satire d'un processus de déréalisation, la mort est souvent représentée de manière obscène : la monstration de corps souffrants ou mutilés et du phénomène de thanatomorphose vise à révéler la réalité des situations de déshumanisation vécues par certains individus. En revanche, lorsqu'il s'agit de rendre hommage aux personnes décédées, les descriptions ne sont jamais obscènes.

Cette thèse envisage les représentations obscènes comme des armes de résistance. Les œuvres sélectionnés font le récit d'actes de violence majoritairement invisibilisés dans la société actuelle. Les atrocités commises contre les personnes de basses castes sont mentionnées dans trois romans. Dans *Babyji*, ce sont les obscénités proférées dans le cadre de discours haineux qui mettent en lumière les traitements déshumanisants propres au système de castes, tandis que dans *The Gypsy Goddess* et *The Ministry of Utmost Happiness*, les obscénités verbales accompagnent les représentations obscènes des corps blessés d'individus de castes inférieures. Les insultes servent à mettre au jour le processus de déréalisation[10] auquel ces personnes sont confrontées et constituent également un instrument de contre-pouvoir lorsqu'elles sont détournées pour ridiculiser les discours dominants. Dans le roman d'Arundhati Roy, les violences religieuses entre hindou·e·s et musulman·e·s et celles perpétrées envers plusieurs communautés marginalisées sont révélées afin de mieux les condamner. Les deux romans de Singh représentent quant à eux les effets de la colonisation (*Nani's Book of Suicides*) et ceux des guerres actuelles (*Hotel Arcadia*). L'obscénité de la monstration des violences physiques provient notamment des procédés synesthésiques qui engendrent une représentation multisensorielle des conséquences des agressions. Alors que tous ces actes de barbarie sont représentés crûment, on peut s'étonner que les viols et la torture bénéficient d'un traitement différent. Je suggère que le choix des romancières de ne pas écrire le récit obscène de ces actes, qui font l'objet d'une perspective voyeuriste en Inde, peut résulter d'une volonté d'éviter toute surenchère dans leur spectacularisation. Les représentations obscènes ont donc une dimension politique : elles confrontent les lecteur·rice·s à ce qui est dissimulé dans la société sans pour autant alimenter une forme de complaisance. En faisant entendre des discours marginalisés, et en apportant un autre éclairage sur les dominants, les romans s'inscrivent dans une perspective décoloniale.

[9] Jankélévitch, Vladimir. *Philosophie morale* (Paris : Flammarion, *ebook*, 2018), emp. 3682-4.
[10] Butler, Judith. *Precarious Life: the Powers of Mourning and Violence* (Londres ; New York, N.Y. : Verso, 2006), p. 34.

Les représentations obscènes semblent être au service de la satire dans les textes choisis. Les procédés d'exagération propres à la parodie et à la caricature alimentent les descriptions obscènes qui exacerbent les incohérences des discours castéistes, patriarcaux, coloniaux et ridiculisent les personnalités politiques qui les prononcent. Les déclarations déshumanisantes sont ainsi exagérées jusqu'à en devenir risibles. La remise en question des discours coloniaux et néocoloniaux passe par des représentations détaillées de corps abîmés ou des analogies sexuelles obscènes. Dans *Hotel Arcadia*, le voyeurisme des journalistes qui photographient les corps violentés d'individus du Sud pour des médias occidentaux est décrié à travers l'utilisation de métaphores nécrophages assimilant les photographes à des prédateur·rice·s attaquant leur proie. Dans le roman de Kandasamy, les caricatures grotesques visent à vilipender l'attitude et les discours des autorités suite au massacre de Kilvenmani, tandis que dans celui de Roy, leur potentiel comique ridiculise certaines personnalités politiques indiennes, qui sont facilement identifiables bien qu'elles ne soient jamais explicitement nommées. Dans *Babyji*, *The Gypsy Goddess* et *Nani's Book of Suicides*, le discours patriarcal est décrédibilisé : il est repris par les narratrices ou des personnages féminins et parsemé d'obscénités et d'analogies dans lesquelles le corps féminin est mutilé. Dans une perspective satirique, l'obscénité permet donc de rendre visibles diverses formes d'injustice en accordant aux invisibilisé·e·s le droit d'exister et de disposer de leur propre corps.

Dans les romans, les représentations obscènes de ces corps permettent également de les célébrer. Les sexualités féminines et *queer* sont ainsi mises sur le devant de la scène, dans *Babyji* et *Nani's Book of Suicides*. Les descriptions obscènes de la sexualité participent de la perspective féministe développée dans ces deux romans : les descriptions des corps féminins engagés dans des activités sexuelles y sont incarnées, le désir et le plaisir féminin crûment figurés. Dans le roman de Sunny Singh toutes les représentations de cette activité sont obscènes : elles mêlent sexualité, violence et désir de dévoration de l'autre, niant toute possibilité de plaisir aux personnages masculins qui sont entièrement dominés. Cette esthétique nourrit agressivement les revendications féministes dans le texte de Singh. Dans *Babyji*, bien que la volonté de transgression et l'affirmation de pouvoir vivre sa vie sexuelle librement soient fortes, la sexualité n'est pas toujours représentée de manière obscène : les codes hétéropatriarcaux sont subvertis, mais c'est surtout la rencontre sensuelle entre deux personnages de même sexe qui est mise en valeur. C'est aussi le cas dans *Hotel Arcadia* où le souvenir des moments intimes qu'Abhi a partagés avec Dieter constitue un répit dans les représentations obscènes de la violence de l'attaque terroriste qu'il est en train de subir. La

monstration obscène de la sexualité a une valeur politique : il s'agit soit de proclamer le droit de vivre pleinement une sexualité jugée taboue, soit de nourrir des discours satiriques qui visent à ridiculiser une situation ou un trait de caractère.

C'est aussi la représentation obscène des corps qui permet aux romancières du corpus de célébrer l'existence d'individus marginalisés. La corporéité de ces personnages est placée sur le devant de la scène, les traits monstrueux qui leur sont imputés sont montrés et magnifiés. Dans *The Ministry of Utmost Happiness* et *Nani's Book of Suicides*, la monstruosité et la beauté se conjuguent pour glorifier ce qui fait la spécificité des personnages ostracisés, notamment leurs caractéristiques sexuelles habituellement dissimulées. La mort, qui est invisibilisée en Occident, est représentée de manière obvie dans le roman de Roy et dans *Hotel Arcadia* : la description des cadavres est faite de façon à abolir la frontière entre la vie et la mort dans ces deux romans. L'esthétique obscène inscrit les romans du corpus dans une perspective décoloniale, puisque selon Claire Gallien, la pensée décoloniale propose de refaire l'expérience, de ré-imaginer, et de repenser le monde à partir d'épistémologies et d'ontologies différentes[11]. Les contre-représentations des individus marginalisés permet de repenser une société dans laquelle les notions de marge et de centre n'existent pas et où seule l'humanité des individus importe.

Dans cette thèse, j'envisage en effet l'obscène comme un moyen de redéfinir l'humain. Les œuvres du corpus présentent des contextes violents dans lesquels les individus font face à des situations déshumanisantes. Lorsque le récit de ces événements est laissé en suspens pour se concentrer sur les perceptions et sensations physiques des personnages, les représentations obscènes de leur corporéité soulignent leur humanité. Le récit met ainsi en spectacle le sentiment d'aliénation qu'Aftab ressent envers son corps en raison de sa dysphorie de genre dans *The Ministry of Utmost Happiness*. Dans ce même roman tout comme dans *Hotel Arcadia* et *The Gypsy Goddess*, la corporéité des cadavres est dévoilée et les phénomènes de thanatomorphose révélés : les récits franchissent la frontière entre la vie et la mort afin de faire ressortir l'injustice des situations dans lesquelles les individus sont décédés et leur rendre leur dignité. Dans le roman de Kandasamy, ces représentations visent à placer sur le devant de la scène l'humanité des villageois·e·s déréalisé·e·s par les autorités : le dixième chapitre montre le moment du massacre où les victimes brûlées vives font preuve d'empathie et d'attention les unes envers les autres. L'économie de la monstration qui se concentre sur le fonctionnement

[11] Gallien, Claire. « A Decolonial Turn in the Humanities », *Alif*, nº 40 (2020) : 28-58, p. 29.

interne du corps humain a donc une valeur politique. Dans ces romans, lorsque la souffrance physique d'autrui est perçue corporellement et prise en considération par les personnages, une rencontre au sens levinasien a lieu[12]. La représentation obscène des perceptions de la douleur attire l'attention sur la vulnérabilité physique des personnages, sur ce qu'ils ressentent viscéralement et ainsi sur leur humanité. On peut alors considérer qu'en redéfinissant l'humanité selon une ontologie dans laquelle le corps est central, les romans s'inscrivent dans la pensée décoloniale.

Dans les œuvres du corpus, les représentations obscènes des réactions somatiques déclenchées par des sentiments et émotions habituellement cachés participent de cette redéfinition de l'humain. L'intimité des personnages est mise sur le devant de la scène. Dans les deux romans de Singh, les métaphores sexuelles et violentes soulignent les émotions exacerbées que ressentent les personnages, ce qui permet de révéler leur humanité dans des situations déshumanisantes. *Hotel Arcadia* et *The Ministry of Utmost Happiness* redéfinissent la mort d'autrui selon une perspective intime : un contraste est établi entre les représentations obscènes des cadavres dans les photographies *post mortem* prises dans un but médiatique et les portraits réalisés à l'attention d'un proche afin de rendre hommage à la personne décédée. Les romans insistent sur l'importance que revêt le degré d'intimité partagé entre deux individus. Tandis que les violations de l'intimité sont décrites de manière obscène, les représentations des moments intimes consentis constituent des intervalles de respiration dans le récit de la violence : les corps des personnages humains, non-humains, vivants et morts sont alors décrits du point de vue d'un proche qui les touche dans des relations d'intimité partagée. L'économie de la monstration qui donne à voir la corporéité des individus quand elle devrait rester cachée met l'accent sur l'humanité des personnages dans des situations dans lesquelles elle est niée.

Les romans du corpus ne sont pas à proprement parler obscènes et on ne peut tirer aucune généralisation à ce propos : les représentations de la violence, de la sexualité et de l'intimité ne sont pas ontologiquement obscènes. Montrer la violence ne l'est que lorsqu'il s'agit de dénoncer le fonctionnement de systèmes déshumanisants ; les descriptions de la sexualité et de l'intimité le sont uniquement lorsque l'objectif est de donner à voir ce qui est habituellement invisibilisé afin de révéler l'humanité des individus impliqués. C'est la coexistence de représentations obscènes et non-obscènes qui permettent aux romancières d'exacerber la violence des situations déshumanisantes et de réhumaniser les personnages

[12] Levinas, Emmanuel. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité* (Paris : Librairie générale française, 1990), p. 184.

déréalisés. Ces romans militants présentent une image de l'être humain incarné et vulnérable, capable d'empathie et de *care* même face à l'horreur.

Dans cette optique, je souhaiterais explorer davantage, à l'occasion de futurs travaux, la manière dont les romancières indiennes contemporaines politiquement engagées représentent le corps humain et ce que signifie être humain dans un contexte national en proie à des tensions politiques, religieuses, ethniques et sexistes. Dans cette thèse, même si j'ai essayé d'aborder les spécificités du contexte indien majoritairement selon une perspective indienne, je suis consciente que la problématique de l'obscène m'a menée à m'appuyer sur de nombreux apports scientifiques occidentaux. Afin d'inscrire davantage mes recherches dans la pensée décoloniale, je m'attacherai à étudier la façon dont l'humain est représenté dans ces romans en m'appuyant sur les travaux de chercheur·se·s indien·ne·s, notamment ceux·elles issus de communautés marginalisées. Bien que je porte un grand intérêt à la littérature dalit, en raison des problématiques esthétiques et politiques qu'elle soulève, je ne pourrai malheureusement pas en faire un sujet d'analyse unique puisqu'elle est majoritairement écrite en langues vernaculaires indiennes autres que l'anglais. Plusieurs romans indiens de langue anglaise écrits par des romancières indiennes ayant une conscience politique forte présentent toutefois un intérêt pour de futures recherches : *The God of Small Things* (1997) d'Arundhati Roy permettrait de prolonger mon questionnement sur la manière dont la romancière représente la coexistence de la violence et de la tendresse dans le cadre des relations intercastes tandis que *When I Hit You, Or A Portrait of the Writer as a Young Wife* (2018) de Meena Kandasamy m'amènerait à explorer davantage le combat féministe de la romancière. Les récits du traumatisme d'Anuradha Roy dans *Sleeping on Jupiter* (2015) et *The Earth Spinner* (2021) pourront alimenter la réflexion tout juste entamée sur la représentation de ce phénomène dans *Hotel Arcadia* et *The Ministry of Utmost Happiness*. Enfin, la série de romans *The Sati Series* de Koral Dasgupta pourrait me permettre d'analyser plus exhaustivement les réécritures féministes des héroïnes des épopées hindoues et de les comparer à celles de Sunny Singh dans *Nani's Book of Suicides*. Dans le contexte politique indien actuel où toute une partie de la population est déshumanisée pour des raisons de genre, d'appartenance ethnique, sociale, de caste, ou religieuse, la célébration de l'humanité des personnages semble participer de la résistance politique que certaines romancières indiennes entreprennent.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Corpus principal

Dawesar, Abha. *Babyji*. New York, N.Y. : Anchor Books, 2005.

Kandasamy, Meena. *The Gypsy Goddess*. Londres : Atlantic Books, 2014.

Roy, Arundhati. *The Ministry of Utmost Happiness*. Londres : Hamish Hamilton, 2017.

Singh, Sunny. *Hotel Arcadia*. Londres : Quartet Books, 2015.

———. *Nani's Book of Suicides*. New Delhi : HarperCollins Publishers India, 2000.

Autres œuvres

Bama. *Sangati*. Traduit par Lakshmi Holmström. New Delhi : Oxford University Press, 2005.

Bauchau, Henry. *Antigone*. Arles : Actes Sud, 1997.

Bhatt, Sujata. *Collected Poems*. Manchester : Carcanet, 2013.

Divakaruni, Chitra Banerjee. *The Palace of Illusions*. New York, N.Y. : Anchor Books, 2009.

Hugo, Victor. *L'Homme qui rit*. s.l : Bibebook, *ebook*, 1869.

Lahiri, Jhumpa. *The Lowland*. Londres : Bloomsbury, 2013.

Mukherjee, Neel. *The Lives of Others*. New York, N.Y. : W.W. Norton & Company, 2015.

Nabokov, Vladimir. *Lolita*. New York, N.Y. : Knopf, 1992.

Roy, Arundhati. *The God of Small Things*. Londres : Fourth Estate, 2009.

Sharma, Pandey Bechan "Ugra". *Chocolate and Other Writings on Male Homoeroticism.* Traduit par Ruth Vanita. Durham : Duke University Press, 2009.

Singh, Sunny. *Under Krishna's Eyes*. New Delhi : Rupa Publications, 2006.

Tejpal, Tarun J. *The Story of my Assassins.* New Delhi : HarperCollins India, 2017.

Sources secondaires

Critiques des œuvres

Babyji (Abha Dawesar)

Das, Sriya. « Engaging the Body: A Study of Desire and Identity in *Babyji* by Abha Dawesar ». *Drishti: The Sight IX*, n° II (novembre 2020) : 179-83. (consulté le 17/02/2021)

Dua, Kashish. « Abha Dawesar's *Babyji*: Towards an Understanding of the Contours of Lesbian Subordination in India ». *DUJES* 27 (2019) : 1-12. (consulté le 17/02/2021)

Gill, Harshi Syal. « Sexual Realisation in a Historical, Social and Cultural Context: Abha Dawesar's *Babyji* » in : Mehta, Sandhya Rao (dir.). *Exploring Gender in the Literature of the Indian Diaspora*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2015.

Guignery, Vanessa. « "Step across this line": edges and borders in contemporary Indian literature ». *Études anglaises* 62, nº 3 (2009) : 305-16. https://doi.org/10.3917/etan.623.0305. (consulté le 08/09/2024)

Guttman, Anna. « Loving India: Same-Sex Desire, Hinduism and the Nation-State in Abha Dawesar's *Babyji* ». *Forum for World Literatures Studies* 6, nº 4 (décembre 2014) : 692-707. (consulté le 08/09/2024)

Nair, Sridevi K. « Writing the Lesbian: Literary Culture in Global India ». Ph.D., University of Michigan, Horace H. Rackham School of Graduate Studies, 2009. https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/64620?show=full. (consulté le 17/02/2021)

Singh, Aakanksha. « To Exclude or Not to Exclude? The Question of Nationality as a Category in Queer Studies ». *FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture & the Arts*, nº 33 (22 septembre 2022) : 2-14. https://doi.org/10.2218/forum.33.7460. (consulté le 08/09/2024)

Hotel Arcadia (Sunny Singh)

Singh, Sunny. Sunny Singh Discusses her Writing Practice and *Hotel Arcadia*. Vidéo YouTube, 20 novembre 2015. https://www.youtube.com/watch?v=IQdyWDs9YrY. (consulté le 21/01/2021)

———. Sunny Singh in a Q&A about *Hotel Arcadia*. Vidéo YouTube, 20 novembre 2015. https://www.youtube.com/watch?v=TRvPwN2_eo8&t=10s. (consulté le 21/01/2021)

The Gypsy Goddess (Meena Kandasamy)

Bose, Arunabha. « Dalit Textuality and Sexuality: Narrative and Gender in Tamil Women's Writing ». *Journal of Social Inclusion Studies* 9, nº 1 (juin 2023) : 110-28. https://doi.org/10.1177/23944811231175723. (consulté le 08/09/2024)

Cherechés, Bianca. « The Rhetoric of Dalit Psychological Suffering in Meena Kandasamy's *The Gypsy Goddess* (2014) ». *CASTE / A Global Journal on Social Exclusion* 5, nº 2 (31 mai 2024) : 143-59. https://doi.org/10.26812/caste.v5i2.1744. (consulté le 08/09/2024)

Herrero, Dolores. « Postmodernism and Politics in Meena Kandasamy's *The Gypsy Goddess* ». *The Journal of Commonwealth Literature* 54, nº 1 (mars 2019) : 70-83. https://doi.org/10.1177/0021989417719118. (consulté le 10/09/2020)

Mandal, Mohosin. « Dismantling Caste and Gender Hierarchy: Female-Dalit Alliance in Arundhati Roy's *The God of Small Things* and Meena Kandasamy's *The Gypsy Goddess* ». *Contemporary Voice of Dalit*, 23 avril 2023, 2455328X2211493. https://doi.org/10.1177/2455328X221149302. (consulté le 08/09/2024)

Panda, Punyashree. « Memory, Empathy, and Narrative in Meena Kandasamy's *The Gypsy Goddess* » in : Gabriel, Sharmani Patricia et Pagan, Nicholas O. (dir.). *Literature, Memory, Hegemony: East/West Crossings*, 159-75. Singapour : Springer, 2018.

Venkatesan, Sathyaraj, et Rajesh James. « Mapping the Margins: An Interview with Meena Kandasamy: Conducted at Sacred Heart College in Kochi, India on 12 November 2015 ». *Ariel: A Review of International English Literature* 49, nº 1 (2018) : 143-54. https://doi.org/10.1353/ari.2018.0005. (consulté le 26/05/2022)

Yadav, Kanak. « Gentlemen Killers: The Politics of Remembering in Meena Kandasamy's *The Gypsy Goddess* ». *Contemporary Voice of Dalit* 9, nº 1 (mai 2017) : 113-20. https://doi.org/10.1177/2455328X17691163. (consulté le 08/09/2024)

The Ministry of Utmost Happiness (Arundhati Roy)

« Delightful Listening: A Conversation between Viet Thanh Nguyen with Arundhati Roy », *Los Angeles Review of Books*, 31 juillet 2018, https://lareviewofbooks.org/article/delightful-listening-a-conversation-between-viet-thanh-nguyen-with-arundhatiroy/#! (consulté le 30/06/2024)

Ahmad, Iesar. « The Politics of Code Switching and Code Mixing: A Critical Study of Arundhati Roy's Novel *The Ministry of Utmost Happiness* in the Postcolonial Discourse Perspective ». *Advances in Language and Literary Studies* 10, nº 4 (31 août 2019) : 161-65. https://doi.org/10.7575/aiac.alls.v.10n.4p.161. (consulté le 08/09/2024)

Aitkenhead, Decca. « "Fiction Takes Its Time": Arundhati Roy on Why It Took 20 Years to Write Her Second Novel ». *The Guardian*, 27 mai 2017. https://www.theguardian.com/books/2017/may/27/arundhati-roy-fiction. (consulté le 08/04/2022)

Chan, Wing Yi, Monica. « A Stylistic Approach to *The God of Small Things* Written by Arundhati Roy ». Master of Philosophy, Lingnan University, 2007. https://doi.org/10.14793/eng_etd.2. (consulté le 22/07/2021)

Essa, Leila. « Of Other Spaces and Others' Memories: Reading Graveyards in Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* and Regina Scheer's *Machandel* ». *Comparative Literature Studies* 58, nº 4 (1 novembre 2021) : 744-79. https://doi.org/10.5325/complitstudies.58.4.0744. (consulté le 24/01/2023)

Gopinath, Swapna. « Gendered Spaces Captured in Cultural Representations: Conceptualising the Indian Experience in Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* ». *Humanities* 9, nº 1 (19 décembre 2019) : 2-10. https://doi.org/10.3390/h9010002. (consulté le 17/02/2021)

Iyer, Nalini. « Narrating a Fragmented Nation: Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* ». *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, n° 76 (2018) : 163-73. https://doi.org/10.25145/j.recaesin.2018.76.12. (consulté le 01/04/2023)

Jadoon, Aisha. « Personal is Political: The Alchemy of Happiness in Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* ». *Cogent Arts & Humanities* 11, nº 1 (15 mars 2024) : 232-51. https://doi.org/10.1080/23311983.2024.2326251. (consulté le 08/09/2024)

Kłaniecki, Beniamin. « "Hope and Grief Woven Together": Consolation in a Queer Reading of Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* ». *The Journal of Commonwealth Literature* 59, n° 2-3 (2024), 1-15. https://doi.org/10.1177/00219894231162500. (consulté le 08/09/2024)

Lee, Seul. « The Violent Homo, Nationization in Tomer Heymann's Paper Dolls and Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* ». *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* 9, nº 2 (1 juin 2022) : 113-36. https://doi.org/10.14321/qed.9.issue-2.0113. (consulté le 08/09/2024)

Mir, Sarah. « In the Company of Specters: Forging Communal Unities in *The Ministry of Utmost Happiness* ». *Journal of Contemporary Poetics* 6, nº 2 (8 août 2023) : 48-67. https://doi.org/10.54487/jcp.v6i2.2888. (consulté le 08/09/2024)

Mitra, Rituparna. « Precarious *Duniyas* in *The Ministry of Utmost Happiness* : Life, Death and Repair in 'Ruin-Worlds' ». *Postcolonial Studies* 25, nº 3 (3 juillet 2022) : 380-98. https://doi.org/10.1080/13688790.2021.2018775. (consulté le 08/09/2024)

Mustafa, Rizwan, et Chaudhry, Zoya Jamil. « Representation of "The Other": Tracing the "Otherized" Segments of Contemporary Indian Society in Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* ». *A Research Journal of South Asian Studies* 34, nº 2 (décembre 2019) : 489-504. (consulté le 08/09/2024)

Neumann, Birgit. « An Ocean of Languages? Multilingualism in Arundhati Roy's in *The Ministry of Utmost Happiness* ». *The Journal of Commonwealth Literature* 58, nº 3

(septembre 2023) : 593-609. https://doi.org/10.1177/00219894211007916. (consulté le 08/09/2024)

Shahnaz, Nasrin, et Bora, Merry Baruah. « Conceptualizing Heterotopia and Thirdspace of Transgenders in Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* », *postScriptum* 8, n° 1 (31 janvier 2023) : 33-42. https://doi.org/10.5281/ZENODO.8400429. (consulté le 08/09/2024)

Shyaonti Talwar. « The City as Medusa, Grandma and Whore in Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* ». *Postscriptum: An Interdisciplinary Journal of Literary Studies* 5, nº2 (4 août 2020) : 259-67. https://doi.org/10.5281/ZENODO.3972291. (consulté le 08/09/2024)

White, Laura A. « Life in the Graveyard: Architectures of Survival and Extinction in Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* » in : *Ecospectrality: Haunting and Environmental Justice in Contemporary Anglophone Novels*, 131-58. Londres ; New York, N.Y. : Bloomsbury academic, 2020.

Zobaer, Sheikh. « Religious Division and Otherness as Portrayed in "Shame" and "The Ministry of Utmost Happiness" ». *Linguaculture* 12, nº 2 (31 décembre 2021) : 65-81. https://doi.org/10.47743/lincu-2021-2-0203. (consulté le 08/09/2024)

Théories sur l'obscène

Définitions générales de l'obscène

Abramovici, Jean-Christophe. « Litote ou hyperbole ? La catégorie de l'obscène, d'hier à aujourd'hui » in : Seguin, Jean-Claude. *L'Obscène*, 9-13. Lyon : Grimh-LCE-Grimia, 2006.

Baudrillard, Jean. *Mots de passe*. Paris : Pauvert, 2004.

Bernas, Steven, et Dakhlia, Jamil (dir.). *Obscène, obscénités*. Paris : Harmattan, 2008.

Bougnoux, Daniel. « L'Obscène, la scène et le secret ». *Médium* 9, nº 4 (2006) : 66-75. https://doi.org/10.3917/mediu.009.0066. (consulté le 26/12/2019)

Casta, Isabelle. *Le Chaste et l'obscène: un (re)nouveau romanesque ?* Paris : Publibook, *ebook*, 2004.

Clor, Harry M. *Obscenity and Public Morality: Censorship in a Liberal Society*. Chicago : University of Chicago Press, 1969.

Dadoun, Roger. *L'Érotisme. De l'obscène au sublime*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.

Desanti, Jean-Toussaint. « L'Obscène ou les malices du signifiant ». *Traverses*, nº 29 (octobre 1983) : 1-5. (consulté le 16/06/2023)

Forster, Chris. *Filthy Material: Modernism and the Media of Obscenity*. New York, N.Y. : Oxford University Press, 2019.

Gilmore, Leigh. « Obscenity, Modernity, Identity: Legalizing 'The Well of Loneliness' and 'Nightwood.' ». *Journal of the History of Sexuality* 4, n° 4 (1994) : 603-24. (consulté le 20/09/2021)

Hosy, Maud. « Nature de la mise en jeu de l'obscène dans l'œuvre d'Andres Serrano : La Morgue » in : Bernas, Steven, et Dakhlia, Jamil (dir.). *Obscène, obscénités*. Paris : Harmattan, *ebook*, 2008.

Hunter, Ian, Saunders, David et Williamson, Dugald (dir.). *On Pornography: Literature, Sexuality and Obscenity Law*. Basingstoke : Macmillan, 1993.

La Barre, Weston. « Obscenity: An Anthropological Appraisal ». *Law and Contemporary Problems* 20, nº 4 (1955) : 533-43. https://doi.org/10.2307/1190284. (consulté le 01/09/2019)

Labère, Nelly (dir.). *Obscène Moyen Âge ?* Paris : Honoré Champion éditeur, 2015.

Ladenson, Elisabeth. *Dirt for Art's Sake*. 1e éd. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 2012.

Leiris, Michel. *À cor et à cri*. Paris : Gallimard, 2000.

Maier, Corinne. *L'Obscène : la mort à l'oeuvre*. La Versanne : Encre marine, 2004.

Mey, Kerstin. *Art and Obscenity*. Londres : I.B.Tauris, 2007.

Michelson, Peter. *Speaking the Unspeakable: a Poetics of Obscenity*. Albany : State University of New York Press, 1993.

Miller, Henry. « Obscenity and the Law of Reflection ». *Kentucky Law Journal* 51, n° 4 (1963) : 577-90. (consulté le 31/01/2022)

Nead, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*. Londres ; New York, N.Y. : Routledge, 1992.

Pasquet, Guy-Noël. « Un monde obscène? » *Le sociographe* N°69, nº 1 (2020) : 21-32. https://doi.org/10.3917/graph.069.0021. (consulté le 02/09/2022)

Potter, Rachel. *Obscene Modernism: Literary Censorship and Experiment, 1900-1940*. Oxford : Oxford University Press, 2013.

Roberts, Hugh, Peureux, Guillaume et Wajeman, Lise. *Obscénités renaissantes*. Genève : Librairie Droz, 2011.

Saunders, Kevin Wall. *Degradation: What the History of Obscenity Tells Us About Hate Speech*. New York, N.Y. : New York University Press, 2011.

———. *Violence as Obscenity: Limiting the Media's First Amendment Protection*. Durham : Duke University Press, 1996.

Schussler, Aura-Elena. « From Eroticism to Pornography: The Culture of the Obscene ». *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 92 (octobre 2013) : 854-59. https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2013.08.765. (consulté le 05/09/2019)

Seguin, Jean-Claude. *L'Obscène*. Lyon : Grimh-LCE-Grimia, 2006.

Solal, Jérôme. « Huysmans et le corps exposé de Marthe. » in : Casta, Isabelle. *Le Chaste et l'obscène: un (re)nouveau romanesque ?* Paris : Publibook, *ebook*, 2004.

Teixeira, Vincent. « Voir l'horreur en face ou le regard médusé ». *Alkemie* 2 (2021) : 21-37. https://doi.org/10.48611/ISBN.978-2-406-12816-8.P.0021. (consulté le 04/08/2023)

Vaillant, Alain. « Pornographie ou obscénité ? » *Romantisme* 167, nº 1 (2015) : 8-12. https://doi.org/10.3917/rom.167.0008. (consulté le 21/01/2021)

Veyrié, Nadia. « L'Intimité est-elle devenue obscène? » *Le sociographe* 69, nº 1 (2020) : 33-46. https://doi.org/10.3917/graph.069.0033. (consulté le 17/06/2024)

L'obscène en Inde

Annavarapu, Sneha. « "Where Do All the Lovers Go?" - The Cultural Politics of Public Kissing in Mumbai, India (1950-2005) ». *Journal of Historical Sociology* 31, n° 4 (décembre 2018) : 405-19. https://doi.org/10.1111/johs.12205. (consulté le 21/01/2022)

Apte, Mahadeo L. « Contemporary Marathi Fiction: Obscenity or Realism? » *The Journal of Asian Studies* 29, n° 1 (novembre 1969) : 55-66. https://doi.org/10.2307/2942523. (consulté le 21/01/2021)

Bose, Nandana. « The Hindu Right and the Politics of Censorship: Three Case Studies of Policing Hindi Cinema, 1992–2002 ». *The Velvet Light Trap* 63, n° 1 (2009) : 22-33. https://doi.org/10.1353/vlt.0.0029. (consulté le 22/09/2021)

Chandran, Mini. « The Democratisation of Censorship: Books and the Indian Public ». *Economic and Political Weekly*, 2010. 27-31. (consulté le 15/02/2021)

———. *The Writer, the Reader and the State: Literary Censorship in India*. New Delhi ; Thousand Oaks, California : SAGE Publications, 2017.

Chattopadhyay, Swati. « Contours of the Obscene, Architectures of the Visible ». *Third Text* 22, n° 6 (novembre 2008) : 769-85. https://doi.org/10.1080/09528820802652565. (consulté le 21/01/2021)

Doniger, Wendy. « From Kama to Karma: The Resurgence of Puritanism in Contemporary India ». *Social Research* 78, n° 1 (2011) : 49-74. (consulté le 17/07/2022)

Dwivedi, R. C. « Concept of Obscenity (Aslilata) in Sanskrit Poetics ». *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 62, n° 1/4 (1981) : 67-76. (consulté le 21/01/2022)

Giri-Loussier, Hemlata. « La Littérature indienne : de la censure à l'auto-censure ». *Asia Focus*, n° 136 (avril 2020). https://www.iris-france.org/wp-content/uploads/2020/04/Asia-Focus-136.pdf. (consulté le 05/04/2022)

Gupta, Charu. *Sexuality, Obscenity, Community: Women, Muslims, and the Hindu Public in Colonial India*. New York, N.Y. : Palgrave, 2002.

———. « "Dirty" Hindi Literature: Contests About Obscenity in Late Colonial North India », *South Asia Research* 20, nº 2 (septembre 2000) : 89-118. http://journals.sagepub.com/doi/

10.1177/026272800002000202 (consulté 19/06/2020)

Heath, Deana. *Purifying Empire: Obscenity and the Politics of Moral Regulation in Britain, India and Australia*. New York, N.Y. : Cambridge University Press, 2010.

Masson-Moussaief, J. « Obscenity in Sanskrit Literature ». *Mahfil* 7, n° 3/4 (1971) : 197-207. (consulté le 21/06/2020)

Pandya Sarma, L.P., et L.P. Pandeya Sarma. « Obscene Carvings in the Temples in Mahakosala ». *Proceedings of the Indian History Congress* 5 (1941) : 261-64. (consulté le 14/01/2021)

Sharma, Vishnu D., et F. Wooldridge. « The Law Relating to Obscene Publications in India ». *International and Comparative Law Quarterly* 22, nº 4 (octobre 1973) : 632-47. https://doi.org/10.1093/iclqaj/22.4.632. (consulté le 11/07/2022)

Singh, Varsha. « Public Spaces, Obscenity Laws and the Policing of Affection ». *Feminism in India*, 16 février 2022. https://feminisminindia.com/2022/02/16/public-spacesobscenity-laws-and-the-policing-of-affection/. (consulté le 24/05/2022)

Vijayakumar, Swetha. « The Sacred and the Sensual: Experiencing Erotica in Temples of Khajuraho ». *Via Tourism Review*, n° 11-12 (31 décembre 2017). https://doi.org/10.4000/viatourism.1792. (consulté le 13/01/2023)

Théories sur le corps

Andrieu, Bernard, et Boetsch, Gilles (dir.). *Dictionnaire du corps*. Paris : CNRS Éditions, 2008.

Bernard, Catherine. *Matière à réflexion: du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*. Paris : PUPS, 2018.

Brémaud, Nicolas. « Panorama historique des définitions de l'hystérie ». *L'information psychiatrique* 91, nº 6 (2015) : 485-98. https://doi.org/10.1684/ipe.2015.1348. (consulté le 20/08/2024)

Classen, Constance, Howes, David et Synnott, Anthony. *Aroma: The Cultural History of Smell*. Hoboken : Taylor and Francis, 2002.

De Broucker, T. « Synesthésies, un monde sensoriel augmenté : phénoménologie et revue de la littérature ». *Revue Neurologique* 169, nº 4 (avril 2013) : 328-34. https://doi.org/10.1016/j.neurol.2012.09.016. (consulté le 23/07/2024)

Dolezal, Luna. *The Body and Shame: Phenomenology, Feminism, and the Socially Shaped Body*. Lanham, MD : Lexington Books, 2015.

Dubois, Philippe. « Glacé d'effroi. Les figures de la Peur ou les passions de l'expression à la représentation », *Traverses*, n° 25, 1982, 137-147, p. 138. (consulté le 20/07/2024)

Jagger, Gill, Stella Gonzalez-Arnal, et Kathleen Lennon. *Embodied Selves*. Londres : Palgrave Macmillan, 2014.

Le Breton, David. *Anthropologie du corps et de la modernité*. Paris : P.U.F., 2013.

———. « Le corps et le monde comme effets spéciaux » in : Cinémaction. Hennebelle, Guy (dir.) *Du trucage aux effets spéciaux*, Corlet-Télérama, 1999, 132-137. (consulté le 20/07/2024)

Marzano, Maria Michela. *La Philosophie du corps*. Paris : Presses Universitaires de France, *ebook*, 2016.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 2013.

Mintz, Susannah B. *Hurt and Pain: Literature and the Suffering Body*. Londres : Bloomsbury, 2013.

Mongin, Olivier. *Éclats de rire. Variations sur le corps comique*. Paris : Le Seuil, 2002.

Roux, Jean-Paul. *Le Sang. Mythes, symboles et réalités*. Paris : Fayard, *ebook*, 1988.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World*. New York, N.Y. : Oxford University Press, 1985.

Schneider, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. Londres : Routledge, 2013.

Siebers, Tobin. « In the Name of Pain. » in : Metzl, Jonathan M. et Kirkland, Anna (dir.). *Against Health: How Health Became the New Morality*, 183-94. New York, N.Y. : NYU Press, 2010.

Théories sur la violence

Aldama, Juan Alonso, Bertrand, Denis et Lancioni, Tarcisio. « Pour une sémiotique de la violence ». *Actes Sémiotiques*, nº 125 (2021). https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7191. (consulté le 29/08/2024)

Blom Hansen, Thomas. « The Political Theology of Violence in Contemporary India ». *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, nº 2 (31 décembre 2008) : 27-40. https://doi.org/10.4000/samaj.1872. (consulté le 11/04/2022)

Cavarero, Adriana. *Horrorism: Naming Contemporary Violence*. Traduit par William McCuaig. New York, N.Y. : Columbia University Press, 2009.

Cloughley, Brian. « Violence in Kashmir ». *Security Dialogue* 30, n° 2 (juin 1999) : 225-38. https://doi.org/10.1177/0967010699030002009. (consulté le 02/11/2022)

Duschinski, Haley. « Reproducing Regimes of Impunity: Fake Encounters and the Informalization of Everyday Violence in Kashmir Valley ». *Cultural Studies* 24, n° 1 (janvier 2010) : 110-32. https://doi.org/10.1080/09502380903221117. (consulté le 07/10/2022)

Horeck, Tanya. *Public Rape: Representing Violation in Fiction and Film*. Londres : Routledge, 2004.

Jahanara Kabir, Ananya. « Double Violation? (Not) Talking About Sexual Violence in Contemporary South Asia ». in : Gunne, Sorcha, et Zoë Brigley, (dir.). *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation*, 143-63. New York, N.Y. : Routledge, 2010.

Jean-François, Emmanuel Bruno. *Poétiques de la violence et récits francophones contemporains*. Leiden Boston : Brill Rodopi, 2017.

Kriegel, Blandine. *La Violence à la télévision, Rapport de la Mission d'évaluation et de proposition relative aux représentations violentes à la télévision*. France : Ministère de la Culture et de la Communication, Décembre 2002.

Lavergne, Cécile, et Anton Perdoncin. « Éditorial. La violence à l'épreuve de la description ». *Tracés*, nº 19 (10 novembre 2010) : 5-25. https://doi.org/10.4000/traces.4878. (consulté le 19/07/2024)

Michaud, Yves. *La Violence*. Paris : Presses Universitaires de France, 2018.

Misra, Tilottama. « Women Writing in Times of Violence » in : Gill, Preeti (dir.). *The Peripheral Centre: Voices from India's Northeast.* New Delhi : Zubaan, *ebook*, 2014.

Saini, R.S. « Custodial Torture in Law and Practice with Reference to India ». *Journal of the Indian Law Institute* 36, nº 2 (1994): 166-92. (consulté le 03/10/2022)

Tisseron, Serge. « Images violentes, violence des images » in : Pewzner, Evelyne (dir.). *Temps et espaces de la violence.* Chilly-Mazarin : ScienceS en Situation, 2005.

Tzitzis, Stamatios. « Introduction ». In *Esthétique de la violence*, 3-10. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

Watthée-Delmotte, Myriam, (dir.). *La Violence, représentations et ritualisations*. Paris : Harmattan, 2002.

Zarzouli, Despina. « L'Etude de la violence dans le *Sur Racine* de Roland Barthes ». *Babel*, nº 38 (10 janvier 2018) : 275-87. https://doi.org/10.4000/babel.6423. (consulté le 14/02/2023)

Théories sur l'abjection et le dégoût

Bordes, Laura, (dir.). *Jusqu'à la nausée: Approche pluridisciplinaire du dégoût aux époques moderne et contemporaine*. Aix-Marseille Université : Presses universitaires de Provence, 2022.

Bordes, Laura et Mougin, Mathilde. « Stratégies littéraires et enjeux de la représentation du dégoût » in : Bordes, Laura, (dir.). *Jusqu'à la nausée: Approche pluridisciplinaire du dégoût aux époques moderne et contemporaine*, 69-75. Aix-Marseille Université : Presses universitaires de Provence, 2022.

Douglas, Mary. *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. New York, N.Y. : Routledge, 1966.

Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection.* Paris : Le Seuil, *ebook*, 2015.

Miller, William Ian. *The Anatomy of Disgust*. 2e éd. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1997.

Minogue, Sally, et Andrew Palmer. « Confronting the Abject: Women and Dead Babies in Modern English Fiction ». *Journal of Modern Literature* 29, no 3 (2006) : 103-25. https://doi.org/10.1353/jml.2006.0032 (consulté le 14/11/2023)

Rozin, Paul, et April E. Fallon. « A Perspective on Disgust. » *Psychological Review* 94, n° 1 (1987) : 23-41. https://doi.org/10.1037/0033-295X.94.1.23. (consulté le 21/01/2021)

Speltini, Giuseppina, et Stefano Passini. « Cleanliness/Dirtiness, Purity/Impurity as Social and Psychological Issues ». *Culture & Psychology* 20, n° 2 (juin 2014) : 203-19. https://doi.org/10.1177/1354067X14526895. (consulté le 06/04/2020)

Trentini, Bruno. « La dimension esthétique du dégoût comme assujettissement des facultés » in : Bordes, Laura (dir.). *Jusqu'à la nausée: Approche pluridisciplinaire du dégoût aux époques moderne et contemporaine*, 45-56. Aix-Marseille Université : Presses universitaires de Provence, 2022.

Théories cinématographiques : pornographie, *gore* et horreur

Falardeau, Éric. *Le Corps souillé. Gore, pornographie et fluides corporels*. S.l. : Éditions de l'instant même, 2019.

Kappeler, Susanne. *The Pornography of Representation (Feminist Perspectives)*. 1e éd. Cambridge : Polity, *ebook*, 2013.

Leutrat, Jean-Louis (dir.). *Mario Bava.* Liège : Éditions du Céfal, 1994.

Rouyer, Philipe. *Le cinéma gore : une esthétique du sang.* Paris : Éditions du cerf, 1997.

Soble, Alan. *Pornography : Marxism, Feminism and the Future of Sexuality*. New Haven, C.T. : Yale University Press, 1986.

Williams, Linda. *Hard Core. Power, Pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*. Los Angeles et Berkeley : University of California Press, 1999.

Théories sur la mort

Carol, Anne, et Isabelle Renaudet, (dir.). *La Mort à l'œuvre: Usages et représentations du cadavre dans l'art*. Aix-Marseille Université : Presses universitaires de Provence, 2013.

Carol, Anne et Renaudet, Isabelle. « Modes de représentations, normes esthétiques et sociales » in : *La Mort à l'œuvre : Usages et représentations du cadavre dans l'art*, 13-4. Aix-Marseille Université : Presses universitaires de Provence, 2013.

Chevé, Dominique. « Cadavre » in : Andrieu, Bernard et Boetsch, Gilles (dir.) *Dictionnaire du corps*. Paris : CNRS Éditions, 2008.

Destemberg, Antoine, et Benjamin Moulet. « La Mort. Mythes, rites et mémoire ». *Hypothèses* 10, nº 1 (2007) : 81-91. https://doi.org/10.3917/hyp.061.0081 (consulté le 14/11/2023)

Godelier, Maurice. *La Mort et ses au-delà*. Paris : CNRS Éditions, 2014.

Jankélévitch, Vladimir. *La Mort*. Paris : Flammarion, 2017.

Parsapajouh, Sepideh, et Mathieu Terrier. « Cemeteries and Tombs in the Muslim Worlds at the Crossroads of Religious, Political and Memorial Issues: an Introduction ». *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, nº 146 (1 décembre 2019) : 11-24. https://doi.org/10.4000/remmm.13414 (consulté le 14/11/2023)

Théories tératologiques

Béligand, Nadine. « Les Trois âges d'un couple de déités lacustres : éclosion, renaissance et disparition des sirènes du lac de Chicnahuapan, vallée de Toluca (Mexique) ». *Journal de la Société des Américanistes* 84, nº 1 (1998) : 45-72. https://doi.org/10.3406/jsa.1998.1769 (consulté le 14/01/2024)

Benshoff, Harry. « The Monster and the Homosexual » in : Weinstock, Jeffrey Andrew, (dir.). *The Monster Theory Reader*, 226-40. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2020.

Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. 4e éd. Durham : Duke University Press, 2006.

Lysaght, Patricia. *The Banshee: The Irish Death Messenger*. Boulder, Colo. : Roberts Rinehart Publishers, 1997.

Moïsseeff, Marika. « Alien, une initiation familiale bien particulière de mère en fille ». *Le Divan familial* 7, nº 2 (2001) : 45-55. https://doi.org/10.3917/difa.007.0045. (consulté le 4/08/2023)

Rétif, Françoise. « Cette beauté qui tue. Le beau et le mythe des sirènes ». *Germanica*, nº 37 (1 décembre 2005) : 79-87. https://doi.org/10.4000/germanica.453. (consulté le 14/01/2024)

Roux, Olivier. *Monstres : Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*. Paris : CNRS Éditions, 2008.

Shildrick, Margrit. *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. Londres ; Thousand Oaks : SAGE Publications, 2002.

Soussan, Anne-Claire. « Trans-gressions du savoir et de l'espace » in : Vial, Hélène (dir.). *Les Sirènes ou le savoir périlleux : D'Homère au XXIe siècle*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018, 79-96.

Weinstock, Jeffrey Andrew (dir.). *The Monster Theory Reader*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2020.

Théories sur la photographie

Barthes, Roland. *La Chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980.

Brunet, François. *La Photographie, histoire et contre-histoire*. 1e édition. Paris : Presses Universitaire de France, 2017.

Campbell, David. « Horrific Blindness: Images of Death in Contemporary Media ». *Journal for Cultural Research* 8, n° 1 (janvier 2004) : 55-74. https://doi.org/10.1080/14797580420001 96971. (consulté le 21/01/2021)

Chouliaraki, Lilie. « The Humanity of War: Iconic Photojournalism of the Battlefield, 1914–2012 ». *Visual Communication* 12, n° 3 (août 2013) : 315-40. https://doi.org/10.1177/ 1470357213484422. (consulté le 21/01/2021)

Cross, Tim. « Images of War ». *Review of International Studies* 35, n° 4 (octobre 2009) : 872-74. https://doi.org/10.1017/S026021050999026X. (consulté le 21/01/2021)

David, Gaby. « L'Appropriation des images du téléphone mobile et la création des Hot News » in : Veyrat-Masson, Isabelle, Denis, Sébastien et Secail, Claire (dir.). *Sous les images, la politique…*, 317-30. Paris : CNRS Éditions, 2014. https://doi.org 10.4000/books.editions cnrs.16001 (consulté le 16/11/2023)

Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. Paris : Minuit, 2003.

Fitzpatrick, Andrea D. « Reconsidering the Dead in Andres Serrano's *The Morgue*: Identity, Agency, Subjectivity ». *RACAR : Revue d'art canadienne* 33, n° 1-2 (21 mai 2020) : 28-42. https://doi.org/10.7202/1069545ar. (consulté le 21/04/2024)

Foliard, Daniel. *The Violence of Colonial Photography*. Manchester : Manchester University Press, 2022.

Hanusch, Folker. « Graphic Death in the News Media: Present or Absent? » *Mortality* 13, n° 4 (novembre 2008) : 301-17. https://doi.org/10.1080/13576270802383840. (consulté le 21/01/2021)

Konstantinidou, Christina. « Death, Lamentation and the Photographic Representation of the Other During the Second Iraq War in Greek Newspapers ». *International Journal of Cultural Studies* 10, n° 2 (juin 2007) : 147-66. https://doi.org/10.1177/1367877907076775. (consulté le 25/08/2020)

Linfield, Susie. *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. Chicago : The University of Chicago Press, 2010.

Mattus, Maria. « Too Dead? Image Analyses of Humanitarian Photos of the Kurdi Brothers ». *Visual Studies* 35, n° 1 (1 janvier 2020) : 51-64. https://doi.org/10.1080/1472586X.2020.1731325. (consulté le 21/01/2021)

Ray, Larry. « Social Theory, Photography and the Visual Aesthetic of Cultural Modernity ». *Cultural Sociology* 14, n° 2 (juin 2020) : 139-59. https://doi.org/10.1177/1749975520910589. (consulté le 21/01/2021)

Sontag, Susan. *On Photography*. New York, N.Y : Farrar, Straus and Giroux, 1977.

———. *Regarding the Pain of Others*. New York, N.Y : Picador, 2003.

Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. New York, N.Y. : Palgrave Macmillan, 2002.

Études critiques sur la société indienne

Les cultures indiennes

Bandlamudi, Lakshmi, et Ramakrishnan, E. V. (dir.) *Bakhtinian Explorations of Indian Culture: Pluralism, Dogma and Dialogue Through History*. 1e éd. Singapour : Springer Singapore, 2018.

Black, Brian. « Draupadī in the *Mahābhārata* ». *Religion Compass* 7, no 5 (mai 2013) : 169-78. https://doi.org/10.1111/rec3.12042 (consulté le 15/01/2024)

Bouillier, Véronique, et Tarabout, Gilles. *Images du corps dans le monde hindou*. Paris : CNRS Éditions via OpenEdition, 2016.

Doniger, Wendy. « The “Kamasutra”: It Isn’t All about Sex ». *The Kenyon Review* 25, no 1 (2003) : 18-37. (consulté le 19/08/2024)

———. *On Hinduism*. Oxford : Oxford University Press, 2014.

Dwivedi, Divya, et Mohan, Shaj. « Ce que l'hindouisme recouvre ». Traduit par Benedetta Todaro et Angel Delrez. *Esprit*, n° 6 (Juin 2020) : 123-33. https://doi.org/10.3917/espri.2006.0123. (consulté le 07/08/2022)

Hausner, Sondra L. *Wandering with Sadhus: Ascetics in the Hindu Himalayas*. Bloomington : Indiana University Press, 2007.

Lange, Gerrit. « Cobra Deities and Divine Cobras: The Ambiguous Animality of Nāgas ». *Religions* 10, nº 8 (26 juillet 2019) : 1-26. https://doi.org/10.3390/rel10080454. (consulté le 05/07/224)

McGrath, Kevin. *The Sanskrit Hero: Karṇa in Epic Mahābhārata*. Leiden : Brill, 2004.

Pattanaik, Devdutt. *Indian Mythology: Tales, Symbols, and Rituals from the Heart of the Subcontinent*. Rochester, Vt : Inner Traditions, 2003.

Pratibha Jain, et Sangeeta Sharma. « Honour, Gender and the Legend of Meera Bai ». *Economic and Political Weekly* 37, nº 46 (2002) : 4646-50. (consulté le 20/08/2024)

Raghuramaraju, A, et Sharma, Jyotirmaya. *Grounding Morality: Freedom, Knowledge and the Plurality of Cultures.* New Delhi : Routledge, 2010.

Vijayakumar, Swetha. « The Sacred and the Sensual: Experiencing Erotica in Temples of Khajuraho ». *Via Tourism Review*, nº 11-12 (31 décembre 2017) : 1-19. https://doi.org/10.4000/viatourism.1792. (consulté le 13/01/2023)

La politique indienne

Ali, Tariq, (dir.). *Kashmir: The Case for Freedom*. New York, N.Y. : Verso, 2011.

Banerjee, Dwaipayan. « Writing the Disaster: Substance Activism after Bhopal ». *Contemporary South Asia* 21, nº 3 (septembre 2013) : 230-42. https://doi.org/10.1080/09584935.2013.826623 (consulté le 14/11/2023)

Blom, Amélie, et Nicolas Jaoul, (dir.). « Outraged Communities ». *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, nº 2 (2008) : 192. https://doi.org/10.4000/samaj.234. (consulté le 25/06/2022)

Chatterji, Angana P., Blom Hansen, Thomas et Jaffrelot, Christophe (dir.). *Majoritarian State: How Hindu Nationalism Is Changing India*. Oxford ; New York, N.Y. : Oxford University Press, 2019.

Dupont, Véronique D.N. « The Dream of Delhi as a Global City ». *International Journal of Urban and Regional Research* 35, nº 3 (mai 2011) : 533-54. https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2010.01027.x. (consulté le 06/08/2023)

Dwivedi, Om Prakash, et Rajan, V. G. Julie (dir.). *Human Rights in Postcolonial India*. Londres, New York, N.Y. : Routledge, 2016.

Favarel-Garrigues, Gilles et Gayer, Laurent. « Violer la loi pour maintenir l'ordre. Le vigilantisme en débat », *Politix*, 115 (29), 2016, 7-33. (consulté le 20/07/2024)

Ganguly, Sumit (dir.). *The Kashmir Question: Retrospect and Prospect*. Londres ; Portland, Or. : Frank Cass, 2003.

Ghosh, Jayati. « Hindutva, Economic Neoliberalism and the Abuse of Economic Statistics in India ». *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, nº 24/25 (14 décembre 2020) : 1-7. https://doi.org/10.4000/samaj.6882. (consulté le 17/02/2023)

Hussain, Serena (dir.). *Society and Politics of Jammu and Kashmir*. Cham, Suisse : Palgrave Macmillan, 2021.

Jaffrelot, Christophe (dir.). *Hindu Nationalism: a Reader*. Princeton, NJ. : Princeton University Press, 2007.

———. *L'Inde de Modi : national-populisme et démocratie ethnique*. Paris : Fayard, *ebook*, 2019.

———. *The Hindu Nationalist Movement in India*. New York, N.Y. : Columbia University Press, 1998.

Khetan, Ashish. *Under Cover: My Journey into the Darkness of Hindutva*. Chennai : Context, 2021.

Kolluri, Satish. « Minority Existence and the Subject of (Religious) Conversion ». *Cultural Dynamics* 14, n° 1 (mars 2002) : 81-95. https://doi.org/10.1177/092137400201400107O1. (consulté le 21/01/2021)

Mohammad-Arif, Aminah, et Naudet, Jules. « Introduction. Academia, Scholarship and the Challenge of Hindutvaism: Making Sense of India's Authoritarian Turn ». *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, n° 24/25 (14 décembre 2020) : 3-18. https://doi.org/10.4000/samaj.6982. (consulté le 17/02/2023)

Mondal, Anshuman. « The Emblematics of Gender and Sexuality in Indian Nationalist Discourse ». *Modern Asian Studies* 36, n° 04 (octobre 2002) : 913-36. https://doi.org/10.1017/ S0026749X02004055. (consulté le 11/10/2021)

Roy, Arundhati. *My Seditious Heart: Collected Non-Fiction*. Gurgaon : Penguin, 2019.

Sarkar, Radha, et Sarkar, Amar. « Sacred Slaughter: An Analysis of Historical, Communal, and Constitutional Aspects of Beef Bans in India ». *Politics, Religion & Ideology* 17, nº 4 (octobre 2016) : 329-51. https://doi.org/10.1080/21567689.2016.1259108. (consulté le 07/08/2023)

Truschke, Audrey. « Hindutva's Dangerous Rewriting of History ». *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, n° 24/25 (14 décembre 2020) : 138-52. https://doi.org/10.4000/ samaj.6636. (consulté le 10/07/2023)

Varshney, Ashutosh. *Ethnic Conflict and Civic Life: Hindus and Muslims in India*. New Haven, CT : Yale University Press, 2002.

Zecchini, Laetitia. « Une « république des sentiments blessés » ? Censure(s), communautés vulnérables et guerres culturelles en Inde ». *Communications* 106, n° 1 (2020) : 101-19. https://doi.org/10.3917/commu.106.0101. (consulté le 08/04/2022)

Le système de castes

Berreman, Gerald D. « The Brahmanical View of Caste » in : Gupta, Dipankar (dir.). *Social Stratification*, 84-92. Delhi : Oxford University Press, 1991.

Chakravarti, Uma. *Gendering Caste Through a Feminist Lens*. New Delhi ; Thousand Oaks, California ; Kolkata : SAGE Publications Stree, 2018.

Dumont, Louis. *Homo Hierarchicus: The Caste System and Its Implications*. Traduit par Mark Sainsbury. Oxford : Oxford University Press, 2010.

Jaffrelot, Christophe. *India's Silent Revolution: the Rise of the Lower Castes in North India*. Londres : Hurst & Co, 2003.

James, Rajesh, Binu, K. D. et Prasanth, Aswin. « To Kill or to Allow to Live: Caste Necropolitics, Ozhivudivasathe Kali, and Malayalam Cinema » in : Misrahi-Barak, Judith et Abraham, Joshil K. *The Routledge Companion to Caste and Cinema in India*, 49-62, 1e éd. Londres : Routledge India, 2022.

Lapointe, Roger. « La Contagion Du Pur Ou de l'impur ». *Studies in Religion/Sciences Religieuses* 13, n° 2 (juin 1984) : 167-78. https://doi.org/10.1177/000842988401300204. (consulté le 21/01/2021)

Pankaj, Ashok K., et Pandey, Ajit Kumar (dir.). *Dalits, Subalternity and Social Change in India*. Londres ; New York, N.Y. : Routledge, Taylor & Francis Group, 2019.

Rajesh, James, Binu, K. D. et Prasanth, Aswin. « To Kill or to Allow to Live: Caste Necropolitics, Ozhivudivasathe Kali, and Malayalam Cinema » in : Misrahi-Barak, Judith et Abraham, Joshil K. *The Routledge Companion to Caste and Cinema in India*, 49-62, 1e éd. Londres : Routledge India, 2022.

Rawat, Ramnarayan S., et K. Satyanarayana (dir). *Dalit Studies*. Durham : Duke University Press, 2016.

Roy, Arundhati. *The Doctor and the Saint: Caste, Race, and Annihilation of Caste, the Debate Between B.R. Ambedkar and M.K. Gandhi*. Chicago : Haymarket Books, *ebook,* 2017.

Singh, Vikash, et Jason Torkelson. « Caste, Race, and Abjection: An Essay on Sub-Humanity ». *Humanity & Society* 44, nº 3 (août 2020) : 243-67. https://doi.org/10.1177/0160597620930922. (consulté le 24/01/2021)

Théories féministes et *queer*

Agrawal, Anuja. « Gendered Bodies: The Case of the `Third Gender' in India ». *Contributions to Indian Sociology* 31, n° 2 (juillet 1997) : 273-97. https://doi.org/10.1177/006996697031002005. (consulté le 21/01/2021)

Bakshi, Sandeep. « A Comparative Analysis of Hijras and Drag Queens: The Subversive Possibilities and Limits of Parading Effeminacy and Negotiating Masculinity ». *Journal of Homosexuality* 46, nº 3-4 (20 avril 2004) : 211-23. https://doi.org/10.1300/J082v46n03_13. (consulté le 23/06/2022)

———. « La Théorie queer et les Hijras de l'Inde. » in : Bareille, Christophe (dir.). *Homosexualités : Révélateur Social*, 71-81. Rouen: PURH, 2010.

Boisvert, Mathieu. *Hijras. Portrait socioreligieux d'une communauté transgenre sud-asiatique*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal PUM, 2018.

Bowling, Jessamyn, *et al*. « "It's a Walk of Shame": Experiences of Unintended Pregnancy and Abortion Among Sexual- and Gender-Minoritized Females in Urban India ». *Medicine Access @ Point of Care* 5 (janvier 2021) : 1-10. https://doi.org/10.1177/2399202621102 7698. (consulté le 12/07/2023)

Bruhn, Klaus. *The Predicament of Women in Ancient India*. 1e éd. Berlin : GEERDES media, 2008.

Chakravarti, Uma. *Gendering Caste Through a Feminist Lens*. New Delhi, India ; Thousand Oaks, California ; Kolkata : SAGE Publications Stree, 2018.

Das, Devaleena. « Polyamorous Draupadi. Adharma or Emancipation? » in : Das, Devaleena, et Morrow, Colette (dir.). *Unveiling Desire: Fallen Women in Literature, Culture, and Films of the East*, 91-108. New Brunswick, Camden : Rutgers University Press, 2018.

Dutta, Aniruddha. « An Epistemology of Collusion: Hijras, Kothis and the Historical (Dis)Continuity of Gender/Sexual Identities in Eastern India ». *Gender & History* 24, n° 3 (novembre 2012) : 825-49. https://doi.org/10.1111/j.1468-0424.2012.01712.x. (consulté le 21/01/2021)

Gangoli, Geetanjali. *Indian Feminisms: Law, Patriarchies and Violence in India*. Aldershot, Hampshire, England ; Burlington, VT : Ashgate, 2007.

Goldman, Robert P. « Transsexualism, Gender, and Anxiety in Traditional India ». *Journal of the American Oriental Society* 113, n° 3 (juillet 1993) : 374-401. https://doi.org/10.2307/ 605387. (consulté le 21/01/2021)

Hinchy, Jessica. « Obscenity, Moral Contagion and Masculinity: Hijras in Public Space in Colonial North India ». *Asian Studies Review* 38, nº 2 (3 avril 2014) : 274-94. https://doi.org/10.1080/10357823.2014.901298. (consulté le 14/01/2019)

Johnson, Sonali Elizabeth. « The Pot Calling the Kettle Black? Gender-Specific Health Dimensions of Colour Prejudice in India ». *Journal of Health Management* 4, nº 2 (octobre 2002) : 215-27. https://doi.org/10.1177/097206340200400208 (consulté le 14/01/2024)

Kapoor, Varun, et Dhingra, Kanika. « Sexual Harrassment Against Women in India ». *OIDA International Journal of Sustainable Development* 6, n° 10 (2013) : 85-92. (consulté le 10/10/2022)

Maity, Shrabanti, et Roy, Sucharita. « Analysis of Growth and Identifications of the Determinants of Crime against Women: Insight from India ». *Journal of International Women's Studies*, Bridgewater, 22, nº 1 (2021) : 293-311. (consulté le 24/05/2022)

Mal, Sibsankar. « The Hijras of India: A Marginal Community with Paradox Sexual Identity ». *Indian Journal of Social Psychiatry* 34, nº 1 (2018) : 79-85. https://doi.org/10.4103/ijsp.ijsp_21_17. (consulté le 5/09/2019)

Mangharam, Mukti Lakhi. « "Rama, Must I Remind You of Your Divinity?": Locating a Sexualized, Feminist, and Queer Dharma in the Ramayana ». *Diacritics* 39, nº 1 (2009) : 75-104. https://doi.org/10.1353/dia.2009.0000. (consulté le 06/02/2023)

Manjrekar, Nandini. « Ideals of Hindu Girlhood: Reading Vidya Bharati's *Balika Shikshan* ». *Childhood* 18, n° 3 (août 2011) : 350-66. https://doi.org/10.1177/0907568211406454. (consulté le 05/04/2021)

Meghani, Shamira A. « Articulating "Indianness": Woman-Centered Desire and the Parameters for Nationalism ». *Journal of Lesbian Studies* 13, n° 1 (13 janvier 2009) : 59-67. https://doi.org/10.1080/07380560802314177. (consulté le 10/10/2021)

Menon, Madhavi. *Infinite Variety: A History of Desire in India*. New Delhi : Speaking Tiger, 2018.

Menon, Nivedita, (dir.). *Sexualities.* New Delhi : Women Unlimited, 2007.

Nanda, Serena. *Neither Man nor Woman: the Hijras of India*. 2e éd. Belmont, CA : Wadsworth Pub. Co, 1999.

Navarro-Tejero, Antonia. « Sex Between Women and Indianness: Vulnerable Casted Bodies ». *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 21, n° 1 (4 mars 2019) : 1-8. https://doi.org/10.7771/1481-4374.3394. (consulté le 21/01/2021)

Priyadarshini, Anamika. « 'Lihaaf': A Story of the Story ». *Social Change* 44, nº 1 (mars 2014) : 67-80. https://doi.org/10.1177/0049085713514824. (consulté le 14/01/2022)

Puri, Jyoti. *Woman, Body, Desire in Post-Colonial India: Narratives of Gender and Sexuality*. New York, N.Y. : Routledge, 1999.

Reddy, Gayatri. *With Respect to Sex: Negotiating Hijra Identity in South India*. Chicago : University of Chicago Press, 2005.

Singh, D, D S Bhandari, G Kaur, et D Sharma. « Anthropological and Ethnographic Elements in Indian Parallel Films: A Study of Homophobia in Indian Society ». *Trames. Journal of the Humanities and Social Sciences* 21, nº 3 (2017) : 285-95. https://doi.org/10.3176/tr.2017.3.06. (consulté le 11/07/2022)

Thadani, Giti. *Sakhiyani: Lesbian Desire in Ancient and Modern India*. Londres ; New York, N.Y. : Bloomsbury, 2020.

Thapan, Meenakshi. *Living the Body: Embodiment, Womanhood and Identity in Contemporary India*. Los Angeles : Sage, 2009.

Vanita, Ruth. *Gandhi's Tiger and Sita's Smile: Essays on Gender, Sexuality and Culture*. Delhi : Yoda Press, 2016.

——— (dir). *Queering India: Same-Sex Love and Eroticism in Indian Culture and Society*. New York, N.Y. : Routledge, 2002.

Vanita, Ruth, et Kidwai, Saleem (dir.). *Same-Sex Love in India*. New York, N.Y. : Palgrave Macmillan US, 2000.

Théories littéraires

Dällenbach, Lucien. *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

Greenberg, Jonathan Daniel. *The Cambridge Introduction to Satire*. Cambridge ; New York, N.Y. : Cambridge University Press, 2019.

Hillman, David, et Maude, Ulrika. *The Cambridge Companion to the Body in Literature*. Cambridge : Cambridge University Press, 2015.

Hutcheon, Linda. « Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History » in : O'Donnell, P. et Robert, Con Davis. *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, 3-32. Baltimore : John Hopkins University Press, 1989.

Knight, Charles. *The Literature of Satire*. New York, N.Y. : Cambridge University Press, 2004.

Lepaludier, Laurent. *Métatextualité et métafiction : théorie et analyses*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002.

Marin, Louis. *Politiques de la représentation*. Paris : Éditions Kimé, 2005.

Muñoz Romero, María. « Le Discours indirect libre dans le récit de fiction ». *Cahiers de Narratologie*, nº 10.2 (1 janvier 2001) : 285-94. https://doi.org/10.4000/narratologie.10235. (consulté le 13/06/2024)

Rancière, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, 2007.

Robrieux, Jean-Jacques. *Rhétorique et argumentation.* Paris : Nathan, 2000.

Tillier, Bertrand. « La Caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation » in : Vaillant, Alain (dir.). *Esthétique du rire*, 259-75. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012.

Vaillant, Alain. *Esthétique du rire*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012.

Verna, Marisa. « Jouir des aubépines: sur quelques pages de Proust et la synesthésie » in : Felten, Uta et Roloff, Volker (dir.). *Die Korrespondenz der Sinne*, 269-83. Brill | Fink, 2008.

Études critiques sur la littérature

Anker, Elizabeth S. *Fictions of Dignity: Embodying Human Rights in World Literature*. Ithaca : Cornell University Press, 2012.

Bakhtine, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. par Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1996.

Chevrier, Jacques. *Le Lecteur d'Afriques.* Paris : Éditions Champion, 2005.

Das, Santanu. *Touch and Intimacy in First World War Literature*. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2008.

Fournial, Céline, « Viol et ravissement sur la scène française : défi dramaturgique et évolution du théâtre sérieux », *Le Verger – bouquet*. 5 mai 2013, 1-16. (consulté le 30/06/2024)

Guignery, Vanessa. « Photography, Trauma and the Politics of War in Beryl Bainbridge's *Master Georgie*. » in : Kohlke, Marie-Luise et Gutleben, Christian (dir.). *Neo-Victorian Tropes of Trauma: The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*, 191-216. Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 2010.

Guignery, Vanessa. « The Way We Live Now: Jonathan Coe's Re-evaluation of Political Satire » *Études anglaises* 68, n° 2 (2015) : 156-69. https://doi.org/10.3917/etan.682.0156 (consulté le 16/08/2024)

Gunne, Sorcha, et Brigley, Zoë, (dir.) *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation*. New York, N.Y. : Routledge, 2010.

Jackson, Sarah. *Tactile Poetics: Touch and Contemporary Writing*. Edimbourg : Edinburgh University Press, 2015.

Keller-Privat, Isabelle. « L'envers du décor durrellien : l'hypotexte sadien du *Quintette d'Avignon* » *Études britanniques contemporaines* 34 (2008) : 1-10. https://doi.org/10.4000/ebc.7140 (consulté le 16/08/2024)

Kern-Stähler, Annette, et Robertson, Elizabeth (dir.). *Literature and the Senses*. New York, N.Y. : Oxford University Press, 2023.

Kluwick, Ursula. « A Sanitary Sense of Smell. Olfaction and Bodily Boundaries in Victorian Writing » in : Kern Stahler, Annette et Robertson, Elizabeth. *Literature and the Senses*, 1e éd, 236-52. (New York, N.Y. : Oxford University Press, 2023).

Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*. Paris : Éditions du Seuil, 1974.

Kurtz, John Roger (dir.). *Trauma and Literature*. Cambridge ; New York, N.Y. : Cambridge University Press, 2018.

Lanone, Catherine. « “How fused our impressions are” : Virginia Woolf, John Keats et la couleur des mots, Interfaces 36 (2015) : 219-32. https://doi.org/10.4000/interfaces.240 (consulté le 17/08/2024)

Lanone, Catherine. « Pat Barker’s *The Silence of the Girls* and the State of Exception », *Études britanniques contemporaines* 58 (2020) : 1-14. https://doi.org/10.4000/ebc.8286 (consulté le 17/08/2024)

Patoine, Pierre-Louis. *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique : Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*. Lyon : ENS Éditions, 2015.

Stahler, Annette Kern, et Robertson, Elizabeth (dir.). *Literature and the Senses*. New York, N.Y. : Oxford University Press, 2023.

Ventura, Héliane et Mottet, Philippe (dir.). *Pratiques de la transgression dans la littérature et les arts visuels*. Montréal : L’instant même, 2009.

Ventura, Héliane. « La Persistance de l’épopée dans le contexte postcolonial : Alice Munro et James Hogg » in : Girardin, Cécile et Whyte, Philip (dir.). *Continuité, classicisme, conservatisme dans les littératures postcoloniales*, 81-90. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013.

Waterman, David. « Body/Text/History: Violation of Borders in Assia Djebar’s *Fantasia* » *Studies in 20th & 21st Century Literature* 22, n°2 (Juin 1998) : 319-33. https://doi.org/ 10.4148/2334-4415.1445 (consulté le 17/08/2024)

Zimmerman, Bonnie. « Exiting from Patriarchy: The Lesbian Novel of Development » in : Abel, Elizabeth, Hirsch, Marianne et Langland, Elizabeth (dir.). *The Voyage in: Fictions of Female Development*. Hanover, NH : University Press of New England, 1983.

Études critiques sur la littérature indienne

Abraham, Joshil K, et Judith Misrahi-Barak. *Dalit Literatures in India*. Londres ; New York : Routledge, 2018.

Bhadra, Suranjana. « Retelling The Myth of Kunti: Saoli Mitra’s Timeless Tales ». *postScriptum: An Interdisciplinary Journal of Literary Studies*, (1 juillet 2016) : 61-9. https://doi.org/10.5281/ZENODO.1318822 (consulté le 15/01/2024)

Bhattacharya, Arnab. *Writing the Body Studies in the Self-Images of Women in Indian English Poetry*. University of Illinois Research Park : Common Ground Publishing, *ebook*, 2014.

Chaudhuri, Sutapa. « Speaking of the Strong Currents: Politics of Subversion and Writing the Body in Sujata Bhatt's Poems » in : Bhattacharya, Arnab. *Writing the Body Studies in the Self-Images of Women in Indian English Poetry*. University of Illinois Research Park : Common Ground Publishing, *ebook*, 2014.

Gajarawala, Toral Jatin. *Untouchable Fictions: Literary Realism and the Crisis of Caste*. New York, N.Y. : Fordham University Press, 2013.

Gill, Preeti, (dir.). *The Peripheral Centre: Voices from India's Northeast*. New Delhi : Zubaan, 2014.

Gopikrishna, P., et J. Anil Premraj. « Depicting the Grotesque Characters and Settings in Khushwant Singh's "Kusum" and "The Great Difference" Short Stories ». *Theory and Practice in Language Studies* 12, nº 12 (1 décembre 2022) : 2591-97. https://doi.org/10.17507/tpls.1212.15. (consulté le 14/07/2024)

Gupta, Sudipta. « I Shall Tell You All: Draupadi as The Protagonist of the Epic In Chitra Banerjee Divakaruni's *The Palace Of Illusions* ». *Postscriptum: An Interdisciplinary Journal of Literary Studies* 1.ii (1 juillet 2016) : 52-60. https://doi.org/10.5281/ZENODO.1318821 (consulté le 16/11/2023)

Lau, Lisa. « No Longer Good Girls: Sexual Transgressions in Indian Women's Writings ». *Gender, Place & Culture* 21, nº 3 (16 mars 2014) : 279-96. https://doi.org/10.1080/0966369X.2013.791252. (consulté le 03/08/2024)

Limbale, Sharankumar. *Towards an Aesthetics of Dalit Literature: Histories, Controversies and Considerations.* New Delhi : Orient Blackswan, 2010.

Pai, Nalini. « Language and Translation in Dalit Literature » in : Abraham, Joshil K, et Judith Misrahi-Barak. *Dalit Literatures in India*, 86-102. Londres ; New York, N.Y. : Routledge, 2018.

Pesso-Miquel, Catherine. « Breaking Bounds in Arundhati Roy's *The God of Small Things* », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de Lyon/DGESCO, mai 2011. (consulté le 06/09/2024)

Roy, Ritwika. « “The Secret Is That the Secret Changes”: Sex and Taboo in India and Indian Young Adult Fiction ». *The International Journal of Young Adult Literature* 3, nº 1 (2 novembre 2022) : 1-21. https://doi.org/10.24877/IJYAL.84. (consulté le 20/08/2024)

Saikumar, Rajgopal. « Jurisdictional Crisis in the Kashmir Novel ». *The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry* 6, n° 1 (janvier 2019) : 30-47. https://doi.org/10.1017/pli.2018.26. (consulté le 17/02/2021)

Sajid, Nida. « Resisting Together Separately: Representations of the Dalit-Muslim Question in Literature » in : Abraham, Joshil K. et Misrahi-Barak, Judith (dir.). *Dalit Literatures in India*, 118-37. Londres ; New York, N.Y. : Routledge, 2018.

Thiara, Nicole. « Subaltern Experimental Writing: Dalit Literature in Dialogue with the World ». *Ariel: A Review of International English Literature* 47, n° 1-2 (2016) : 253-80. https://doi.org/ 10.1353/ari.2016.0003. (consulté le 13/09/2020)

Zecchini, Laetitia. « ‘No Name Is Yours Until You Speak It’: Notes on a Contrapuntal Reading of Dalit Literatures and Postcolonial Theory » in : Abraham, Joshil K, et Misrahi-Barak, Judith (dir.). *Dalit Literatures in India*, 68-85. Londres ; New York, N.Y. : Routledge, 2018.

Études postcoloniales et décoloniales

Ahmed, Sara. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. Londres ; New York, N.Y. : Routledge, Taylor & Francis Group, 2000.

Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth et Tiffin, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. 2e éd. Londres ; New York, N.Y. : Routledge, 1989.

Bakshi, Sandeep, Jivraj, Suhraiya et Posocco, Silvia (dir.). *Decolonizing Sexualities*. Oxford : Counterpress, 2016.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londres ; New York, N.Y. : Routledge, 1994.

——. « The Other Question… ». *Screen* 24, nº 6 (1 novembre 1983) : 18-36. https://doi.org/10.1093/screen/24.6.18 (consulté le 16/08/2023)

Dunford, Robin. « Toward a Decolonial Global Ethics ». *Journal of Global Ethics* 13, n° 3 (2 septembre 2017) : 380-97. https://doi.org/10.1080/17449626.2017.1373140. (consulté le 12/04/2022)

Esty, Joshua D. « Excremental Postcolonialism ». *Contemporary Literature* 40, nº 1 (1999) : 22-59. https://doi.org/10.2307/1208818. (consulté le 14/07/2024)

Gallien, Claire. « A Decolonial Turn in the Humanities ». *Alif*, nº 40 (2020) : 28-58. (consulté le 17/02/2021)

Girardin, Cécile. « Introduction » in : Girardin, Cécile et Whyte, Philip (dir.). *Continuité, classicisme, conservatisme dans les littératures postcoloniales*, 9-15. (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013).

Katrak, Ketu H. *Politics of the Female Body: Postcolonial Women Writers of the Third World*. New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 2006.

Lockward, Alanna, *et al*. « Decolonial Aesthetics ». *Transnational Decolonial Institute* (blog), février 2011. https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/. (consulté le 11/04/2022)

Lugones, María. « Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System ». *Hypatia* 22, n° 1 (2007) : 186-219. https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2007.tb01156.x. (consulté le 17/04/2021)

Maldonado-Torres, Nelson. « Outline of Ten Theses on Coloniality and Decoloniality », 23 octobre 2016. http://fondation-frantzfanon.com/outline-of-ten-theses-on-coloniality-and-decoloniality/. (consulté le 25/05/2022)

Mbembe, Achille. « Esthétique de la vulgarité » in : *De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, 138-86. Paris : Karthala, 2000.

———. « Nécropolitique ». *Raisons politiques* 21, nº 1 (2006) : 29-60. https://doi.org/10.3917/rai.021.0029. (consulté le 16/04/2024)

Mignolo, Walter, et Walsh, Catherine E. *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Durham : Duke University Press, 2018.

Mignolo, Walter, et Rolando Vazquez. « Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings ». Social Text Online, Decolonial AestheSis, 15 juillet 2013. https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonialwounds decolonial-healings/. (consulté le 11/04/2022)

Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-91*. Londres : Odyssey Edition, 2013.

Said, Edward W. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. Londres : Penguin Books, 1995.

Spivak, Gayatri. « Can the Subaltern Speak? » in : Williams, Patrick et Chrisman, Laura. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, 66-111, 1e éd. New York, N.Y. : Columbia University Press, 1994.

Vergès, Françoise. *Un féminisme décolonial*. Paris : La Fabrique éditions, *ebook*, 2019.

Young, Robert J.C. *Postcolonialism: A Very Short Introduction*. Oxford : OUP Oxford, 2003.

Théories sociologiques

Marginalité

Andriot, Antonin, Guilhem Chauvet, Clément Dumas, et François-René Julliard. « Représentations de la marginalité, marginalités en représentation : Marges et pouvoir (xviie-xxe siècles) : Introduction ». *Siècles*, nº 54 (14 juin 2023) : 1-5. https://doi.org/10.4000/siecles.10910 (consulté le 13/11/2023)

Bailly, Antoine Sylvain. « La marginalité, une approche historique et épistémologique ». *Anales de geografia de la Universidad Complutense*, nº 15 (1995) : 109-17. (consulté le 13/10/2023)

Decousu, Cécile. « La marge : centre de l'empiètement, espace de la Fiktion ». *Chantiers de la Création*, nº 7 (9 novembre 2013) : 1-8. https://doi.org/10.4000/lcc.671 (consulté le 12/11/2023)

Dupont, Véronique. « Which Place for the Homeless in Delhi? Scrutiny of a Mobilisation Campaign in the 2010 Commonwealth Games Context » in : Govinda, Radhika, (dir.). « Delhi's Margins ». *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, nº 8 (2013) : 68-89. (consulté le 21/12/2020)

Foucault, Michel. « Des espaces autres ». *Empan* 54, nº 2 (2004) : 12-19. https://doi.org/10.3917/empa.054.0012 (consulté le 01/01/2024)

———. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1993.

Gayer, Laurent, et Jaffrelot, Christophe (dir.) *Muslims in Indian Cities: Trajectories of Marginalisation*. New York, N.Y. : Columbia University Press, 2012.

Goffman, Erving. *Stigma Notes on the Management of Spoiled Identity*. Upper Saddle River, N.J. : Prentice Hall, 1963.

Govinda, Radhika (dir.). « Delhi's Margins ». *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, nº 8 (2013) : 3-17. (consulté le 21/12/2020)

Le Blanc, Guillaume. *L'invisibilité sociale*. 1e éd. Paris : Presses universitaires de France, 2009.

Études féministes et *queer*

Bartky, Sandra Lee. *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York, N.Y. : Routledge, 1990.

Bayle, Ariane et Fix, Florence. *Rire et émancipation féminine*. Paris : L'Harmattan, 2013.

Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse : manifeste de 1975*. Paris : Gallimard, 2024.

Dupuis-Déri, Francis. « Le « masculinisme » : une histoire politique du mot (en anglais et en français) ». *Recherches féministes* 22, nº 2 (15 février 2010) : 97-123. https://doi.org/10.7202/039213ar. (consulté le 21/08/2023)

Fuss, Diana (dir.). *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York, N.Y. : Routledge, 1991.

Herdt, Gilbert H., (dir.). *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*. 1e pbk. éd. New York, N.Y. : Cambridge, Mass : Zone Books, 1996.

Irigaray, Luce. *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Paris : Éditions de Minuit, 1977.

Livia, Anna, et Kira Hall, (dir.). *Queerly Phrased: Language, Gender, and Sexuality*. New York, N.Y. : Oxford University Press, 1997.

Lord, Susan, et Burfoot, Annette (dir.). *Killing Women: the Visual Culture of Gender and Violence*. Waterloo, Ont : Wilfred Laurier University Press, 2006.

Lorde, Audre. *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*. Tucson : Kore Press, 2000.

McCormack, Donna. *Queer Postcolonial Narratives and the Ethics of Witnessing*. New York, N.Y. : Bloomsbury, 2014.

Pratt, Geraldine, et Rosner, Victoria (dir.). *The Global and the Intimate: Feminism in Our Time*. New York, N.Y.: Columbia University Press, 2012.

Prosser, Jay. *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. New York, N.Y. : Columbia University Press, 1998.

Rennes, Juliette, et Catherine Achin, (dir.). *Encyclopédie critique du genre: corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris : La Découverte, 2016.

Sontag, Susan. « The Double Standard of Aging ». *The Saturday Review*, 23 septembre 1972, 29-38. https://archive.org/details/the-double-standard-of-aging/page/n21/mode/2up (consulté le 06/08/2023)

Théories philosophiques

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edimbourg : Edinburgh Univ. Press, 2010.

Brugère, Fabienne. *L'Éthique du care*. 1e éd. Paris : Presses universitaires de France, 2011.

Butler, Judith. *Precarious Life: the Powers of Mourning and Violence*. Londres ; New York, N.Y. : Verso, 2006.

Butler, Judith, Gambetti, Zeynep et Sabsay, Leticia. *Vulnerability in Resistance*. Durham N.C. : Duke University Press, 2016.

Caruth, Cathy (dir.). *Trauma: Explorations in Memory.* Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1995.

De Vignemont, Frédérique, et Tania Singer. « The Empathic Brain: How, When and Why? » *Trends in Cognitive Sciences* 10, nº 10 (octobre 2006) : 435-41. https://doi.org/10.1016/j.tics.2006.08.008. (consulté le 27/04/2024)

Gaille, Marie (dir.) « Grammaires de la vulnérabilité: l'art de l'intime ». *Raison Publique*, nº 14 (2011) : 1-8. (consulté le 21/04/2023)

Guillebaud, Christine. *Towards an Anthropology of Ambient Sound*. New York, N.Y. : Routledge, 2017.

Hoffman, Martin L. *Empathy and Moral Development: Implications for Caring and Justice*. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2010.

Jankélévitch, Vladimir. *Philosophie morale*. Paris : Flammarion, 2018.

Le Blanc, Guillaume. *Que faire de notre vulnérabilité?* Montrouge : Bayard, 2011.

Levinas, Emmanuel. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. Paris : Librairie générale française, 1990.

Maeso, Marylin. *La Petite fabrique de l'inhumain*. Paris : Éditions de l'Observatoire, 2021.

Marar, Ziyad. *Intimacy: Understanding the Subtle Power of Human Connection*. Durham : Acumen, 2014.

Nietzsche, Friedrich. *On the Genealogy of Morals*, trad. par Douglas Smith. Oxford : Oxford University Press, 1998.

Prinz, Jesse. « Against Empathy ». *The Southern Journal of Philosophy* 49 (septembre 2011) : 214-33. https://doi.org/10.1111/j.2041-6962.2011.00069.x. (consulté le 13/12/2021)

Rancière, Jacques. *Aux Bords du politique*. Paris : Gallimard, 2004.

———. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique Éditions, 2000.

———. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 2004.

Stallybrass, Peter, et White, Allon. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1986.

Tronto, Joan C. *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*. New York, N.Y. : Routledge, 1993.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Oxford : Basil Blackwell, 1968.

Zahavi, Dan. *Self and Other: Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*. 1e édition. Oxford : Oxford University Press, 2014.

INDEX

INDEX DES NOMS PROPRES

Abraham, Joshil K. et Misrahi-Barak, Judith, 1, 39, 112, 125, 175, 213, 218, 316, 322, 323, 324
Ahmed, Sara, 216, 226, 252, 268, 324, 328
Barthes, Roland, 34, 263, 307, 311
Boisvert, Mathieu, 93, 149, 151, 317
Butler, Judith, 79, 96, 100, 203, 214, 227, 239, 289, 328
Cachemire, 18, 20, 37, 59, 64, 71, 72, 97, 107, 109, 110, 228, 232, 265, 266, 275, 306, 313, 314, 324
Carol, Anne, 51, 210, 212, 259, 309
Chatterji, Angana P., 68, 69, 71, 110, 314
Chaudhuri, Sutapa, 13, 86, 141, 142, 144, 269, 323
Cixous, Hélène, 141, 143, 327
Clor, Harry, 7, 27, 31, 34, 38, 41, 52, 73, 78, 79, 288, 301
Dadoun, Roger, 119, 130, 131, 140, 153, 156, 301
Dawesar, Abha, IX, 2, 17, 18, 25, 26, 37, 41, 78, 80, 81, 82, 87, 88, 110, 119, 122, 123, 133, 134, 135, 151, 152, 161, 209, 254, 295, 296
Desanti, Jean-Toussaint, 44, 67, 83, 166, 173, 205, 212, 213, 228, 234, 272, 277, 288, 301
Dolezal, Luna, 11, 249, 268, 305
Dua, Khashish, 87, 122, 123, 145, 154, 296
Dubois, Philippe, 44, 249, 261, 305
Dwivedi, Om Prakah, 38, 68, 71, 303, 313, 314
Falardeau, Éric, 45, 48, 50, 127, 128, 248, 308
Hosy, Maud, 100, 258, 259, 261, 301
Inde, 2, 3, 17, 18, 21, 23, 24, 25, 34, 39, 41, 56, 65, 71, 82, 86, 88, 92, 94, 108, 120, 122, 131, 139, 147, 148, 151, 152, 191, 218, 254, 289, 303, 314, 315, 317
Irigaray, Luce, 128, 134, 141, 328
Jankélévitch, Vladimir, 52, 183, 213, 239, 280, 288, 289, 309, 329
Kabir, Ananya Jahanara, 67, 266, 306
Kandasamy, Meena, IX, 2, 9, 17, 18, 21, 22, 39, 40, 41, 51, 52, 57, 70, 73, 77, 78, 80, 83, 84, 85, 86, 90, 91, 101, 103, 108, 110, 112, 125, 126, 161, 177, 213, 214, 223, 225, 238, 239, 268, 282, 290, 291, 293, 295, 297, 298
Kaur, Mallika, 68, 69, 71, 319
Kidwai, Saleem, 140, 147, 319
Kristeva, Julia, 43, 50, 51, 58, 83, 91, 92, 101, 133, 154, 165, 170, 174, 190, 208, 217, 223, 235, 249, 287, 308, 321
Lavergne, Cécile, 64, 307
Le Blanc, Guillaume, 164, 165, 197, 327, 329
Levinas, Emmanuel, 100, 170, 194, 226, 292, 329
Marar, Zyiad, 265, 266, 274, 329
McCormack, Donna, 203, 206, 216, 226, 227, 265, 328
Merleau-Ponty, Maurice, 10, 11, 203, 214, 269, 305
Miller, William Ian, 166, 189, 302, 308
Nanda, Serena, 20, 149, 150, 151, 187, 318
Pai, Nalini, 125, 126, 323
Partition, 31, 36, 41, 65
Perdoncin, Anton, 64, 307
Pratt, Geraldine et Rosner, Victoria, 245, 253, 269, 271, 328
Rajan, V. G. Julie, 38, 68, 71, 314
Renaudet, Isabelle, 51, 210, 212, 259, 309
Roy, Arundhati, IX, 1, 2, 17, 18, 19, 20, 21, 50, 61, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 73, 78, 80, 82, 83, 92, 93, 97, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 120, 124, 148, 149, 151, 163, 165, 168, 173, 174, 178, 180, 186, 187, 189, 197, 198, 207, 212, 236, 268, 269, 277, 280, 282, 284, 289, 290, 291, 293, 295, 297, 298, 299, 300, 315, 316, 318, 323, 324
Saunders, Kevin Wall, 3, 4, 7, 8, 33, 40, 108, 109, 120, 166, 287, 288, 301, 302

Scarry, Elaine, 73, 216, 217, 218, 219, 220, 224, 225, 306
Serrano, Andres, 100, 228, 258, 259, 261, 301, 311
Shildrick, Margrit, 203, 206, 209, 218, 224, 227, 230, 271, 310
Singh, Sunny, IX, 2, 17, 18, 20, 23, 24, 25, 43, 44, 53, 54, 55, 58, 61, 62, 69, 73, 78, 82, 84, 86, 88, 90, 92, 95, 98, 99, 101, 108, 110, 124, 130, 131, 133, 135, 136, 137, 138, 140, 143, 144, 145, 148, 161, 163, 168, 169, 172, 176, 177, 185, 189, 192, 194, 195, 218, 222, 223, 233, 248, 249, 251, 253, 255, 256, 257, 258, 261, 265, 271, 277, 279, 282, 284, 289, 290, 292, 293, 295, 296, 297, 304, 316, 319, 323
Sontag, Susan, 61, 62, 93, 94, 95, 99, 171, 193, 216, 312, 328
Vanita, Ruth, 140, 147, 148, 152, 319
Veyrié, Nadia, 245, 259, 303
Weinstock, Jeffrey Andrew, 149, 165, 167, 170, 176, 188, 207, 279, 310
Williams, Linda, 111, 128, 131, 135, 145, 309, 326
Zecchini, Laetitia, 39, 40, 112, 315, 324

INDEX DES NOTIONS

abjection, 40, 43, 45, 49, 50, 52, 54, 58, 83, 87, 91, 92, 101, 111, 128, 133, 149, 154, 165, 169, 170, 174, 175, 176, 180, 181, 190, 194, 208, 216, 217, 218, 222, 227, 231, 234, 235, 238, 242, 243, 249, 250, 258, 259, 265, 273, 275, 284, 287
agression, 39, 40, 49, 50, 69, 71, 88, 109, 125, 232, 233, 267, 271, 272, 273, 284, 289
atrocité, 37, 39, 40, 65, 69, 289
augure, 3, 46, 93, 159, 165, 168, 169, 178, 187, 189, 192, 206, 211, 213, 223, 237, 261, 262, 266, 273
avortement, 18, 24, 88, 90, 166, 193, 251, 252
brutalité, 38, 39, 42, 46, 58, 63, 65, 100, 185, 225, 239, 258, 269, 276
cadavre, 24, 28, 45, 46, 50, 51, 52, 54, 58, 59, 60, 61, 69, 82, 83, 97, 98, 99, 100, 101, 109, 162, 163, 169, 170, 172, 173, 174, 182, 205, 210, 211, 212, 214, 227, 228, 229, 230, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 243, 245, 247, 258, 259, 260, 263, 264, 284, 291, 292
cannibalisme, 82, 86, 97, 121, 135, 267
care, 9, 28, 99, 171, 204, 227, 232, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 293
carnavalesque, 83, 106, 169
caste, 1, 17, 18, 21, 25, 26, 27, 31, 37, 39, 65, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 101, 102, 105, 110, 111, 112, 115, 117, 154, 161, 165, 173, 175, 177, 185, 189, 190, 203, 213, 218, 268, 274, 277, 289, 290, 293, 297
catharsis, 44, 126, 234, 269, 270, 284
centre, 10, 12, 13, 22, 83, 90, 105, 117, 130, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 169, 172, 178, 179, 180, 181, 184, 189, 190, 191, 193, 197, 198, 216, 226, 232, 263, 273, 291
chair, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 56, 59, 60, 74, 82, 87, 94, 102, 134, 137, 141, 203, 209, 214, 216, 232, 235, 243, 249, 282, 288
cimetière, 19, 20, 98, 148, 159, 160, 164, 173, 174, 182, 277, 280, 281
colonisation, 4, 12, 13, 14, 17, 27, 31, 53, 79, 80, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 108, 110, 122, 139, 140, 148, 151, 165, 191, 192, 203, 255, 277, 289, 290
communauté, 15, 19, 20, 39, 40, 41, 68, 93, 109, 112, 148, 149, 151, 159, 161, 163, 164, 165, 167, 178, 181, 186, 187, 188, 237, 268, 280, 289, 293
corps, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 20, 23, 24, 27, 31, 34, 35, 36, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 69, 72, 74, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 98, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 115, 117, 121, 123, 126, 127, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 153, 154, 155, 156, 162, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 176, 177, 180, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 193, 194, 195, 197, 198, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 278, 279, 281, 282, 284, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 302, 305
coulisses, 4, 16, 34, 44, 50, 128, 155, 189, 214, 243
cri, 33, 37, 38, 57, 63, 66, 68, 134, 155, 208, 223, 224, 277, 278, 288, 301
crime, 33, 37, 47, 69, 70, 103, 266, 269
crudité, 6, 42, 48, 49, 50, 64, 113, 115, 117, 119, 121, 247, 251, 287, 289, 290
dalit, 1, 20, 21, 22, 37, 39, 40, 81, 82, 84, 112, 125, 159, 161, 175, 218, 293, 297, 298
défunt, 167, 169, 173, 236, 282
dégoût, 3, 4, 55, 57, 59, 64, 129, 133, 162, 163, 166, 167, 185, 189, 193, 217, 218, 227, 230, 233, 241, 242, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 273, 284
déréalisation, 31, 63, 64, 71, 79, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 115, 289, 291, 293

déshumanisation, 5, 7, 8, 9, 11, 14, 15, 16, 18, 24, 27, 41, 45, 46, 51, 60, 62, 63, 66, 69, 73, 79, 84, 94, 96, 97, 100, 102, 103, 108, 110, 113, 115, 171, 174, 201, 214, 225, 229, 239, 243, 252, 276, 284, 288, 289, 293
désir, 12, 13, 25, 33, 43, 70, 86, 94, 95, 111, 121, 123, 124, 132, 133, 134, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 151, 152, 178, 187, 188, 190, 203, 206, 208, 245, 248, 252, 263, 267, 287, 290
dévoration, 59, 102, 134, 137, 138, 146, 282, 290
discours déshumanisant, 79, 97, 115, 179, 228
discours indirect libre, 56, 103, 126, 128, 135, 166, 170, 205, 230, 245, 248, 250, 251, 252, 262
discrimination, 25, 81, 83, 84, 85, 90, 161, 191
douleur, 27, 37, 38, 62, 64, 66, 70, 87, 94, 104, 134, 143, 185, 193, 195, 201, 204, 208, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 232, 235, 240, 243, 250, 257, 275, 288, 292
ekphrasis, 61, 62, 172, 212, 260, 262, 284
émeutes, 20, 41, 54, 67, 68, 109
émotion, 11, 44, 55, 62, 187, 194, 195, 214, 215, 218, 223, 230, 231, 240, 241, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 269, 278, 284, 292
empathie, 27, 183, 201, 204, 221, 227, 230, 231, 232, 234, 235, 238, 240, 241, 243, 270, 291, 293
érotisme, 6, 16, 26, 27, 86, 92, 119, 120, 124, 129, 130, 140, 142, 144, 147, 153, 154, 155, 208, 248, 255, 263, 278, 279
esthétique, 4, 7, 9, 15, 16, 21, 24, 26, 31, 34, 39, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 53, 56, 59, 74, 100, 102, 113, 115, 133, 139, 144, 152, 162, 173, 179, 180, 181, 184, 210, 211, 227, 247, 259, 261, 262, 287, 288, 290, 291, 293
exclusion, 1, 15, 19, 20, 161, 165, 166, 167, 173, 174, 180, 197
exhibition, 6, 28, 35, 42, 45, 48, 50, 62, 74, 126, 129, 138, 139, 146, 152, 156, 166, 189, 205, 217, 221, 222, 225, 287
explicite, 6, 16, 18, 19, 23, 24, 26, 27, 34, 36, 37, 40, 42, 46, 50, 55, 66, 68, 69, 70, 73, 74, 78, 85, 96, 102, 105, 110, 117, 119, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 131, 132, 135, 144, 145, 146, 147, 151, 154, 155, 156, 165, 166, 175, 204, 213, 221, 233, 243, 247, 249, 250, 251, 255, 256, 269, 278, 290
féminin, IX, 13, 15, 17, 18, 20, 24, 25, 27, 34, 71, 86, 87, 88, 89, 117, 120, 121, 123, 128, 129, 130, 131, 133, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 149, 150, 156, 166, 176, 177, 178, 184, 186, 188, 192, 193, 207, 255, 256, 269, 288, 290
féministe, 10, 11, 13, 15, 17, 18, 21, 23, 24, 85, 88, 90, 121, 124, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 145, 156, 176, 177, 206, 252, 254, 255, 290, 293
fluides corporels, 44, 45, 48, 49, 54, 58, 59, 60, 63, 87, 103, 127, 131, 133, 136, 148, 154, 167, 190, 194, 217, 222, 248, 249, 272, 273, 287
focalisation interne, 23, 38, 54, 58, 60, 72, 129, 133, 145, 146, 153, 184, 207, 210, 217, 218, 221, 241, 245, 248, 249, 250, 257, 260, 262, 284
gore, 35, 45, 48, 49, 50, 53, 56, 59, 74, 248, 287
goût, 49, 53, 133, 192, 248, 251, 258, 262, 273, 288
grotesque, 68, 89, 102, 106, 108, 113, 162, 169, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 198, 209, 255, 287
hétéropatriarcal, 14, 17, 26, 123, 135, 138, 154, 156, 290
hétérosexualité, 87, 121, 123, 124, 128, 130, 135, 146
hétérotopie, 19, 160, 164, 173, 182
hijra, 19, 20, 109, 124, 148, 149, 150, 151, 161, 163, 164, 165, 178, 179, 186, 187, 188, 189, 207, 208, 232, 281
hindouisme, 1, 8, 17, 18, 41, 65, 67, 68, 80, 82, 84, 105, 109, 111, 120, 124, 132, 152, 163, 167, 175, 277, 279, 289, 293
hommage, 163, 173, 214, 238, 240, 242, 262, 264, 284, 289, 292
homosexualité, 15, 17, 18, 25, 26, 120, 121, 140, 146, 147, 148, 152

honte, 7, 37, 64, 69, 120, 195, 232, 245, 247, 248, 249, 252, 268
horreur, 5, 18, 21, 23, 31, 33, 38, 42, 43, 45, 47, 48, 54, 57, 58, 59, 62, 68, 70, 72, 73, 83, 89, 91, 93, 96, 133, 165, 167, 172, 173, 176, 201, 208, 210, 227, 228, 229, 230, 234, 238, 240, 243, 249, 278, 287, 288, 293, 302
humain, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 19, 27, 34, 39, 41, 51, 52, 59, 78, 86, 87, 106, 109, 110, 115, 120, 140, 151, 156, 160, 161, 165, 166, 167, 168, 171, 174, 179, 190, 192, 197, 198, 201, 203, 204, 207, 209, 211, 213, 215, 216, 218, 223, 226, 228, 229, 230, 233, 236, 237, 243, 245, 252, 263, 264, 266, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 287, 288, 291, 292, 293
hybridité, 89, 90, 99, 106, 150, 167, 169, 179, 183, 187, 188, 205, 206, 207, 218, 279
impur, 1, 3, 59, 82, 83, 84, 111, 112, 144, 185, 189, 190, 218, 274
indien, 1, 2, 3, 13, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 34, 36, 37, 40, 42, 50, 64, 70, 73, 74, 80, 81, 84, 88, 90, 92, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 115, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 139, 141, 142, 144, 149, 150, 151, 152, 155, 156, 159, 161, 163, 164, 165, 168, 175, 176, 177, 178, 185, 187, 188, 191, 197, 206, 212, 213, 253, 254, 268, 279, 287, 290, 293, 304
inhumain, 51, 66, 68, 171, 238, 260
insulte, 5, 31, 39, 40, 44, 84, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 124, 125, 126, 156, 166, 175, 178, 179, 187, 188, 190, 194, 196, 232, 234, 289
intime, 6, 16, 18, 24, 26, 28, 51, 63, 72, 73, 81, 87, 100, 106, 107, 121, 123, 124, 125, 126, 133, 137, 140, 143, 145, 146, 147, 151, 152, 153, 154, 155, 164, 167, 187, 190, 191, 196, 201, 212, 230, 241, 243, 245, 247, 248, 250, 252, 258, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 282, 284, 287, 288, 290, 292
invective, 40, 110, 113, 125, 126, 178, 179, 188
invisibilisation, 9, 11, 13, 14, 15, 18, 26, 27, 36, 39, 42, 50, 64, 74, 102, 141, 163, 165, 169, 171, 172, 178, 182, 289, 290, 291, 292
invisibilité, 37, 63, 122, 127, 131, 132, 145, 159, 162, 163, 164, 165, 168, 174, 181, 182, 196, 197
ironie, 12, 21, 22, 23, 24, 33, 38, 52, 65, 66, 72, 80, 82, 83, 104, 105, 170, 206, 229, 255
irreprésentabilité, 7, 16, 33, 35, 63, 95, 127, 128, 169, 170, 187, 204, 214, 224, 248, 258, 266, 288
islam, 161, 175, 236
jouissance, 17, 55, 87, 92, 124, 127, 128, 130, 131, 134, 141, 143, 144, 145, 151, 154, 192, 256, 288
kaléidoscopique, 35, 65, 70, 73
magnifier, 16, 27, 117, 148, 149, 155, 162, 172, 180, 181, 184, 198
marge, 9, 12, 27, 117, 121, 140, 152, 153, 159, 160, 161, 163, 164, 166, 168, 169, 172, 174, 179, 180, 182, 189, 196, 197, 198, 291
marginal·e, 9, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 27, 58, 117, 148, 151, 156, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 169, 171, 174, 175, 178, 181, 184, 186, 189, 190, 191, 193, 196, 197, 198, 217, 268, 277, 289, 291, 293
marginalité, 19, 20, 102, 156, 160, 161, 165, 166, 167, 169, 173, 180, 186, 197
masculin, 3, 26, 87, 110, 120, 121, 130, 132, 134, 135, 139, 141, 142, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 166, 184, 186, 187, 191, 193, 206, 207, 269, 272, 290
massacre, 21, 22, 38, 39, 41, 43, 46, 47, 51, 55, 58, 59, 64, 65, 66, 77, 85, 98, 101, 103, 111, 113, 125, 160, 214, 223, 225, 229, 232, 234, 235, 237, 238, 239, 242, 253, 257, 276, 281, 290, 291
matérialité, 15, 16, 27, 45, 46, 47, 48, 50, 53, 60, 69, 74, 92, 101, 115, 169, 201, 203, 205, 211, 212, 214, 220, 227, 233, 237, 243, 260, 269, 275, 287
métamorphose, 51, 94, 98, 143, 150, 165, 177, 179, 183, 188, 194, 207, 208, 214, 218, 224, 239, 261, 271, 278

métaphore, 27, 35, 36, 45, 53, 55, 65, 68, 69, 70, 88, 97, 98, 101, 102, 109, 110, 126, 134, 136, 137, 159, 164, 170, 182, 195, 219, 220, 237, 247, 255, 257, 258, 278, 290, 292
métonymie, 11, 61, 62, 63, 70, 74, 94, 228, 240, 263, 265, 269, 288
meurtre, 34, 45, 46, 47, 48, 49, 55, 58, 59, 65, 66, 67, 101, 113, 145, 171, 228, 234, 274, 287, 288
money shot, 128, 130, 136, 137
monstration, 6, 14, 16, 22, 24, 27, 31, 33, 35, 36, 37, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 53, 56, 66, 69, 73, 74, 84, 89, 95, 97, 102, 107, 112, 115, 119, 121, 127, 128, 131, 132, 133, 138, 139, 142, 144, 147, 148, 152, 154, 155, 156, 159, 165, 166, 174, 175, 201, 203,204, 205, 207, 210, 212, 216, 217, 221, 222, 225, 227, 230, 232, 235, 236, 237, 238, 243, 248, 252, 258, 260, 266, 268, 272, 277, 284, 287, 288, 289, 291, 292
monstruosité, 51, 59, 89, 90, 137, 143, 149, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 176, 179, 181, 182, 183, 184, 188, 194, 198, 205, 206, 207, 208, 209, 214, 218, 224, 238, 252, 260, 265, 291
mort, 1, 4, 18, 19, 27, 42, 46, 50, 61, 64, 65, 66, 80, 83, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 103, 106, 109, 111, 127, 136, 142, 143, 162, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 182, 183, 191, 192, 194, 196, 197, 198, 201, 204, 211, 212, 213, 214, 217, 222, 223, 224, 228, 230, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 243, 246, 250, 254, 258, 259, 261, 262, 264, 269, 276, 279, 280, 281, 282, 284, 289, 291, 292, 301
multisensoriel, 33, 48, 53, 59, 136, 226, 258, 272, 288, 289
musulman, 4, 19, 20, 41, 66, 67, 68, 69, 82, 83, 105, 109, 122, 140, 148, 163, 173, 174, 175, 186, 236, 289, 304
mutilation, 16, 31, 41, 42, 46, 47, 50, 51, 52, 60, 66, 69, 72, 87, 135, 136, 137, 168, 171, 180, 196, 209, 214, 227, 228, 234, 238, 250, 262, 287, 289, 290
nausée, 55, 234, 247, 251, 258, 259
norme, 3, 4, 5, 7, 9, 14, 15, 16, 18, 20, 26, 31, 51, 66, 87, 90, 122, 123, 127, 128, 139, 145, 147, 154, 160, 161, 167, 174, 175, 180, 184, 190, 191, 193, 196, 197, 206, 210, 254, 259
obscène, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 73, 74, 77, 78, 80, 82, 83, 84,85, 86, 87, 89, 90, 93, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 117, 119, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 161, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 196, 197, 198, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 243, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 281, 282, 284, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 300, 301, 302, 303
odeur, 52, 55, 58, 60, 82, 83, 107, 154, 250, 251, 262, 272, 273
olfaction, 52, 56, 57, 58, 82, 133, 214, 239, 249, 251, 272, 273, 288
organe, 11, 26, 41, 48, 50, 51, 70, 101, 106, 117, 119, 121, 126, 129, 130, 131, 133, 134, 137, 138, 140, 145, 147, 153, 154, 156, 187, 188, 203, 204, 208, 209, 214, 222, 243, 253, 271, 282, 287, 288
organicité, 16, 31, 52, 74, 201, 203, 204, 205, 210, 214, 219, 220, 221, 224, 227, 243, 250, 273, 274, 275
orgasme, 92, 130, 145, 151, 208, 255
parodie, 16, 77, 85, 86, 87, 89, 90, 290

patriarcal, 13, 17, 25, 27, 33, 79, 80, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 115, 124, 132, 135, 141, 143, 144, 147, 155, 176, 177, 178, 193, 195, 197, 206, 210, 254, 268, 269, 290
peau, 48, 53, 65, 99, 136, 170, 172, 190, 191, 192, 195, 203, 208, 224, 225, 238, 248, 262, 271, 278, 287
perception, 10, 11, 15, 26, 27, 33, 35, 38, 48, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 64, 74, 95, 131, 133, 140, 141, 153, 154, 155, 156, 164, 181, 190, 201, 203, 205, 207, 210, 215, 218, 220, 221, 222, 226, 227, 228, 230, 231, 233, 240, 241, 243, 246, 248, 251, 253, 254, 258, 262, 263, 265, 267, 269, 270, 271, 273, 275, 277, 281, 291, 305
peur, 44, 136, 138, 143, 167, 207, 227, 230, 233, 249, 261
phénoménologie, 10, 11, 15, 53, 98, 203, 216, 221, 223, 246, 288, 305
photographie, 23, 24, 58, 61, 62, 63, 74, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 129, 169, 170, 171, 172, 210, 211, 212, 228, 229, 230, 245, 247, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 284, 292
plaisir, 55, 87, 91, 124, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 139, 140, 141, 142, 144, 146, 147, 154, 192, 208, 247, 255, 256, 270, 273, 287, 288, 290
pogroms, 20, 67, 68, 173, 281
pornographie, 6, 24, 26, 27, 45, 49, 64, 65, 117, 121, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 135, 136, 145, 153, 248, 287
post mortem, 24, 51, 97, 99, 101, 210, 245, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 279, 284, 292
pouvoir, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 14, 15, 16, 17, 27, 31, 33, 43, 54, 67, 92, 95, 98, 102, 108, 109, 110, 111, 115, 117, 128, 132, 138, 143, 147, 155, 156, 161, 163, 167, 168, 172, 174, 177, 178, 179, 184, 187, 189, 192, 194, 195, 198, 203, 204, 206, 209, 210, 212, 214,216, 218, 221, 240, 241, 243, 255, 256, 259, 282, 289, 290
queer, 19, 25, 27, 117, 121, 139, 140, 147, 148, 151, 155, 156, 206, 253, 279, 290
rencontre, III, 20, 54, 58, 84, 85, 99, 123, 142, 146, 152, 167, 170, 172, 178, 189, 194, 195, 197, 204, 225, 226, 227, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 239, 243, 257, 260, 265, 279, 290, 292
représentation, IX, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 78, 80, 84,85, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 115, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 169, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 180, 182, 183, 184, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 197, 198, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 243, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 284, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 305, 307
sadomasochisme, 24, 121, 128, 135, 136
sang, 33, 39, 45, 48, 49, 56, 58, 59, 60, 61, 64, 66, 67, 82, 87, 133, 136, 137, 167, 177, 181, 190, 194, 211, 224, 225, 227, 235, 278, 287
satire, 18, 21, 22, 27, 31, 64, 77, 78, 80, 81, 84, 85, 86, 92, 102, 104, 105, 107, 108, 113, 192, 289, 290
satirique, 9, 16, 23, 26, 31, 57, 68, 74, 77, 79, 84, 85, 90, 96, 97, 102, 107, 108, 109, 114, 115, 168, 256, 288, 290, 291

scène, 4, 9, 12, 15, 16, 17, 18, 23, 24, 33, 36, 37, 38, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 62, 65, 66, 67, 70, 77, 83, 100, 102, 103, 115, 117, 119, 121, 128, 130, 134, 137, 140, 145, 146, 149, 152, 155, 156, 159, 161, 165, 168, 169, 174, 188, 189, 198, 204, 212, 214, 217, 221, 222, 225, 227, 234, 235, 236, 239, 241, 243, 245, 248, 256, 258, 261, 262, 266, 268, 272, 273, 278, 284, 290, 291, 292, 300
sécrétion, 58, 74, 154, 217, 249, 273, 287
sens, 2, 3, 5, 9, 10, 12, 15, 26, 35, 38, 41, 44, 46, 52, 53, 57, 74, 82, 83, 85, 86, 89, 92, 93, 104, 110, 119, 124, 128, 133, 135, 147, 148, 152, 153, 155, 159, 160, 165, 168, 170, 173, 175, 177, 178, 187, 189, 192, 203, 205, 206, 207, 209, 211, 212, 213, 217, 223, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 240, 241, 243, 256, 260, 261, 262, 265, 268, 269, 271, 272, 273, 288, 292
sensation, 35, 52, 53, 55, 82, 124, 131, 132, 133, 140, 141, 143, 144, 147, 153, 154, 156, 167, 176, 185, 192, 203, 204, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 232, 233, 235, 240, 241, 243, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 267, 269, 270, 272, 274, 275, 278, 284, 288, 291
sensoriel, 35, 53, 55, 166, 192, 235, 246, 270, 273, 274, 276, 284, 305
sensualité, 124, 133, 143, 192, 193, 194, 248, 263, 273, 278
sentir, 138, 240, 250, 252, 268, 272, 273, 274
sexe, 49, 110, 126, 132, 134, 135, 139, 141, 148, 153, 177, 183, 248, 255, 269, 290
sexualité, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 13, 15, 16, 18, 20, 24, 25, 26, 27, 40, 49, 51, 55, 69, 71, 85, 86, 88, 90, 91, 93, 94, 96, 108, 110, 113, 115, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 161, 176, 177, 178, 187, 188, 191, 192, 193, 194, 204, 206, 210, 247, 255, 258, 265, 266, 267, 268, 269, 272, 274, 278, 287, 290, 291, 292
sikh, 36, 41, 54, 61, 250
somesthésique, 204, 221, 232, 233, 235, 240, 243, 257, 274, 275, 288
souffrance, 37, 50, 63, 64, 70, 72, 85, 87, 94, 126, 133, 136, 143, 151, 159, 168, 178, 194, 195, 201, 203, 209, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 230, 231, 232, 235, 237, 238, 241, 243, 250, 256, 257, 264, 268, 275, 292
spectacularisation, 35, 36, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 56, 57, 61, 62, 64, 66, 67, 73, 74, 95, 127, 130, 135, 140, 147, 155, 159, 163, 166, 173, 182, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 222, 223, 228, 232, 233, 234, 235, 238, 240, 242, 257, 261, 263, 264, 288, 289, 291
stigmate, 46, 88, 165, 186
synecdoque, 7, 11, 41, 48, 49, 50, 51, 52, 63, 72, 74, 94, 99, 100, 103, 128, 130, 134, 137, 140, 144, 154, 172, 190, 209, 211, 214, 219, 227, 235, 237, 239, 248, 253, 255, 260, 262, 288
synesthésie, 35, 53, 54, 56, 63, 132, 267
terrorisme, 23, 43, 44, 45, 58, 60, 121, 203, 218, 227, 240, 249, 260, 273, 290
torture, 18, 20, 34, 35, 70, 71, 72, 73, 74, 87, 142, 232, 265, 273, 289
toucher, 49, 50, 55, 59, 79, 80, 83, 95, 105, 127, 131, 133, 153, 154, 155, 162, 183, 192, 212, 214, 224, 231, 232, 247, 248, 249, 250, 263, 265, 266, 267, 268, 271, 272, 278, 279, 282, 284, 288, 292
trace, 35, 38, 46, 48, 57, 58, 59, 60, 61, 241, 248, 258, 260, 271, 273
transformation, 27, 36, 41, 44, 45, 51, 60, 64, 77, 78, 84, 86, 87, 92, 94, 105, 137, 143, 146, 149, 150, 188, 192, 193, 207, 208, 216, 238, 239, 253, 255, 270
transgression, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 14, 24, 26, 31, 34, 39, 40, 78, 88, 90, 96, 97, 112, 120, 121, 123, 124, 133, 134, 139, 142, 144, 152, 154, 161, 162, 163, 165, 176, 177, 186, 190, 192, 254, 272, 280, 282, 284, 290
traumatisme, 10, 20, 21, 23, 34, 68, 69, 71, 173, 187, 222, 224, 235, 256, 257, 266, 269, 270, 282, 284, 293
vampire, 136, 148, 149, 176

victime, 8, 22, 23, 24, 38, 42, 44, 45, 50, 51, 52, 58, 59, 60, 64, 65, 69, 71, 72, 87, 92, 95, 97, 98, 99, 103, 107, 109, 135, 168, 171, 173, 206, 211, 212, 214, 224, 225, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 237, 238, 239, 260, 267, 268, 269, 272, 281, 291
viol, 18, 21, 35, 38, 40, 49, 69, 70, 73, 74, 86, 213, 245, 266, 268, 269, 270, 271, 284, 289
violence, 4, 5, 7, 8, 11, 12, 14, 16, 18, 20, 23, 24, 26, 27, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 77, 79, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 91, 95, 96, 97, 99, 100, 103, 109, 111, 113, 115, 125, 126, 129, 133, 134, 135, 137, 142, 146, 147, 151, 156, 168, 173, 175, 182, 187, 188, 192, 201, 203, 204, 206, 207, 208, 211, 213, 221, 225, 227, 228, 233, 234, 235, 236, 237, 240, 243, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 255, 257, 258, 260, 262, 265, 266, 268, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 281, 282, 284, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 306, 307
visage, 44, 45, 49, 62, 93, 94, 100, 103, 130, 150, 170, 172, 194, 212, 218, 226, 233, 238, 240, 249, 250, 260, 261, 262, 282
viscéralité, 16, 204, 216, 221, 222, 223, 224, 225, 231, 287
visibilité, 11, 36, 37, 42, 43, 48, 50, 51, 52, 61, 63, 83, 84, 87, 94, 103, 109, 111, 115, 120, 121, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 148, 150, 154, 163, 165, 166, 169, 170, 171, 178, 198, 203, 204, 210, 212, 214, 220, 225, 237, 243, 249, 250, 258, 261, 290
voyeurisme, 6, 24, 63, 64, 69, 73, 74, 94, 95, 98, 102, 125, 147, 151, 212, 289, 290
vue, 4, 12, 18, 22, 24, 33, 42, 45, 46, 61, 67, 83, 87, 89, 92, 94, 98, 132, 163, 166, 167, 170, 174, 181, 182, 183, 185, 192, 197, 205, 213, 232, 235, 251, 258, 261, 262, 269, 271, 272, 277, 279, 288, 292
vulgarité, 3, 84, 91, 93, 97, 107, 108, 110, 113, 122, 144, 147
vulnérabilité, 16, 27, 54, 98, 182, 188, 190, 192, 197, 201, 203, 206, 211, 212, 218, 222, 224, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 243, 276, 292, 293

Titre : Politique et esthétique de l'obscène chez quatre romancières indiennes contemporaines

Mots clés : Inde, littérature, obscène, représentation, transgression, politique

Résumé : Est obscène ce qui est irreprésentable et pourtant se montre. Qu'il s'agisse de blesser la pudeur en exhibant les corps ou de déshumaniser autrui à travers des discours haineux, le caractère subversif de l'obscène peut mener à remettre en question les normes d'une société donnée. L'analyse s'appuie sur un corpus composé de cinq romans indiens anglophones publiés entre 2000 et 2017 et écrits par des femmes : Nani's Book of Suicides (Sunny Singh, 2000) Babyji (Abha Dawesar, 2005), The Gypsy Goddess (Meena Kandasamy, 2014), Hotel Arcadia (Sunny Singh, 2015) et The Ministry of Utmost Happiness (Arundhati Roy, 2017). L'étude de ces romans s'articule autour du pouvoir de résistance de l'obscène. En révélant la matérialité de corps violentés et le caractère déshumanisant des discours haineux, les représentations obscènes les discréditent. Le pouvoir transgressif de l'obscène en fait également un vecteur de célébration de ce qui est habituellement dissimulé, tel que la sexualité et la corporéité des individus marginalisés. Enfin, en dévoilant l'intérieur des corps et l'intimité d'individus déshumanisés, l'obscène interroge ce que signifie être humain.

Title: Politics and Aesthetics of the Obscene in Five Contemporary Indian Women Writers' Novels

Key words: India, literature, obscene, representation, transgression, politics

Abstract: What is obscene is what is unrepresentable and yet is shown. Whether it involves offending modesty by exhibiting bodies or dehumanising others through hate speech, the subversive nature of the obscene can lead to reassessing the norms of a given society. The analysis is based on a corpus of five Indian novels written in English published between 2000 and 2017 and written by women: Nani's Book of Suicides (Sunny Singh, 2000) Babyji (Abha Dawesar, 2005), The Gypsy Goddess (Meena Kandasamy, 2014), Hotel Arcadia (Sunny Singh, 2015) and The Ministry of Utmost Happiness (Arundhati Roy, 2017). The study of these novels revolves around the power of the obscene to offer resistance. By revealing the materiality of violated bodies and the dehumanising nature of hate speech, obscene representations discredit them. The transgressive power of the obscene also makes it a tool to celebrate what is usually concealed, such as sexuality and the corporeality of marginalised individuals. Finally, by showing the organicity and intimacy of dehumanised individuals, the obscene questions what it means to be human.