



HAL
open science

La poétique des langues et le plurilinguisme dans *Sea of Poppies* d'Amitav Ghosh

Clémentine Meyssonier

► **To cite this version:**

Clémentine Meyssonier. La poétique des langues et le plurilinguisme dans *Sea of Poppies* d'Amitav Ghosh. *Littératures*. 2012. dumas-00931905

HAL Id: dumas-00931905

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00931905>

Submitted on 16 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



La poétique des langues et le plurilinguisme dans *Sea of Poppies* d'Amitav Ghosh

Nom : **Meyssonnier**
Prénom : **Clémentine**

UFR Études **Anglophones**

Mémoire de master **2 recherche** - 30 crédits - **Mention**

Spécialité ou Parcours : **Littérature**

Sous la direction de **Madame Delmas**

Année universitaire 2011-2012

Merci à Madame Delmas pour avoir encadré
mon travail et apporté son aide précieuse.

Merci à Monsieur Benrabah pour les
ouvrages conseillés.



DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : MEYSSONNIER PRENOM : CLÉMENTINE

DATE : 24/09/12 SIGNATURE :

Sommaire

Remerciements

Introduction	1
I. Introduction du plurilinguisme dans le roman	6
I.1. Modifications de l'anglais : incompréhension : emprunts et palliatifs proposés	6
I.1.1. Des expressions indiennes ancrées dans la culture anglaise	6
I.1.2. Les modes de traduction	9
I.2. Autre procédé d'introduction du plurilinguisme : le comique	16
I.2.1. La manie francisante de Paulette	16
I.2.2. Les différents types de comique	19
I.3. Des adaptations linguistiques à tous les niveaux	23
I.3.1. Amitav Ghosh et les langues de son roman	23
I.3.2. Pour les lecteurs de tous les horizons	26
II. Un voyage synonyme de changement	31
II.1. L'image du bateau	31
I.1.1. La stratification de la langue	31
II.1.2. Le genre romanesque	35
II.1.3. Le bateau comme lieu de « créolisation »	37
II.2. La carte, une route en rhizomes dessinée par <i>l'Ibis</i>	42

II.2.1. La métaphore du rhizome	42
II.2.2. « Decolonizing the map » (Graham Huggan, 1989)	48
II.2.3. La fable de l'écriture et de la lecture comme voyage	52
III. Écrire la Genèse d'une société composite	57
III.1. Intertextualité dans <i>Sea of Poppies</i>	57
III.1.1. Les voyageurs et leurs littératures de référence	57
III.1.2. Des textes mythologiques et religieux	61
III.2. Des héros porteurs d'idéologie	64
III.2.1. Neel le Raja	64
III.2.2. Deeti la villageoise	66
III.2.3. Zachary et Baboo Nob Kissin ; la relation qu'ils entretiennent	70
III.3. Pourquoi l'épopée ?	74
III.3.1. Sociétés ataviques et sociétés composites	74
III.3.2. Création de nouveaux codes	77
Conclusion	82
Bibliographie	

Introduction

Dans son ouvrage *Imaginary Homelands*, Salman Rushdie, un écrivain indien d'expression anglaise, débat sur la littérature dite du « Commonwealth » : cette littérature anglophone dont les auteurs ne sont pas d'origine anglaise. Et par là il convient de préciser que même les écrits irlandais sont encore considérés comme faisant partie de la « littérature du Commonwealth ». Cette grande catégorie littéraire à laquelle Rushdie associe l'idée négative de parapluie : « new and badly made umbrella » (Rushdie 1981, 62) présente un problème majeur d'amalgame. « Also the creation of a false category can and does lead to excessively narrow, and sometimes misleading readings of some of the artists it is held to include » (Rushdie 1981, 63). Au fil du temps, la sous-catégorie « Commonwealth » a entraîné la marginalisation des auteurs d'expression anglaise. En effet, les lecteurs et critiques perçoivent souvent les auteurs regroupés dans cette catégorie comme un tout, en marge de la littérature purement anglaise. De plus les messages, les motifs, les métaphores, les influences littéraires sont d'une variété et d'une différence étonnantes. Amitav Ghosh est un auteur indien, né en 1956, de neuf ans plus jeune que Rushdie. Ses écrits entrent aussi dans cette grande catégorie d'écriture du « Commonwealth ». En 2001, son roman : *The Glass Palace* concourait parmi d'autres ouvrages pour le prix du « Commonwealth ». Ghosh qui n'avait pas soumis lui-même son roman au jury, adressa alors une lettre de revendication à Sandra Vince, l'organisatrice de la cérémonie. Il y fait part de son opposition à cette manifestation culturelle, et déclare qu'il ne souhaite pas gagner. Il ajoute que recevoir ce prix là serait aller à l'encontre de l'esprit de son livre. En effet dans *The Glass Palace*, comme dans beaucoup de ses ouvrages, Ghosh critique l'impérialisme britannique. Tout comme Salman Rushdie, il emploie l'image du « parapluie » pour faire référence à cette catégorisation dont il est victime. Plutôt que de se baser sur la situation actuelle, ou même sur un avenir littéraire enrichi, cette idée est fondée sur un aspect du passé. Il poursuit avec humour et souligne l'absurdité de cette terminologie en faisant un parallèle entre la littérature anglaise et « la littérature de la conquête normande »¹. Dès lors, l'opposition de Ghosh face à cette forme de néo-colonialisme est établie.

Cette classe de « littérature du Commonwealth » est le produit de l'ancienne puissance coloniale britannique et de ses conquêtes. Mais dans les anciennes colonies britanniques et françaises on constate un malaise encore plus grave et profond. Face à la langue coloniale, beaucoup d'écrivains surtout francophones mais aussi anglophones témoignent d'un complexe.

¹ www.ezipangu.org/english/contents/news/forward/3/2.html, 17/07/12

Comment s'exprimer pleinement dans les frontières d'une langue aliénante au passé fortement marqué par la colonisation ? En effet comment est-il possible de critiquer l'impérialisme français ou britannique en français ou en anglais ? Il est assez tentant de généraliser la situation et les attitudes actuelles, et de se fonder sur les systèmes de colonisation français et anglais pour en dégager une conclusion. Alors il est vrai que les français avec l'assimilation et la « direct rule » (les ordres venaient de Paris) ont été plus présents et davantage étouffants dans les colonies. Tandis que le « laissez-faire » des anglais a garanti aux autochtones une plus grande liberté. De cette hypothèse on peut alors expliquer la perte d'identité d'Amin Maalouf qui se sent « exilé dans la langue française » et l'attitude décomplexée de Salman Rushdie qui envisage la langue anglaise comme un gâteau, dont l'une des parts appartient désormais au peuple d'Inde. Mais alors comment ce fait-il que le kényan N'Gugui Wa Thiong'o, à la renommée mondiale, ait décidé de ne plus écrire qu'en Gikuyu, sa langue maternelle. Ainsi chaque écrivain, qu'il soit francophone ou anglophone et Ghosh y compris, a une façon bien particulière de se manifester face à l'ancienne langue coloniale.

Amitav Ghosh est célèbre pour la poésie de son écriture. Mais ses romans sont aussi réputés pour être de féroces critiques de la colonisation en Inde. Son premier roman intitulé *The Circle of Reason* fut publié en 1986. Écrivain prolifique il écrivit depuis : *The Shadow Lines*, *In an Antique Land*, *Dancing in Cambodia*, *The Calcutta Chromosome*, *The Glass Palace*, *Incendiary Circumstances*, *The Hungry Tide* et enfin les deux premiers volets d'une trilogie : *Sea of Poppies* et *River of Smoke*.

Sea of Poppies qui fait l'objet de cette étude fut publié en 2008. Il relate le voyage de différents groupes ou électrons libres amenés à cohabiter sur l'*Ibis*. C'est une histoire qui mêle la fiction au réel. Ce réel se manifeste dans la situation historique du roman. En effet, deux éléments importants ponctuent ce périple : l'importation des travailleurs indiens à l'île Maurice, et la guerre de l'opium que lança l'Angleterre contre la Chine. L'île Maurice découverte en 1511 ou 1512 par les Portugais est ensuite colonisée par les Hollandais. Alors que ces derniers abandonnent l'île en 1710, les Français s'en emparent en 1715. Quasiment un siècle plus tard, en 1814, avec le traité de Paris, c'est aux Anglais que revient l'île Maurice. L'année 1829 marque le « [d]ébut de l'immigration d'« engagés », recrutés en Inde sur contrat. » (Joubert 1991, 99). Mais ce mouvement migratoire sera intensifié après l'émancipation des esclaves. En 1835, « [l]es engagés indiens, qui vont fournir la main d'œuvre de remplacement des esclaves sur les plantations de cannes à sucre, commencent à arriver en grand nombre. Il en viendra près de 450 000 jusqu'en 1902, dont très peu profitèrent de la possibilité de retourner au pays. » (Joubert 1991, 99). Ces « engagés indiens » sont les migrants de l'*Ibis*. Les personnages si attachants de Ghosh comme Deeti, Kalua, Heeru ou encore Paulette se

rendent à l'île Maurice pour être assignés à une plantation. Les dates correspondent : le roman se déroule en 1838 lors des ces flux migratoires. Mais l'intrigue est aussi portée par la préparation de la guerre d'opium contre la Chine. Ghosh expose certains débats politiques, qui présagent de l'orientation militaire que l'empire britannique s'appête à prendre quant à l'imposition de l'opium au peuple chinois. Monsieur Burnham est un riche marchand britannique qui achète l'*Ibis* dans le but d'exporter de l'opium. Mais la Chine est gangrenée par la drogue venue d'Inde. Carl Déry dans son ouvrage sur la guerre de l'opium parle de « malaise social et division interne ». Les autorités veulent interdire son importation. C'est aux alentours des années 1820 que la situation en Chine devint inquiétante, alors que jusqu'à cette date, la balance commerciale penchait en faveur de la Chine (grand exportateur de thé), cet avantage fut renversé. « Ce revirement, directement lié à la croissance phénoménale du commerce de l'opium, entraîna un drainage sans précédent des ressources monétaires hors de la Chine. » (Déry 2007, 75). Des mesures furent prise entre 1832 et 1838. Jusqu'en 1836 la cour impériale voulut légaliser l'opium en Chine pour pouvoir en retirer des taxes. Mais cette idée fut abandonnée. De 1836 à 1838 le gouverneur Deng de la province de Canton mena une lutte sans répit contre l'opium et obtint des résultats encourageants. Mais ce n'était pas suffisant aux yeux du gouverneur de Pékin qui voulait « une solution globale, une solution spectaculaire à toute épreuve. » (Déry 2007, 76). Dans le roman, le gouvernement chinois s'oppose fortement à l'importation de l'opium. Nous sommes bien en 1838 : durant la période de résistance de la Chine face à l'imposition forcée d'opium dans le pays. Ces marqueurs historiques dans le roman indiquent que les démarches militaires sont déjà bien avancées et la guerre de l'opium est sur le point d'éclater. En effet, les hostilités commencent en 1839 et se terminent environ trois ans plus tard, en 1842, avec une victoire britannique et le traité de Nankin.

Mais il convient aussi de rappeler en un bref récapitulatif linguistique (basé sur le travail de E. Annamalai) le contexte complexe des langues en Inde. Cette situation linguistique étant ce qu'elle est, les linguistes ont du mal à s'accorder sur le nombre de langues dans le pays. Notons que la notion de langue nationale est exclue de la Constitution, on parle plutôt de langues officielles. Grâce à un vote, dix-huit langues sont élues comme officielles. Parmi elles, on compte l'Hindi et l'Anglais. La politique linguistique de l'Inde intègre respectueusement ce multilinguisme et l'enseignement propose trente trois langues à l'école. Il existe quatre grandes familles de langues en Inde : Indo-Européennes, Dravidiennes, Austro-Asiatiques, et Sino-Tibétaines. De ces classes découlent différentes langues qui chaperonnent d'autres langues maternelles du peuple indien. Pour donner une approximation, en 1991 un consensus liste 114 langues pour le pays. Mais cette catégorisation n'est pas représentative dans la mesure où ce chiffre englobe en fait 1576 langues dont le nombre de représentants est supérieur à 10 000. Pour les langues au pourcentage d'utilisateurs inférieur, elles

sont simplement omises. De même, les langues qui ne sont pas assignées à une grande famille (c'est à dire 1796 d'entre elles) ne figurent pas dans ce décompte.

C'est dans cette optique à la fois historique et linguistique que nous mènerons notre étude pluridisciplinaire de *Sea of Poppies*. Avec pour idée de départ : étudier l'attitude de Ghosh face à l'anglais, nous avons immédiatement réalisé qu'il était difficile de parler d'intention d'auteur. Nous voulions pourtant expliquer son idéologie linguistique et son positionnement face au colonialisme. Dans la lignée de mon mémoire de l'an dernier traitant des attitudes littéraires des auteurs anciennement colonisés lesquelles pouvant être induites par un passé colonial francophone ou anglophone, je voulais inclure Ghosh à cette réflexion personnelle. Mais la terminologie ne convenait pas, c'est un aspect qui se doit d'être rigoureux et précis. La notion d'intention d'auteur est évincée au profit de celles d'interprétation possible du texte, ou d'attitude possible que l'on peut déduire de *Sea of Poppies*. Il ne faudra pas transformer les mots et dires de Ghosh mais exprimer ce que l'on en retire, ce que l'on comprend et analyse de son utilisation des langues. Ainsi ce travail consiste à étudier le plurilinguisme de *Sea of Poppies* et les réflexions personnelles, linguistiques, littéraires ou sociétales qu'il engendre. Un texte plurilingue, est un texte qui compte plusieurs langues en opposition à un texte monolingue. Nous nous proposons de traiter de la multitude des langues dans le roman : la façon dont elles sont organisées et intégrées au roman et de formuler des déductions plus générales sur l'attitude face aux langues proposée par l'auteur de *Sea of Poppies*.

Pour pouvoir parler de la langue et de ses effets dans *Sea of Poppies*, il faut avant tout étudier cette langue. Or nous avons constaté que dans *Sea of Poppies* (dont l'abréviation sera SP lors des références au texte) il n'était pas question uniquement de l'anglais et des langues indiennes. En effet dès la première lecture, je comprend pourquoi Madame Delmas m'a orienté vers cet ouvrage tant il regorge de toutes les langues du monde et de ce fait offre un exemple complet et complexe de plurilinguisme. Principal objectif : ne pas traduire. Nous devons donc expliquer ces langues sans nécessairement les comprendre. Dans cette partie, l'auteur de référence fut Bakhtine. Suite à la lecture de *Esthétique et théorie du roman* où Bakhtine liste les éléments d'introduction du plurilinguisme, nous avons nous-mêmes mené cette démarche dans *Sea of Poppies*. Nous débuterons cette étude avec les emprunts et la façon de Ghosh de présenter le rapport entre les langues. La traduction interdite devient ensuite une piste à suivre. Nous analyserons comment les traductions présentes dans le roman introduisent et soulignent ce plurilinguisme. Nous nous sommes également rendu compte en répertoriant les exemples de plurilinguisme, que les scènes comiques semblent aussi être d'excellents moyens pour introduire les langues du roman de façon

naturelle. Ces situations humoristiques seront donc étudiées avec précaution pour comprendre le fonctionnement du plurilinguisme et du comique. Pour parfaire cette analyse du plurilinguisme, la question qui se pose concerne les publics. En effet, il s'agit de savoir si le roman est plus accessible pour tel ou tel lectorat en fonction des langues de leurs répertoires respectifs.

Cette étude du plurilinguisme dans *Sea of Poppies* se poursuit sous un aspect plus littéraire. Dès la première lecture, le bateau s'impose comme thème central et de ce fait attise la curiosité et suscite l'intérêt du lecteur critique. Alors des questions se posent sur la signification de ce bateau. La théorie de Bakhtine sur la stratification de la langue éclairera le récit sur l'aspect stratifié du bateau et apportera des réponses quant à la question du plurilinguisme dans *Sea of Poppies*. L'approche sera ensuite géologique, avec les idées de strates, d'érosion et de delta. De l'analyse du géologue nous évoluerons vers celle du botaniste. La progression de *Ibis* semble reposer sur la théorie du rhizome des philosophes Deleuze et Guattari. Cependant, reste encore à déterminer si le roman de Ghosh respecte à la lettre la théorie de l'écriture en rhizomes. Pour ce faire, nous effectuerons un rapprochement entre les attributs spécifiques et particuliers de l'avancée de l'intrigue et de *Ibis* et les éléments caractéristiques de l'écriture rhizomatique. L'idée du bateau est généralement accompagnée de celle de la carte. Ce thème montant de la littérature moderne et post-moderne sera analysée dans le but de mieux cerner ce plurilinguisme ou encore, de confirmer la position de Ghosh face au colonialisme. Mais *Ibis* incarne avant tout le voyage : notion aux multiples déclinaisons et actants, tant fictifs que réels.

Le plurilinguisme de *Sea of Poppies* alors décrit, il faudra étudier l'intertextualité et ainsi se pencher précisément sur les cultures qui le composent. Il s'agit de repérer dans le texte les références littéraires directes (c'est à dire celles qui sont clairement citées) et celles moins directes (dont la correspondance nécessite une analyse plus subtile). La connotation religieuse sera explorée tant la ressemblance avec l'Arche de Noé de la Genèse chrétienne est frappante. Mais il s'agit de trouver des parallèles avec d'autres religions pour confirmer notre hypothèse de mélange intégral des langues, cultures et religions au sein de *Sea of Poppies*. La Genèse correspond à la création de l'humanité, c'est le premier livre de la Bible. Or l'épopée aussi renvoie au déroulement d'un événement (souvent héroïque) fondateur d'un peuple. Alors grâce à une analyse des personnages, nous espérons attester de l'appartenance du roman de Ghosh au genre épique. Si effectivement *Sea of Poppies* est une épopée, alors ses caractéristiques seront exposées et analysées dans l'optique du plurilinguisme.

I. Introduction du plurilinguisme dans le roman

Le plurilinguisme de *Sea of Poppies* va être analysé dans cette première partie. Le fonctionnement des emprunts doit fournir une réponse quant à l'approche de Ghosh face aux langues du monde. Nous étudierons le positionnement de l'auteur face à la hiérarchie des langues. Mais les emprunts, quel que soit leur emploi, au même titre qu'ils introduisent des fragments de langue dans les langues, contribuent au plurilinguisme dans le roman. Cependant, outre les emprunts, il convient d'analyser davantage les différentes traductions proposées dans le roman comme de potentiels éléments d'introduction du plurilinguisme. Enfin nous étudierons la complémentarité entre le plurilinguisme et le comique dans l'optique de démontrer que ce dernier sert au plurilinguisme dans *Sea of Poppies*.

I.1. Modifications de l'anglais : incompréhension : emprunts et palliatifs proposés

I.1.1. Des expressions indiennes ancrées dans la culture anglaise

Certaines expressions culturellement fortes comme « sari » (SP 6) ne sont pas traduites dans l'anglais de *Sea of Poppies*. Cet élément linguistique nous renvoie à Bakhtine qui parle d'un jeu de représentation autour du discours. En effet, selon lui le discours représente, mais il est aussi représenté. Alors l'anglais du roman compte de nombreuses expressions en langues indiennes non-traduites. Ghosh aurait « sélectionn[é] certains éléments typiques d'un langage, caractéristiques, voire symboliquement essentiels » (Bakhtine 1978, 156). Rajoutons que de telles intrusions sont réalisables au sein de la langue anglaise caractérisée comme un « absorbative language » (Ashcroft 1995, 303). En d'autres termes, l'anglais accepte les mots étrangers dans son lexique. Par « accepte » il faut entendre que les mots étrangers s'intègrent à la langue d'accueil. Toutefois, il précise que ces mots ont besoin d'un nouveau contexte voire d'une nouvelle syntaxe – « sometimes a new syntax » – (Ashcroft 1995, 303) pour avoir du sens.

Ces intrusions linguistiques sont des emprunts. Calvet prend le soin de définir ce terme et établit qu'il s'agit d' « un déplacement d'unité ou de trait d'une langue vers une autre » (Calvet 1974, 88). Selon lui, les emprunts témoignent des « rapports qu'ont entretenus » les deux communautés.

L'idée du prestige d'une langue est à la base des emprunts. Plus la langue sera « prestigieuse » (langue coloniale), plus nombreux seront les emprunts des langues dominées. Il propose donc d'étudier « l'équilibre statistique » afin d'établir de manière générale le sens des emprunts et de définir laquelle des deux langues est la plus dépendante de l'autre sur le plan linguistique (Calvet 1974, 91). Il conclut que les échanges témoignent le plus souvent d'un déséquilibre entre les langues. Or dans *Sea of Poppies*, ce déséquilibre n'est pas flagrant comme nous pourrions le constater. Dans une optique de théorisation, le linguiste Kachru parle de « code-switching ». Cette opération linguistique consiste selon lui à utiliser une unité lexicale ou une phrase provenant d'un code dans le discours d'un autre (Kachru 1986, 9). Le « code-switching » en opposition au « code-mixing » ne nécessite pas le partage entre le locuteur et le destinataire des mêmes répertoires. « Code-switching refers to the alteration in which the speech event does not necessarily require that the speaker and hearer share identical code repertoires. » (Kachru 1986, 65).

Dès les premières pages de *Sea of Poppies* le lecteur est confronté aux emprunts : « that day, she rose early and went through the motions of her daily routine, laying out a freshly washed dhoti and kameez for Hukam Singh, her husband, and preparing the roti and achar he would eat at midday. » (SP 3). Ou encore : « heating a heavy iron tawa. » (SP 6). Les mots étrangers à l'anglais ont été soulignés dans le but de l'analyse. Ainsi le constat est marquant : les emprunts sont nombreux, jusqu'à quatre mots dans la même phrase, intégrés à l'anglais. En effet, la police (caractères normaux, non italiques) indique que ces expressions font désormais partie intégrante de la langue anglaise. Alors les langues indiennes ne sont pas dévalorisées dans la mesure où l'anglais les a intégré.

A ce sujet, Kachru dans *The Alchemy of English* déclare : « In recent years, there has been a renewed interest in lexicographical research on South Asian English. The Little Oxford Dictionary contains a twenty-nine-page « supplement » by R.A. Hawkins which lists about 1500 Indian English lexical items [...] » (Kachru 1986, 42). Les emprunts sont dorénavant codifiés et leur légitimité en est renforcée : « Single lexical items vary in their frequency of occurrence. They are essentially register-dependent and therefore are normally used when referring to contexts which are typically South Asian. » (Kachru 1986, 42). Ainsi, *Sea of Poppies* reprend un panel d'expressions indiennes renvoyant principalement à la nourriture ou aux tenues vestimentaires traditionnelles. Les particularités de la culture indienne que regroupent ces deux domaines renvoient à l'exotisme, à un monde donné qui ne peut être traduit. Cependant l'exotisme a une connotation négative aux yeux des critiques postmodernes : « Exoticism describes, rather, a particular mode of aesthetic perception

– one which renders people, objects and places strange even as it domesticates them, and which effectively manufactures otherness even as it claims to surrender to its immanent mystery. » (Huggan 2001, 13). L'exotisme éloigne car il donne une « vision déformée de la diversité » (« distorted comprehension of diversity ») (Huggan 2001, 14).

Ces emprunts sont retravaillés, réorganisés en un code linguistique à part entière. Immergés dans une culture spécifique, les anglais vivant en Inde développent un nouveau langage et constituent ainsi une nouvelle classe sociale.

As the story progresses, we also meet a cross-section of European who have been living or trading in India for decades, and who now speak a highly diluted form of English that incorporates Hindi or Bengali words. Ghosh simply presents their speech as it is, without italicizing the Indian bits or providing a glossary at the end (something that is frequently done – and overdone – in Indian novels written in English.²

Les discours de Madame Burnham et Monsieur Doughty reflètent parfaitement cette nouvelle variété d'anglais. Comme exemple, concentrons nous sur l'intervention de Monsieur Doughty qui s'écrit : « Wasn't a man in town who could put on a burrakhana like he did. Sheeshmull blazing with shammers and candles. Paltrans of bearers and khidmutgars. » (SP 49). Madame Burnham quant à elle déclare : « Look at me, rattling on like a gudda when I should be getting on with the tumasher. » (SP 219).

Alors que Calvet estime que « [d]e façon très générale, l'extension linguistique est à sens unique : il ne s'agit pas de vases communicants mais d'injections. » (Calvet 1974, 61), Ghosh s'oppose à cette vision et illustre, comme vient d'être démontré, un phénomène inverse. L'anglais, aussi, subit des transformations. Le contact des cultures et des langues induit forcément un processus de mélange. On retrouve ce thème chez Kachru qui explique : « These non-native varieties have, in turn, brought about changes in the native varieties of English » (Kachru 1986, 1).

Le processus de mélange des langues est mutuel. Ghosh remet en cause la notion de prestige des langues et se rapproche ainsi de l'idée prédominante à l'œuvre de Glissant : le Tout-Monde. Il existe une « totalité monde » (Glissant 1996, 33), il faut écrire en ayant connaissance de la situation linguistique mondiale. Il prône la défense de sa langue au même titre que celle des autres. Les langues sont toutes menacées. La standardisation de l'anglais pas exemple engendrerait, de part sa codification, la stagnation, pire, la mort de la langue.

² www.languageinindia.com, 10/01/12

La langue anglaise est modifiée par les emprunts. Elle change au même titre que toute autre langue. Ghosh tente d'illustrer un certain équilibre linguistique entre l'ancienne langue coloniale et les langues anciennement dominées. Le prestige des langues ne compte plus. L'exotique est rejeté, les langues sont alors placées sur un pied d'égalité dans *Sea of Poppies*. Toute langue est domestiquée à des degrés différents.

Avec les emprunts, le plurilinguisme demeure inexplicé. Les expressions étrangères à l'anglais ne sont pas traduites, de plus elles sont intégrées au lexique anglais. Néanmoins, le sens général est compris. C'est le contexte ou la connaissance linguistique du lecteur qui permet cette compréhension. Cependant, au fil de la narration des procédés de traductions se dessinent. Le plurilinguisme est traduit ou du moins souligné. Il convient alors d'étudier les effets de ces traductions.

I.1.2. Les modes de traduction

Tout d'abord, rappelons que le terme « traduction » est équivoque. Pour l'écrivain, éditeur et traducteur italien Umberto Eco, traduire c'est (comme l'indique le titre de son ouvrage) : « Dire presque la même chose ». Néanmoins il connaît les limites de sa propre définition. Qu'est ce que la « chose » et quelle « élasticité » donne t-on au « presque » ? (Eco 2006, 7) Dans un but de fidélité, le traducteur doit restituer l'intention de l'auteur (ou conteur) et du texte (ou des dires).

Il existe dans *Sea of Poppies* des « dictionnaires incorporés ». La rédaction de glossaires est en effet une pratique très répandue en littérature coloniale et post-coloniale. Kachru stipule que, dans certains cas, les expressions étrangères devraient être traduites : « If such references are aimed at an audience outside the region it is normal to provide glossaries for them. » (Kachru 1986, 42). Ainsi *Sea of Poppies*, étant destiné à un public mondial, se doit de comporter des traductions venant en aide aux lecteurs. Or Ghosh utilise ces glossaires mais de façon très restreinte, il n'abuse pas de ces « dictionnaires incorporés ». Lors du changement d'équipage, Zachary doit s'habituer au langage des lascars. C'est une familiarisation à la fois lexicale et phonétique dont il est question pour le jeune marin.

he had to learn to say 'resum' instead of 'rations', and he had to wrap his tongue around words like 'dal', 'masala' and 'achar'. He had to get used of 'malum' instead of mate, 'serang' for bosun, 'tindal' for bosun's mate, and 'seacunny' for helmsman; he had to

memorize a new shipboard vocabulary, which sounded a bit like English and yet not: the rigging became the 'ringeen', 'avast!' was 'bas!', and the cry of the middle-morning watch went from 'all's well' to 'alzel'. (SP 16).

Les glossaires sont pris en charge et adroitement mêlés au texte par la narration de Ghosh. En effet le glossaire ne s'impose pas comme support pour le lecteur mais témoignent de l'expérience linguistique de Zachary. À noter, il arrive que ce soit les personnages qui effectuent les traductions comme dans ce deuxième exemple :

Zachary could no longer sustain the pretence of omniscience. Knitting his eyebrows, he said: 'Cu-cuzzanah?' [...] it was about time, the pilot said, that he, Zachary, stopped behaving like a right gudda – 'that's a donkey in case you were wondering.' [...] Zachary plucked up the courage to ask what 'the zubbyen' was, at which the pilot breathed a patient sigh: 'The zubbyen, dear boy is the flash lingo of the East. [...] Musn't be taken for a chee-chee'. Zachary shook his head again, helplessly. 'Chee-Chee? And what d'you mean by that, Mr Doughty?' Mr Doughty raised an admonitory eyebrow. 'Chee-chee? Lip-lap? Mustee? Sinjo? Touch o'tar ... you take my meaning? (SP 50-51).

Zachary ne comprend pas le jargon de Monsieur Doughty est lui demande des précisions. En reformulant, Doughty ne facilite en aucun cas la compréhension. Il a recours à l'équivalence. Selon la définition de Grellet, l'équivalence :

se situe au niveau du message tout entier, lorsqu'une traduction n'est possible qu'en ayant recours à une expression équivalente dans la langue d'arrivée. C'est le procédé le plus couramment utilisé pour traduire les proverbes, certaines expressions idiomatiques, toutes les expressions figées que l'on peut trouver sur les panneaux, pancartes, etc. (Grellet 1993 124).

Doughty donne des synonymes, tout aussi obscurs, de « Chee-chee ». Il conclut, décourageant définitivement Zachary de poser à nouveau de telles questions, en lui demandant s'il a compris. À ce moment précis, Reid et le lecteur sont exactement dans la même position : comprendre de soi-même ou passer outre. Ghosh déconstruit le principe de traduction. Cette traduction, valable aux yeux de son auteur n'est en aucun cas constructive dans un processus de compréhension. En outre ce que Ghosh accomplit, c'est de laisser sa liberté au texte et dire originaux.

Dans le même registre, les personnages-interprètes fleurissent dans le roman et véhiculent le plurilinguisme. À son arrivée à Calcutta, Jodu assiste à une scène représentative du monde naval de l'époque. Un officier anglais a recours au talent, au répertoire plurilingue d'un interprète que les

membres de l'équipage puissent comprendre.

On the deck of a nearby three-master, a mate's voice could be heard, calling out in English: 'All hands to quaters, ahoy!' A moment later the command became a hookhum, replayed by a serang: *Sab admi apni jagah!* 'Fill the main topsails'. - *Bhar bara gavi!*[...] the mate called out: 'Ease the helm!' *Gos daman ja!* came the serang's echo [...] (SP 108).

Aucun guillemet n'accompagne les traductions du serang. Des questions se posent. Sont-elles hors discours ou imaginaires ? Le caractère italique de la citation se substitut-il aux guillemets ? Ces commandes, parce que traduites, sont-elles considérées comme textuelles et donc ne nécessitent pas le caractère de l'oralité ? S'agit-il simplement d'une façon de distinguer les deux langues pour en montrer à la fois les différences et la complémentarité ? En effet, sans ces interventions du serang les actions de l'équipage ne seraient pas spontanées. La marche du bateau en serait compromise. Jodu s'instruit, il parfait son répertoire devant un tel spectacle. Il a intégré les deux types de commande, il a appris de la « leçon du bateau ». Si bien qu'il devient lui-même interprète lorsqu'il « se répète à voix haute » les commandes. Il répète pour intégrer, il s'entraîne afin d'atteindre une prononciation correcte tel un élève en cours de langue. Cette fois-ci, les deux langues sont juxtaposées, comme constituant une seule et unique phrase. Néanmoins, les différences de ponctuation demeurent. La langue est une unité indissociable dans la mesure où Jodu comprend le tout mais ne peut en extraire un sens pour chacune des parties :

Jodu had taught himself to recognize the officers' hookums to the point where he could say them aloud, even if only to himself – 'Starboard watch ahoy!' *Jamna pori upar ao!* – understanding perfectly well the whole, while yet being unable to account for the meaning of the several parts. (SP 108).

Cet extrait témoigne de la possibilité de coexistence des langues sans qu'il faille pour autant chercher à les différencier.

Paulette lors d'une discussion avec Zachary s'intéresse d'ailleurs à cette question de la communication à bord de *Ibis*.

'But tell me, Mr. Reid, how is it that you communicate with your lascars? Do they speak English?' 'They know the commands,' said Zachary. 'And sometimes, when it's needed, Serang Ali translates.' (SP 270).

Zachary avoue lui-même avoir recours aux traductions du serang. Ainsi la catégorie des personnage-interprètes occupe une place importante dans le roman et illustre une situation réelle.

Il existe aussi la traduction par correction. Ici encore ce rôle est endossé par les personnages du roman. Dans l'exemple qui suit, Zachary est en conversation avec Serang Ali. « 'Afeem ship', came the answer. 'China-side, Yankee gen'lum allo tim tok so-fashion. Also Mich'man like Malum Zikri.' 'I ain no midshipman,' Zachary corrected him. » (SP 17). Zachary grâce au contexte naval et son immersion dans ce milieu, peut comprendre et ainsi interpréter les propos du serang. En effet « Mich'man » qui semble à première vue incompréhensible renvoie au terme « midshipman » de la langue anglaise qui signifie en français « aspirant ». C'est parce que le mot est correctement orthographié dans la réponse que formule Zachary que le lecteur peut enfin faire le rapprochement. Cette première correction engendre un processus de compréhension immédiat alors que par la suite le lecteur est censé opérer une démarche personnelle. Lorsque Serang Ali, s'adressant à Zachary, déclare : « 'All lascar wanchi Malum be captin-bugger by'm'by.' » (SP 52), ce dernier le reprend : « Ain gon happen; not bimeby, not ever.' » (SP 53). Dans ce cas de figure, la pseudo-correction n'apporte ni une traduction ni une orthographe incontestable. Cependant, elle permet lors de la lecture de saisir la subtilité de l'échange entre les deux hommes. Ainsi ce n'est plus Zachary, désormais trop immergé dans cette langue hybride, qui interprète mais le lecteur. Cet extrait démontre aussi que les variantes linguistiques sont visibles au sein d'une même langue et proviennent des univers linguistiques spécifiques des individus concernés.

Assurée par les cultures différentes présentes dans le roman, la taxinomie est un autre procédé de traduction que Ghosh expose. La taxinomie consiste à donner des noms occidentaux aux lieux nouvellement colonisés. Nommer signifie s'approprier pour le critique post-colonial : « [c]e droit de nommer est le versant linguistique du droit de s'approprier. » (Calvet 1974, 57). Les colons s'approprient les lieux en leur ôtant leur histoire. Dès lors, les villes ou monuments deviennent des marchandises. Or ici ce sont les personnages qui voient changer leurs prénoms au gré des cultures. Les personnages sont-ils présentés comme marchandise ?

L'exemple de Paulette fournira une illustration parfaite de ce phénomène de taxinomie. Pour Jodu et sa mère, Paulette est « Putli » signifiant « doll » (SP 69) alors que pour les Burnham son surnom sera « Puggly » (SP 134). On remarque qu'il ne s'agit plus d'une distinction entre l'Orient et l'Occident mais d'un mélange hétérogène des cultures et des langues. L'Occident est renommé, rebaptisé par l'Orient. Les modifications que le prénom « Zachary » subit au cours du récit sont aussi significatives de la déconstruction des frontières Orient/Occident. Serang Ali l'appelle « Malum Zikri » (SP 270) ce qui signifie en anglais : « the one who remembers » (SP 271) et pour Madame Burnham, Zachary devient « Hezekiah or Zebediah » (SP 287).

Ghosh tente parfois de donner une interprétation véritable et s'essaye à la traduction à proprement parler. Il s'exerce, le texte est un brouillon : celui du traducteur. Il donne plusieurs possibilités d'interprétation pour un énoncé. Prenons pour exemple l'expression indienne « *Chal* » (SP 28). Le caractère italique de « *Chal* » attire l'attention du lecteur. C'est un mot étranger : une expression locale très utilisée semble-t-il car Ghosh y a recours à plusieurs reprises dans le roman. Paradoxalement, il l'emploie beaucoup et en donne toujours la même traduction approximative. Il ne parvient pas à trancher. Ainsi il émet des hypothèses de traduction et dégage deux équivalents : « come » et « let's go ». Le lecteur synthétise alors les trois expressions ou équivalences pour n'en construire qu'une qu'il retiendra. Cette expression ainsi répétée fait désormais partie intégrante du répertoire du lecteur de *Sea of Poppies*. Étonnamment, ce fragment traduit nous interpelle alors que la traduction qui précède passe inaperçue. Or il s'agit bien d'une traduction car Deeti prend la parole en anglais : « We have to find Kalua and his ox-cart, » (SP 28). Rien ne justifie le fait que la mère et sa fille communiquent en anglais. Le dialogue n'est d'ailleurs pas encadré de guillemets ce que signale qu'il s'agit d'un texte et non plus d'un dialogue, lui attribuant une forme de non-authenticité. La traduction est donc effectivement un moyen d'introduire le plurilinguisme. Mais cette traduction se doit d'être partielle ou inexacte pour rendre de la diversité linguistique.

Quelques traductions intégrales d'expressions idiomatiques sont pourtant présentes dans *Sea of Poppies*. A bord de l'*Ibis*, les femmes migrantes découvrent l'histoire de Heeru qui fut abandonnée par son mari. « For hours she sat on the sand, staring at her fingernails, and when at last she bethought herself to go looking for her man, he was nowhere to be found: it was like searching for a grain of rice in an avalanche of sand. » (SP 254-255). L'expression : « it was like searching for a grain of rice in an avalanche of sand » semble calquée sur l'expression française : « chercher une aiguille dans une botte de foin » qui existe aussi dans la langue anglaise. Pour les deux nations occidentales, les images de l'aiguille et de la botte de foin sont conservées. Mais dans le but de refléter la culture indienne, Ghosh a changé l'image de la comparaison, il a procédé à un « glissement vers une métaphore légèrement différente. » (Grellet 1993, 181). Ainsi Heeru cherche un grain de riz dans une avalanche de sable. Les images du riz et du sable n'appartiennent pas au contexte ou l'imaginaire anglais. Le décalage n'est pas naturel et de ce fait, la fluidité de la traduction en souffre. Les cultures parlent d'elles-mêmes dans les langues qui leurs sont propres. Pour plus de vraisemblance, l'idée aurait dû être transmise en langue indienne.

Conjointement, Ghosh démontre que les expressions en langues indiennes, lorsqu'elles sont basées sur des idées européennes, ne fonctionnent pas non plus. « Puggly, tell me the truth, I

conjure you: there isn't a rootie in the choola, is there? » (SP 288). Bien que comique (le comique sera analysé dans la section suivante), cet énoncé détone. C'est une « traduction littérale de l'image ou métaphore » (Grellet 1993, 181). Mais ce type de traduction est rejeté et les langues indiennes ne peuvent en aucun cas traduire l'imaginaire indien si elles sont formatées par des images occidentales.

Souvent aussi le lecteur déduit une traduction des ressemblances typographies. En effet, de façon purement graphique, il arrive que les énoncés (à traduire et leurs traductions) se ressemblent. « *Afeem naikhé?* she said. Isn't it opium? » (SP 34). La symétrie des deux énoncés s'impose comme élément frappant. La traduction devient vraisemblable de par la nature interrogative des deux phrases. Toutes deux sont sensiblement de la même longueur et comptent onze lettres. Un long énoncé anglais peut être traduit de façon très succincte en langue indienne mais cette idée absurde de correspondance typographique prédomine pour tout lecteur.

Bakhtine estime que les chants en tant que genre intercalaire contribuent au plurilinguisme dans le roman. Les chants y entrent avec leurs langues ou leurs langages. En l'organisant, ils donnent au récit des sonorités différentes et un rythme changeant et multiple.

Sakhiyā-ho, saiyā moré písé masla
Sakhiyā-ho, bará mītha lagé masāla

Oh friends, my love's a grinding
Oh friends, how sweet is this spice! (SP 33).

Ainsi représenté et isolé du corps du texte par des blancs typographiques, le chant des migrants fournit un autre exemple de polyphonie à analyser. Nul besoin de connaître la langue du premier couplet pour remarquer la répétition de « *Sakhiyā-ho* » traduit par « Oh friends » aussi doublé. Le traducteur dans ce cas a pris la liberté de rajouter un élément de ponctuation à la fin du couplet en anglais. L'uniformité des langues est à nouveau soulignée par cette construction. Il ne s'agit plus d'un chant traduit mais de deux couplets d'une seule et même chanson. Dans la poursuite de notre réflexion, les chants page 34 et 478 sont à analyser parallèlement.

	Page 34	Page 478
Chant original et traduction	<i>Ág mor lágál ba</i> <i>Aré sagaro badaniyá...</i> <i>Tas-mas choli karái</i> <i>Barhalá jobanawá</i> I'm on fire My body burns... My choli strains Against my waking breasts...	<i>...uthlé há chhāti ke jobanwá</i> <i>piyá ké khélawna ré hoi...</i> ...her budding breasts are ready to be her lover's toys...
Situation	<i>Chant des femmes au mariage de Deeti et Hukam Singh.</i>	<i>Chant des femmes au mariage de Deeti et Kalua.</i>
Analyse	« <i>jobanawá</i> » est traduit «breasts».	« <i>jobanawá</i> » devient « <i>jobanwá</i> » et reste traduit «breasts».

Cet exemple de plurilinguisme montre que la langue n'est pas stable, elle est en perpétuel changement. Alors que les traditions restent les mêmes et que les chants de circonstances sont identiques, la langue est modifiée. Ghosh illustre le résultat du contact des langues dans *Sea of Poppies* et le voyage.

Pour finir, les techniques mêmes de traduction sont évoquées à deux reprises par Ghosh. Les énoncés ne sont pas traduits et ainsi les procédés de traduction sont seulement mentionnés : ce sont des traductions instantanées. Ainsi Neel, lors de son procès, passe de la forme orale de l'anglais à la forme écrite. Il change de support. « Neel's schooling in English had been at once so thorough and so heavily weighted towards the study of texts that he found it easier, even now, to follow the spoken language by converting it into script, in his head. » (SP 249). Trop habitué à l'écriture anglaise, la conversion de l'oral à l'écrit est naturelle et rassurante pour le raja.

De façon similaire, Paulette a une attitude d'interprète. Lors d'une conversation avec le gomusta, la jeune femme entend Baboo Nob Kissin parler français. C'est en fait inconsciemment qu'elle traduit les paroles de Baboo. De plus elle se projette dans une configuration où cet interlocuteur devient son père. « But now, even as the gomusta continued, in the same sonorous tones, Paulette heard his words as though they were being spoken by her father, in French » (SP 143). Dans ces deux cas de figure, le lecteur est conscient qu'une opération de traduction est en cours mais ne visualise pas le résultat. La traduction finale n'est donc pas nécessaire à la compréhension du procédé utilisé et du plurilinguisme.

Ghosh, avec ses multiples traducteurs, renvoie à la théorie de Bakhtine :

[l]e prosateur ne supprime pas ces personnages-conteurs virtuels qui apparaissent en transparence derrière les mots et les formes de son langage; mais il dispose ces discours, toutes ces formes à différentes distances du noyau sémantique ultime de son œuvre, du centre de ses intentions personnelles. (Bakhtine 1978, 119).

Les discours des personnages de *Sea of Poppies* servent à l'élaboration du message du roman. Alors que certains discours sont traduits, il arrive que certaines autres traductions échouent ou encore qu'il n'y ait pas de traduction. Alors l'auteur prémédite ces opérations. Le prosateur « laisse [le langage] 'semi-étranger', ou tout à fait 'étranger' mais en dernier ressort, le fait servir en même temps malgré tout, à ses intentions. » (Bakhtine 1978, 120).

En cela, Glissant rejoint Bakhtine lorsqu'il prétend que « [l]e multilinguisme ne présuppose pas la coexistence des langues ni la connaissance de plusieurs langues mais la présence des langues du monde dans la pratique de la sienne. » (Glissant 1996, 41). Ghosh ainsi que ses personnages et narrateurs témoignent de la présence des langues du monde dans la pratique de la leur.

Cette vision n'est pas novatrice ; déjà à la Renaissance on établit la pyramide des langues européennes et non-européennes selon une approche théologique et raciste, et on pense le rapport des langues ainsi entraînant une classification en terme de prestige. Alors du Bellay aussi déclare que « toutes les langues se valent, d'ailleurs toutes ont la même source, dès lors pourquoi en privilégier une. » (Calvet 1974, 20). Ces différentes théories reflètent bien l'utilisation des langues du monde dans *Sea of Poppies* d'Amitav Ghosh.

Les traductions, concluantes ou non, servent à introduire le plurilinguisme. Ce plurilinguisme fait partie intégrante du roman dans la mesure où l'auteur orchestre ces langues et reflète ainsi la théorie de Glissant d'écriture en présence des langues du monde. *Sea of Poppies* regorge d'autres exemples de plurilinguisme que nous allons étudier dans la partie suivante.

I.2. Autre procédé d'introduction du plurilinguisme : le comique

I.2.1. La manie francisante de Paulette

C'est à un jeu linguistique que Ghosh s'est livré pour l'écriture de *Sea of Poppies*. Il a, comme Bakhtine l'entendait, joué avec les discours d'autrui et par conséquent ce sont ces langues et langages qui ont fait l'objet du jeu (Bakhtine 1978, 123). Bakhtine estime d'ailleurs que la forme la

plus évidente du plurilinguisme est le roman humoristique. Loin d'être un roman humoristique seul, *Sea of Poppies* illustre cependant la complémentarité entre le comique et le plurilinguisme. En effet, les passages humoristiques mettent en valeur le multilinguisme.

Le discours de Paulette est un élément majeur du comique dans le roman. Ses origines linguistiques sont décrites page 137 : « not only was her command of English far from perfect [...] Paulette had learnt a good deal of Latin from her father, while also absorbing Indian languages [...] French she had studied of her own volition [...] ». Elle semble ne maîtriser aucune langue en particulier et les mélange constamment. Son anglais est loin d'être parfait comme indique cette première citation. Il en va de même pour sa pratique des langues indiennes. En opposition à son père qui s'exprimait parfaitement en langue indienne – « Your father, Miss Lambert – how well he knew our language. I used to marvel as I listened to him speak ... » (SP 143) –, Paulette ne peut accéder à ce niveau de perfection et c'est pourquoi Baboo Nob Kissin refuse de lui parler autrement qu'en anglais. Quant au français qu'elle a appris en autodidacte, elle ne le distingue pas toujours de l'anglais ce qui donne naissance à des « énoncé[s] hybride[s] » (Bakhtine 1978, 123). Ce type d'énoncé qui appartient à un seul locuteur contient deux langues, deux accents, deux idéologies. Le discours de Paulette est clairement multilingue et les erreurs qu'elle commet sont caractéristiques de son appartenance à différentes cultures et langues correspondantes :

There are similarities and differences between the language use of a monolingual people and a bi- or multilingual people. The differences are usually manifested in such phenomena as code switching, different interpretation of one and the same thing, misunderstandings, different values, and approaches. (Brown 2006b, 372).

L'amalgame linguistique a le pouvoir de transformer des situations sérieuses en de véritables scènes humoristiques.

Umberto Eco dans son ouvrage sur la traduction parle de « manie anglicisante » (Eco 2006, 8). C'est à dire la tendance d'un écrivain à « orner son discours d'anglicismes affligeants ». Dans le cas de Paulette l'expression peut être adaptée et transformée en « manie francisante ». La jeune orpheline confère des sonorités et orthographe française à ses propos anglais. En effet, le roman est parsemé d'exemples illustrant ce penchant linguistique. « Perhaps you would like to attend here until the boat is ready? » (SP 140). « to attend », faux-ami ne veut pas dire « attendre » mais « assister à ». Le verbe exact dans ce cas de figure serait « to wait ». L'expression est calquée sur le français. « Le danger, pour le traducteur [ici Paulette], c'est donc – par négligence ou

méconnaissance de la langue – de calquer ce mot en anglais sans prendre conscience du changement de sens qu'entraîne le passage au français [et vice versa]. » (Grellet 1993, 102). La situation change sensiblement et Paulette perd en crédibilité. La rencontre des langues s'effectue au sein même du discours de la jeune femme.

L'exemple qui suit du discours de Paulette reflète sa connaissance partielle de la langue anglaise. Elle communique facilement en anglais mais ne connaît pas toutes les expressions constituantes de la langue. On observe ici qu'elle ne maîtrise pas les traductions du mot « suit » :

'No, dear,' said Mrs Burnham, 'far more delicate than that: what he wanted to ask was whether you, dear Puggly, might look favorably upon his suit.'
'Suit? Said Paulette, in confusion. 'But Madame, I cannot say. I have no memory of his costume.' (SP 285)

La manie francisante de la jeune femme est comique dans la mesure où elle mène à un comique de situation. En effet, Paulette ne saisit pas l'expression « to look favorably upon one's suit » (accepter de se marier avec quelqu'un) et comprend à la place que Monsieur Kendalbusche veut connaître son avis sur le costume qu'il portait l'autre soir. Ces erreurs de langage rendent Paulette plus sympathique et plus humaine. De plus elles dédramatisent un sujet important qui est celui du mariage forcé.

Paulette emploie aussi « exagere » (SP 260) plutôt que « exaggerate », « idee » (SP 266) plutôt que « idea », « volonte » (SP 268) plutôt que « will » et « fillie » (SP 268) pour « girl ». Ces mots proviennent du français et confèrent à son parler un caractère spécial relevant du comique de personnage. Ce comique est caractérisé par des manies, des personnalités, des phrasés typiques. Certaines fluctuations sont dérisoires comme celles entre « idee » et « idea ». Cependant d'autres sont plus importantes comme celle entre « fillie » et « girl » où l'erreur d'emploi n'est plus uniquement fondée sur une ressemblance orthographique.

L'enchaînement est surprenant. Paulette converse sans interruption. Lorsqu'elle perd ses mots, elle explore son vaste répertoire plurilingue et choisit une expression étrangère à la langue du discours original. Le lecteur imagine son interlocuteur plisser les yeux pour comprendre ce qu'elle signifie. Paulette est un vrai moulin à parole.

Often, when at a loss for a word, Paulette would borrow a term from the French, trusting that it would pass for English if pronounced exactly as it was spelled. This strategy worked well enough to provide reason to persist, but every once in a while it produced unexpected results: from the look on Zachary's face, Paulette knew that this was one such occasion. (SP 267).

Sachant qu'elle tente de prononcer à l'anglaise des mots français, la version orale du discours de Paulette doit être hilarante. Le comique est amplifié par la réaction de l'interlocuteur. Dans l'exemple précédent Paulette est interpellé par un « résultat inattendu » : la « tête » de Zachary. L'horizon d'attente du lecteur est perturbé : Paulette est européenne, elle « devrait parler correctement » anglais. Or elle fait des erreurs et le texte est soudainement plurilingue. Le plurilinguisme est subtil, discret et résulte de son discours en formation, enfantin et naturellement chaotique.

Paulette est un personnage à la fois comique et emblématique du plurilinguisme. Elle parle de façon décomplexée dans un anglais approximatif, compréhensible à l'oral bien qu'erroné à l'écrit. Le plurilinguisme est rendu légitime grâce à l'humour, au comique de son personnage. Ses erreurs lui sont pardonnées car elle apparaît comme un personnage divertissant. Ce comique s'entrecoupe avec d'autres types de comique. La différenciation n'est pas toujours évidente et peut être contestable. Il arrive ainsi que pour un exemple plusieurs types de comique soient valables.

I.2.2. Les différents types de comique

L'effet humoristique, comme ce fut démontré précédemment avec le comique de personnage, est un moyen pour Ghosh d'introduire le plurilinguisme. Le comique de mots, le comique de situation et enfin le comique de répétition sont tous trois présents dans *Sea of Poppies* et entretiennent également un lien avec le plurilinguisme.

Le comique de mots ou de phrases repose essentiellement sur des jeux de mots ou des traductions incongrues. Ghosh joue de la ressemblance phonétique du français « fesse » à l'anglais « face ». Paulette, très sérieuse, tâche d'expliquer à Zachary la perversion de Monsieur Burnham qui, lors de ses leçons de catéchisme, demande à la jeune femme de lui taper les « fesses ».

Then he urged me to draw my arms back and strike him upon his – his fesse.'
'On his face? Come now, Miss Lambert! You're ironing, for sure.'
'No – not his face. How do you say, the posterior aspect of the torso ... the de-rear?'
'Stern? Taffrail? Poop-deck?' (SP 313).

Zachary ne comprend pas, « On his face? » s'interroge t-il. Et voici que Paulette doit reformuler, tenter de trouver le mot exact. La situation qui pourrait être gênante devient comique

grâce au plurilinguisme. Zachary lui-même contribue au comique. Plutôt que de demander à la jeune femme si elle plaisante, il rétorque : « You're ironing, for sure. » du verbe « to iron », repasser. La situation est hilarante. Les personnages ne sont plus crédibles, le sujet et le ton de la discussion sont allégés. Paulette cherche un équivalent et annonce de façon hasardeuse « ...the de-rear? ». Tentative prodigieuse de la part de Ghosh : il a réussi à angliciser l'expression soutenue pour « fesse », le « derrière ». Construits de la même façon, les deux mots se ressemblent. Ils commencent tout deux par /d/ pour finir par /r/. De plus « rear » signifie « arrière », le jeu de mots est d'autant plus brillant et pertinent.

Notons que nous sommes dans un comique de mots alliant le comique de situation qui repose sur le quiproquo. Zachary termine en s'adonnant lui-même au jeu. Il s'efforce de définir « fesse » ou « de-rear ». « Stern? », signifiant la poupe du bateau, sera sa première proposition. Alors que Paulette commettait une erreur de répertoire, Zachary se trompe dans le registre et la contextualisation. « Taffrail » beaucoup utilisé dans le roman n'est pas non plus adéquat et ne se trouve dans aucun dictionnaire de langue anglaise ni même dans le *Hobson-Jobson*. Quant à « Poop-deck », c'est une pure construction de Zachary. L'expression combine les registres familier et naval pour un résultat venant couronner le comique de la discussion. L'imaginaire du lecteur est mit à rude épreuve. Ghosh, grâce à cette manie francisante de Paulette, a réussi à développer un plurilinguisme comique basé sur le jeu entre les langues et au sein des langues. Les personnages se prennent aussi au jeu comme c'est le cas pour Zachary Reid. Le comique de mots avec les défauts de prononciation de Paulette, les images amusantes de Zachary et les jeux de mots de Ghosh mêlent le plurilinguisme au récit de façon ludique.

En conversation avec Madame Burnham, Paulette tente de définir l'expression figée « coup de foudre ». Elle ne peut concevoir de vivre avec un homme sans avoir eu le « coup de foudre ». Cet extrait illustre une fois de plus le fonctionnement du plurilinguisme dans le roman.

'But one cannot learn to love, Madame,' Paulette protested. 'Surely it is more like a coup de foudre – how do you say in English – like being shot by his bolt?'
'Shot by his bolt!' Mrs Burnham clapped her hands over her scandalized ears. 'Puggly! You really must watch what you say.' (SP 287).

Paulette ne se souvient plus de l'expression correspondante « love at first sight » et se lance donc dans une traduction laborieuse de « coup de foudre ». Elle transpose ; ce qui « consiste à traduire certains mots ou expressions en faisant appel à d'autres catégories grammaticales dans la langue d'arrivée » (Grellet 1993, 124). Plutôt que de conserver la nature nominale de « coup » elle

emploie le verbe anglais renvoyant à la chasse, au verbe tirer : « to shoot ».

De ce fait, les voix sont modifiées. Lors du « coup de foudre » les deux amants sont passifs, on raconte que c'est Cupidon qui, de sa flèche, traverse les cœurs des amoureux transits. Toutefois l'exemple étudié accentue le fait que ce soit l'homme qui « de son éclair » (« his bolt ») insuffle l'amour au cœur des jeunes femmes. Madame Burnham est scandalisée par l'expression de Paulette. Ce pourrait-il qu'elle y voie une connotation sexuelle ? Effectivement, en terme de symbolique, l'éclair peut s'apparenter à l'attribut phallique de l'homme. C'est d'ailleurs cette maladresse de la part de Paulette qui fera naître chez la « Bee-Bee » la suspicion d'une grossesse.

Le plurilinguisme est comique de par la tournure que prend la discussion. Paulette ne pense en aucun cas au sexe masculin, ni même ne fait allusion à un rapport sexuel lorsqu'elle traduit « coup de foudre » par « shot by his bolt ». Néanmoins Madame Burnham y voit un signe, elle lui demande : « 'You haven't compromised yourself, Puggly dear, have you? No. I will not credit it.' » (SP 288). Son ton ainsi que le sujet sont très graves. Madame Burnham demande à Puggly si elle est enceinte d'une façon si absurde qu'elle en devient comique. L'expression française familière « avoir un polichinel dans le tiroir » ou « bun in the oven » pour la version anglaise devient par traduction littérale « rootie in the choola. » (SP 288). « Puggly, tell me the truth, I conjure you: there isn't a rootie in the choola, is there? ». Il va de soi que ce ne sont pas les langues indiennes qui sont grotesques, ce qui est amusant c'est le changement de registres et la déclinaison des langues.

Le choix de l'expression « rootie in the choola » discrédite totalement les propos de Madame Burnham. Le comique de l'expression marque les esprits. Les lecteurs intègrent les deux mots : un « rootie » est un petit pain et un « choola » est un four. Une fois de plus la question de la vraisemblance de la traduction se pose. En effet, sans autre moyen de vérifier, le lecteur ne peut que croire en cette traduction possible.

Pour le comique de situation dans *Sea of Poppies* nous citerons un exemple. Baboo Nob Kissin demande au très pragmatique Serang Ali s'il arrive à Zachary de changer de couleur ! En l'occurrence, il veut savoir si Zachary devient bleu par moment. Le comique est renforcé par la façon particulière (comique de caractère ou de personnage) qu'a Serang Ali de rapporter la discussion.

Serang Ali shook his head. 'Also he ask – hab Malum ever changi color?'
'Change colour? [...] What the devil did he mean?'
'He say: Sometimes Malum Zikri turn blue, no?'
'And what'd you say?'
'I say: maski, how-fashion Malum blue can be? He is sahib no? Pink, red, all can do – but blue no can.' (SP 160).

Le comique réside premièrement dans le quiproquo. Baboo pense que Zachary est l'incarnation de Krishna et enquête auprès du Serang Ali qui semble dépourvu de culture religieuse. Ainsi la question du gomusta quant à la couleur bleu prend tout son sens dans la mesure où la déesse est toujours représentée en bleu. Étranger à cette symbolique, Serang Ali de façon toujours très pragmatique répond que Zachary peut devenir rose, rouge et autre mais qu'il ne peut pas être bleu ! La réponse du serang renforce donc l'absurdité de la situation.

Notons que Ghosh inclut à cette scène burlesque un aspect purement linguistique. Il met ainsi en relief le plurilinguisme. Faisant référence au langage commercial du sud de la Chine (« trading language of Southern China »³), Ghosh explique que beaucoup d'expressions de ce dialecte sont passées dans le répertoire de la langue anglaise telles que « can do, no can do ». Les sections soulignées dans l'extrait précédent de *Sea of Poppies* font écho à ce pidgin et donnent une impression de langage saccadé et inachevé. Saccadé et singulier, le discours de Serang Ali est aussi répétitif et communicatif.

So tell no: catchi wife-o yet?'
'No.' Zachary laughed. 'N'how bout you? Serang Ali catchi wife?'
'Serang Ali wife-o hab makee die,' came the answer. 'Go topside, to hebbin. By'm'by,
Serang Ali catchi nother piece wife ...' (SP 17).

Cet exemple illustre le comique de répétition. L'expression « catchi wife » est détonante. Généralement dans la grammaire anglaise il est question d'attraper une personne (de force) ou un objet : « to catch somebody, to catch something » ou encore d'attraper un rhume : « to catch a cold ». « catchi wife » éradique toute notion d'amour. Trouver une femme s'effectue soit contre la volonté de cette dernière, soit accidentellement. Étonné, Zachary reprend la formule du serang. Ultérieurement, « If no catchi dokto, he makee die. » (SP 24) intervient avec la même construction. « catchi » qui renvoie à « to catch » est employé à la place de « to find » ou « to have ».

À ce phrasé déjà surprenant, s'ajoute une autre manie langagière du serang. Sa façon de quantifier contribue à l'effet comique. Le dénombreur « piece » communément utilisé avec des noms indéénombrables est souvent mal employé comme en atteste les deux exemples suivants : « Serang Ali catchi nother piece wife ...' » (SP 17) ou encore « Need one piece doktor » (SP 17). De même « much » est transformé par le pidgin de Serang Ali et devient « muchi » (SP 18).

« Lascar-bugger savvi too muchi sail ship, you look-see. » (SP 18).
« No can see Serang Ali too muchi smart-bugger inside? » (SP 18).

3 http://amitavghogh.com/interviews.html#gpm1_3, 24/11/12

« Too muchi press gang in Por' Lwee. » (SP 19).
« Is too muchi happy fish. » (SP 23).

« muchi » change au cours de la narration et évolue en « muchee » (SP 24). Ce changement est aléatoire. De plus il n'est basé sur aucune règle de grammaire puisqu'à la page 160, le lecteur retrouve « muchi ».

« Go topside too muchee quick. » (SP 24).
« He too muchi foolo. » (SP 160).

Ces nombreuses illustrations témoignent du caractère répétitif des éléments comiques de ce pidgin. Le comique de répétition permet au lecteur d'intégrer ces particularités linguistiques. En effet, le discours de cet ancien pirate paraît plus accessible au fil de la lecture. Le lecteur apprend son dialecte et se familiarise avec cette façon de parler.

Le plurilinguisme prolifère dans le milieu comique. C'est un jeu amusant qui a lieu au sein de la narration et dans les discours des personnages. Le comique est rendu possible grâce au plurilinguisme. Les jeux de mots ou de situations sont basés sur les différences et incompréhensions possibles entre les langues et cultures. Tout le monde participe au jeu (l'auteur, les personnages et enfin le lecteur) ou le Tout-Monde participe au jeu (les discours propres à chacun des acteurs). Pour terminer notre analyse du plurilinguisme, il faudra enfin étudier les difficultés qu'il présente.

I.3. Des adaptations linguistiques à tous les niveaux

I.3.1. Amitav Ghosh et les langues de son roman

Amitav Ghosh explique son cheminement linguistique, les recherches qu'il a dû effectuer pour aboutir à l'écriture de *Sea of Poppies*. Conscient de la diversité ethnique (« with sailors from East Africa, the Gulf, Somalia, Persia, India, China. »⁴) à bord des vaisseaux au XIXe siècle, Ghosh s'interrogeait sur les modes de communication entre les officiers (le plus souvent européens) et les membres de l'équipage : les lascars. En guise de réponse, il découvrit l'existence d'un dictionnaire bien particulier.

4 http://amitavghosh.com/interviews.html#gpm1_3, 24/11/12

I came upon a 19th century dictionary of the 'Laskari language'. I'd never seen any references to this dictionary anywhere, so it was a really exciting discovery. And the language proved to be a wonderful nautical jargon that mixed bits of Hindi, Urdu, English, Portuguese, Bengali, Arabic, Malay and many other languages.⁵

Le langage des lascars est propre à un contexte bien spécifique : celui des bateaux multi-ethniques, il ne fait donc pas partie de la superstructure linguistique en Inde. Le langage dans *Sea of Poppies* est donc le résultat d'une recherche majeure de la part de l'auteur. Il est important de préciser ici que l'acquisition de ce dialecte est tardive pour Ghosh. Le terme acquisition est contestable car il est probable que ce dernier ne parle pas le « laskari » et qu'il s'en soit servi pour ajouter au plurilinguisme de son roman sans vraiment le maîtriser. Ainsi sa démarche s'ancre dans le contexte d'écriture en présence des langues du monde de Glissant. Fier de sa découverte, l'enthousiasme de l'auteur indien est palpable. Non seulement, cette découverte apporte de la matière à son roman, mais elle lui correspond aussi personnellement dans la mesure où ce langage comporte des éléments de son enfance. « It was fascinating for me personally because it incorporated elements of the languages I grew up with. »⁶

Comme il le précise dans ses interviews, Ghosh a aussi eu recours à *Hobson-Jobson* (ou *Hobson-Jobson: A Glossary of Colloquial Anglo-Indian Words and Phrases*) un dictionnaire d'expressions et phrases anglo-indiennes de Henry Yule et Arthur C. Burnell, publié pour la première fois en 1886. « Hobson Jobson » était en fait une expression courante à l'époque de Yule.

Hobson Jobson is now regarded as a special kind of dictionary, and the original meaning of the phrase is now virtually forgotten. Yule made a phrase current in his time the main title of his work because he thought it would symbolize the character of the vocabulary for which he was going to provide a lexicon. (Yule, Burnell 1994, vi).

Le terme « Hobson Jobson » est le fruit d'une transformation linguistique semblable à celles opérées dans *Sea of Poppies*. Nirad C. Chaudhuri, dans la section *A Historical Perspective* de *Hobson Jobson*, retrace l'étymologie de cette expression.

British soldiers and similar British residents in India employed the phrase to describe the procession taken out by the Muslims in the festival of the Muharram. It was a transformation into the natural speech of ordinary Englishmen of the cry *Ya Hasan, Ya Husain* uttered by the processionists in lamenting the deaths of Hasan and Husain, grandsons of the Prophet. (Yule, Burnell 1994, vi).

5 http://amitavghosh.com/interviews.html#gpm1_3, 24/11/12

6 http://amitavghosh.com/interviews.html#gpm1_3, 24/11/12

Alors, Ghosh aurait non seulement utilisé le dictionnaire de Yule pour la rédaction de son roman mais il aurait aussi suivi cet exemple de transformation linguistique. Enfin, l'auteur de *Sea of Poppies* précise son intérêt pour un dialecte du sud de la Chine qu'il a intégré au plurilinguisme caractéristique de son écriture. « I became very interested in the trading language of Southern China – the patois which is known as 'pidgin' ». ⁷ En effet l'un des personnages de *Sea of Poppies* présente certaines caractéristiques de ce langage comme nous l'avons constaté.

Mais face à une diversité linguistique aussi dense, les critiques et contemporains de Ghosh se questionnent. Dans une interview disponible sur *Youtube*, intitulée *Amitav Ghosh's sentiments behind Sea of Poppies*, Rarkha Dull la présentatrice sonde Amitav Ghosh quant à la complexité linguistique de son ouvrage.

But, you know, looking a little bit at the use of language and it is something that most critics have written a lot about it. Works for some people, some people have found it difficult to access for that reason. The sort of colloquialism that you bring together from ... you know ... from the kind of English that was spoken there, the *Hobson-Jobson*, references to Bhojpuri, to, to all sorts of different trends coming together. Did you feel as you were writing that, that maybe when people are reading this it would be difficult for them to read? ⁸

À cette question sur la difficulté et l'accessibilité de la langue dans *Sea of Poppies*, Amitav Ghosh répond de façon poétique. Il souligne le parallèle entre la raison et l'amour de l'écriture, l'amour des langues.

You know, I mean, as a writer of course you think of comprehensibility all the time, you know. But as a writer I also love words and really, you know, there was a moment, there were moments in the books when the words were like a sort of grape out draft which swept me up you know and I felt myself to be circling ... that's right ... you know. ... and you stop ... and you know at a certain point you just stop caring about it! ⁹

Amitav Ghosh en temps qu'écrivain « aime les mots ». Malgré son attention continuelle pour l'intelligibilité, il confesse que lors de l'écriture de *Sea of Poppies* il s'est laissé porter par les mots, mettant ainsi partiellement en péril la compréhension du roman. La recherche linguistique qu'il a accompli, Ghosh la soumet à son lectorat. Ce lectorat est divers et varié. Il convient alors d'établir où résident les difficultés de compréhension et à quel niveau elles surviennent.

7 http://amitavghosh.com/interviews.html#gpm1_3, 24/11/12

8 <http://www.youtube.com/watch?v=4SvsY4Q06jM&feature=relmfu>, 03/06/12

9 <http://www.youtube.com/watch?v=4SvsY4Q06jM&feature=relmfu>, 03/06/12

I.3.2. Pour les lecteurs de tous les horizons

Il semblerait que tous les lecteurs, de tous les horizons linguistiques, rencontrent des difficultés à comprendre le langage dans *Sea of Poppies*. Dans le cas du lectorat indien ou comprenant les langues indiennes, Ghosh a habilement rendu la tâche plus ardue en modifiant certaines expressions :

Further he spells the local words not as an Indian reader would recognize them but to reflect the European accents with which they are spoken. The result is that even for a reader who knows the words and their meanings, some of these passages require constant interpretation.¹⁰

Certaines expressions indiennes sont orthographiées de façon à faire résonner les prononciations européennes. Dès lors, le lectorat indien doit fournir un travail d'interprétation. Il lui faut passer par la forme orale pour comprendre la forme écrite.

Tableau récapitulatif des erreurs orthographiques rendant la compréhension des expressions indiennes difficile.¹¹

« Ridden chawbuckswar from Calcutta: could'nt wait to see his ship. » (SP 54)	« chawbuck » devrait être orthographié « chābuk »
« Fit to knock a feller oolter-poolter on his beam ends! » (SP 263)	« oolter-poolter » devrait être orthographié « ultra-pultra »
« In the shishmull , by dint of experimentation, she had found that her purpose was best served by retiring to a corner [...] » (SP 261)	« shishmull » devrait être orthographié « sheesh mahal »
« Look at me, rattling on like a gudda when I should be getting on with the tumasher . » (SP 219)	« tumasher » devrait être orthographié « tamasha »

Le premier exemple du tableau met en exergue deux termes du lexique anglo-indien : *chawbuck* (a whip ; to whip dérivé de la prononciation *chābuk* (Yule, Burnell 1994, 184)) et *chawbuckswar* (a rough-rider dérivé de *chābuk-suwār* (Yule, Burnell 1994, 184)). Ces deux mots sont composés de la même unité modifiée : *chābuk*.

¹⁰ www.languageinindia.com, 10/01/12

¹¹ www.languageinindia.com, 10/01/12

Ghosh transmet, tel qu'il est, le discours de ses personnages européens. De l'état de l'écriture il fait résonner l'oralité chère à son style littéraire. L'accent se fait entendre. Le but n'est pas comique : cet accent n'est pas souligné par une typographie particulière, caractères gras ou italiques. L'évolution des langues au contact des locuteurs est un élément crucial de leur développement. Tout comme l'anglais accepte les expressions indiennes dans son lexique, les langues indiennes acceptent les prononciations et orthographes anglaises. L'Européen change les langues indiennes.

Ce plurilinguisme phonétiquement modifié fait l'objet d'une étude de Calvet. Il stipule que lorsque, dans les colonies, il y a une incompatibilité phonologique entre deux langues (le plus souvent lorsque la langue dominée prend à la langue dominante), « la solution la plus économique et répandue, consiste à adapter le terme étranger à la phonologie de la langue, et à la transcrire ensuite avec les moyens du bord. » (Calvet 1974, 93).

Dans la même lignée que le phénomène des emprunts, ces modifications linguistiques sont visibles au sein des deux communautés en contact : « Such transformations of words in one language into another by people ignorant of the original language is very common. If *Ya Hasan, Ya Husain* was alienized into Hobson-Jobson, in Calcutta uneducated people called the departmental store Harrison and Hathaway on Old Court House Street *Hatison-Hatibai*. » (Yule, Burnell 1994, vi).

Ghosh sous-entend que les langues sont modulables, tout comme notre compréhension et analyse de ces dernières. Il faut être ouvert aux langues du monde pour comprendre sa propre langue. Pour un lecteur indien, il faut connaître les tonalités et les sonorités britanniques afin de reconnaître les transformations qu'un anglophone opère sur les langues indiennes.

Alors que le lectorat indien semblait avantagé de par sa culture des langues indiennes, il s'avère que Ghosh ramène tous ses interlocuteurs au stade de lecteur novice. Tout comme il fut obligé de se documenter, Ghosh pousse son destinataire à se renseigner, à être curieux face aux langues étrangères qui composent son répertoire. Selon l'idée présentée par Montalbetti (et plus généralement présente en littérature) du monde comme un livre, la compréhension du livre et par conséquent des langues qui le construisent permet la compréhension du monde.

Parallèlement, les jeux de mots en français sont durs à saisir pour les non-francophones. Comme illustration analysons un « jeu de mots filé ». En effet Ghosh s'est concentré sur une expression française qu'il a décliné de deux façons amusantes, son but étant soit de perdre davantage le lecteur, soit de l'aider dans son approche analytique des langues du roman. « Tout de

suite » est une vraie mine d'or pour Ghosh qui joue avec les différentes particules de l'expression.

En omettant tous les codes linguistiques pensons à « tout de suite ». Le français « tout » phonétiquement parlant équivaut à l'anglais « two » ou encore « to ». Quant à « suite », il peut être assimilé à « sweet ». Ghosh repousse les conventions linguistiques plus loin encore. Paulette raconte l'histoire de sa grand-tante. Zachary apprend comment elle voyagea à bord d'un vaisseau avec l'identité d'un homme et ne fut démasquée qu'à son arrivée à Tahiti : « The secret that no Frenchman had guessed through two years of living on the same ship, day in, day out, the Tahitians knew tootsweet. » (SP 268). Du point de vue syntaxique et dans un énoncé français, la construction est correcte dans la mesure où le « tout de suite » se place en position finale. Cependant, « tootsweet » n'est pas un mot français et ce n'est pas non plus un mot anglais. Or les deux éléments constituants existent séparément dans la langue anglaise. « toot » signifie un coup de sifflet ou de klaxon alors que « sweet » veut dire « bonbon » ou « doux/ce ». Assemblés, les deux mots n'ont aucun point commun. Le seul ciment qui les tienne ensemble est le rapprochement au français. Ainsi, phonétiquement similaire à « tout de suite », l'expression fonctionne pour les francophones qui effectuent l'opération de recul nécessaire.

« [T]ootsweet » n'est pas la seule invention de Ghosh pour renvoyer à « tout de suite ». L'extrait suivant illustre une deuxième invention linguistique de l'auteur : « 'But Madame,' said Paulette. 'I came all-a-sweet, as soon as I was told.' » (SP 283). Cette occurrence introduit « all-a-sweet » et met l'accent sur la ressemblance topographique des deux expressions ; organisées en trois éléments.

La correspondance « tout/all » est une traduction littérale, « suite/sweet » une association phonétique, tandis que « de/a » est difficilement explicable. De façon générale « de » est traduit « Ø, from, by, of » en anglais. La traduction littérale ne fournit donc pas de réponse quant à la technique utilisée par Ghosh pour aboutir à cette association. Se pencher sur la phonétique permet d'arriver à une hypothèse pour le choix de « a ». « de » se prononce /də/ (en français) et « a » /ə/ ou /ei/ (en anglais). Ghosh aurait tout simplement supprimé le son /d/ de /də/. Plus difficile encore que l'exemple de plurilinguisme précédent, ces modifications ne sont pas répertoriées dans un glossaire.

Le langage des lascars est exclusif et limitatif. De tous les langages du roman c'est le plus ancien et le plus spécifique. C'est un pidgin et selon Louis-Jean Calvet, un pidgin est un « refus pur et simple d'un groupe de parler la langue des autres groupes avec lesquels il entretient des relations commerciales : se développe alors une langue seconde, née du contact entre la langue de ce groupe

et les autres langues en jeu. » (Calvet 1974, 113). Mais cette définition seule ne suffit pas à caractériser le « laskari language ». Le « laskari » n'est pas né d'un refus de conformité mais d'un besoin vital pour le bon fonctionnement d'un équipage entier. Ce fut la solution à la grande diversité linguistique à bord des bateaux au XIXe siècle. Les lascars (d'horizons divers) et les officiers (« who were usually European »¹²) devaient trouver un code commun. S.Romaine confirme cette définition de besoin communicationnel et ajoute qu'un pidgin est souvent considéré comme ayant une syntaxe très simpliste et n'étant langue maternelle pour personne. « a pidgin is a contact variety restricted in form and function, and native to no one, which is formed by members of at least two (and usually more) groups of different linguistic backgrounds » (Brown 2006c, 601).

Enfin, dans son ouvrage *La sociolinguistique*, Calvet ajoute tout-de-même que :

certaines situations sociolinguistiques font que les langues premières perdent de leur efficacité communicationnelle, lorsque les populations sont à ce point mêlées que personne ne parle la langue de l'autre. C'est par exemple ce qui s'est produit dans les déplacements d'esclaves d'Afrique vers les îles : d'origines différentes, mélangés sur les plantations, les Noirs ne pouvaient plus communiquer avec leurs langues premières et ont dû se créer une langue approximative, un pidgin. (Calvet 1993, 29)

Le phénomène décrit ci-dessus s'apparente à la formation présumée du « laskari language » dont Jodu fournit une définition :

Jodu had learnt the names of each piece of canvas, in English and in Laskari – that motley tongue, spoken nowhere but on the water, whose words were as varied as the port's traffic, an anarchic medley of Portuguese calaluzes and Kerala pattimars, Arab booms and Bengal paunchways, Malay proas and Tamil catamarans, Hindusthani pulwars and English snows – yet beneath the surface of this farrago of sound, meaning flowed as freely as the currents beneath the crowded press of boats. (SP 108).

Cette définition est très poétique, elle reprend le thème maritime et naval à l'origine de la formation du pidgin. Il assimile la langue à différents éléments marins ou portuaires. Jodu emploie des termes navals de la langue anglais, compréhensibles à la première lecture, comme : « port's trafic » (pour la variété des mots), « catamarans » (pour les expressions Tamil), « flowed » (pour le sens) et « currents ». Mais les langues sont aussi associées au mélange : avec des termes tels que « montley » et « farrago ».

Cependant, lire cet extrait avec l'aide de *Hobson-Jobson* l'éclaire et le sublime davantage. Les mots d'origine indienne intégrés à la langue anglaise renvoient eux aussi au registre naval. Un « pattimar » est un bateau avec un, deux ou trois mats que l'on trouve sur la côte ouest (« A kind of

12 http://amitavghosh.com/interviews.html#gpm1_3, 24/11/12

lateen-rigged ship, with one, two, or three masts, common on the west coast. ») (Yule, Burnell 1994, 687). Un « paunchway » est un bateau léger dont on se sert sur les rivières du Bengale (« A light kind of boat used on the rivers of Bengal. ») (Yule, Burnell 1994, 688). Enfin, un « pulwar » est un autre bateau des rivières du Bengale qui transporte de lourdes charges (« One of the native boats used on the rivers of Bengal, carrying some 12 to 15 tons. ») (Yule, Burnell 1994, 737).

Le poétique générale se dégage de la définition mais n'est « complète » qu'à la lumière du glossaire. Le terme « complète » est discutable car certaines expressions ne sont pas facilement décodables comme « calaluzes » qui ne figure ni dans le *Hobson-Jobson* ni dans un dictionnaire de langue anglaise. Notons au passage que le langage des lascars est décrit avec des termes anglo-indiens, ce qui ajoute au plurilinguisme : les discours s'entremêlent.

Le pidgin en général est un langage créé par une communauté, pour les besoins de cette communauté. Il en va de même pour le « laskari ». Toute personne extérieure telle que le lecteur de *Sea of Poppies*, aura besoin d'un temps d'adaptation ou même d'un glossaire (voir I.1.2. Les modes de traduction). Le lecteur se trouve dans la position des nouveaux arrivants à bord de *Ibis*.

Ghosh exploite le phénomène d'emprunts entre les langues pour justifier de leur égalité et il introduit ainsi le plurilinguisme dans son roman. Les modifications synonymes d'acceptation des langues sont mutuelles. Quant aux procédés de traductions étudiés, ils attestent d'une certaine complémentarité des langues. Paradoxalement, ces traductions déconstruisent tout au long de *Sea of Poppies* la notion de traduction. Les langues doivent être envisagées et connues mais jamais traduites. C'est par des traductions partielles et approximatives que le plurilinguisme embellit et enrichit le récit. L'auteur n'impose pas la traduction il la sous-entend pour une lecture plus approfondie du roman et une meilleure appréhension du monde. Alors il laisse libre cours à son lecteur qui peut ou non décider de se documenter. Le comique aussi souligne le plurilinguisme et c'est parallèlement que les deux éléments progressent. Enfin, Ghosh induit la reproduction de son parcours linguistique par la complexification des langues qui sont présentes dans *Sea of Poppies*. Le plurilinguisme sera ensuite défini par les images littéraires de ce chef d'œuvre.

II. Un voyage synonyme de changement

Le plurilinguisme de *Sea of Poppies* désormais décrit, il convient de se concentrer sur les métaphores du roman. Grâce à une analyse davantage littéraire, nous tenterons de définir comment ces images transcrivent le plurilinguisme caractéristique de l'ouvrage. Que ce soit la métaphore du bateau, celle de la carte ou la fable de l'écriture et de la lecture comme voyage, toutes contribuent à l'élaboration d'un idéal linguistique et post-colonialiste. Chacune de ces métaphores va être analysée afin de définir au mieux ce monde plurilingue et les attitudes possibles dépeint par l'auteur.

II.1. L'image du bateau

I.1.1. La stratification de la langue

Le bateau de *Sea of Poppies* est un ancien négrier et de ce fait offre naturellement un espace compartimenté. Bien que modifiée, car il ne s'agit plus du trafic d'esclaves, la notion de hiérarchie est tout de même présente. Lors de la traite des esclaves la cale était l'endroit où les africains subissaient les pires promiscuités dans des espaces bien compartimentés. Or dans le roman de Ghosh, c'est le bateau tout entier qui illustre cet amoncellement. Une fois à Calcutta, les occupants de *Ibis* doivent quitter le bateau afin qu'il soit nettoyé et réorganisé pour la traversée des « Black Water ». Jodu, en compagnie d'autres lascars, profite de l'absence des officiers pour visiter les différentes parties du bateau. Ils progressent sur le navire comme dans un terrier.

They headed first to the officers' section of the vessel, the peechil-kamre – the after-cabins – which lay directly beneath the quater-deck [...] To get to the peechil-kamre they had to go through one of the companionways that were tucked under the overhang of the quater-deck: the entrance on the dawa side led to the officers' cabins and the other to the adjoining compartment, which was known as the 'beech-kamra' or midships-cabin. The dawa companionway opened into the cuddy which was where the officers ate their meals. (SP 332).

Cette première section du bateau est décrite de façon très précise, le lecteur peut ainsi en visualiser l'accès et la localisation. Le terme « compartiment » vient ajouter à l'impression déjà existante de fragmentation. À cette fragmentation se greffe la notion de diversité linguistique induite par les appellations doubles (en anglais et en langue indienne) de chaque pièce.

Alors que la visite continue, de nouveaux recoins sont dévoilés : « The Kaptan's stateroom was furthest aft, and there was nothing in this kamra that was in the least disappointing » (SP 333). La notion de cheminement à travers les espaces du bateau est rendue explicite grâce à l'expression « furthest aft ». Le narrateur décrit et expose à travers les yeux de Jodu le « midships-cabin » ou la cabine au milieu du navire :

Forward of the after-cabins lay the midships-cabin – the beech-kamra where the overseers and guards were to be accomodated. This part of the schooner was also relatively comfortable: it was equipped with bunks rather than hammocks, and was fairly well lit, with portholes to let in the daylight and several lamps hanging from the ceiling. Like the after-cabins, this kamra was connected to the main deck by its own companionway and ladder. But the ladder to the midships-cabin had an extension that led even further into the bowels of the vessel, reaching down to the holds, storerooms and istur-khanas where the ship's provisions and spare equipment were stored. (SP 333).

Semblable à l'extrait précédent, celui-ci présente aussi des directions : « Forward ; further into ; reaching down ». *L'Ibis* est donc exploré dans son intégralité : tant sur le plan horizontal que vertical avec l'extension de la cabine qui descend dans les profondeurs du bateau. Ainsi décrit, l'espace confiné du navire paraît plus vaste. Plus nombreuses aussi sont les possibilités de direction et d'orientation qui s'offrent à ses occupants. Enfin l'accent est porté sur le caractère « relativement confortable » de cette section du navire. Puis, en opposition aux espaces visités précédemment, le narrateur présente le « dabusa » : « Next to the beech-kamra lay the migrants' part of the ship: the 'tween-deck, known to the lascars as the 'box', or the dabusa. » (SP 333). Les migrants sont donc regroupés dans l'ancienne cale. Très oppressante, cette pièce est redoutée des lascars. Enfin alors qu'ils se dirigent vers le « fana » (l'espace qui leur est destiné) les lascars découvrent l'existence d'un cachot : « Shinning up the ladder, they went eagerly to their own kamra, the fana. This was where the most startling change was found to have occurred: the rear part of the compartment had been boxed off to make a cell, with a stout door. » (SP 334). L'exploration du bateau s'achève par le cachot. Le lecteur comprend alors que malgré l'étendue des possibilités, l'action se déroule bel et bien sur un bateau et qu'une fois à flot, les destins sont scellés. Cette progression s'effectue plus généralement de façon verticale. La verticalité quant à elle fait écho à la valeur des langues. Au sommet se trouvent les officiers européens puis au fil de la découverte interviennent les migrants, les lascars et les prisonniers. Le « fana » est la pièce qui a subi le plus de transformations : « This was where the most startling change was found to have occurred ». Ainsi il convient de souligner qu'au-delà de la pièce elle-même, c'est le statut des lascars qui est modifié. Ces derniers se retrouvent, dans cette nouvelle organisation, au même niveau que les migrants et les prisonniers.

Ces sections ou couches renvoient à l'idée de stratification. Ainsi chaque espace contribue à la formation d'une strate et l'ensemble de ces espaces constitue ce qui, en géologie, se nomme un « faciès ». L'étude géologique des strates est accompagnée des notions d'homogénéité et d'hétérogénéité. Un « faciès » sera, généralement et à première vue, homogène. L'hétérogénéité intervient lors d'une analyse plus détaillée. Ainsi le géologue constate que ce faciès est constitué d'une diversité étonnante de composants. À l'échelle de *Sea of Poppies* le bateau regroupe de façon homogène des voyageurs ; cependant les divisions internes qui le caractérise dénotent bien de l'hétérogénéité, d'autant que chaque compartiment renferme une communauté particulière. Les critères de différenciation des strates sont de l'ordre de l'origine de la communauté, de la langue parlée et de la fonction à bord de l'*Ibis*. Cependant la partie inférieure du bateau, lieu où trois communautés sont en contact (les migrants, les lascars et les prisonniers) témoigne de l'hétérogénéité au sein d'une seule et même strate. De plus chacune de ces trois communautés est multiple. Les migrants viennent tous de villages éloignés, il en va de même pour les lascars et des deux prisonniers : l'un est chinois, l'autre indien.

Ces communautés sont des sédiments nécessaires à la stratification. Leur présence sur l'*Ibis* est le fruit de l'érosion :

Les roches sédimentaires s'opposent, par la plupart de leurs caractères, aux roches éruptives ou endogènes. Elles se sont formées à la *surface de la Terre*, sur le sol ou au fond des eaux et résultent de *l'action des agents d'érosion et de transport, de l'activité des êtres vivants ou de phénomènes purement physiques ou chimiques*. (Bellair, Pomerol 1984, 205).

L'*Ibis* n'est pas semblable à une roche sédimentaire mais pourrait le devenir avec le temps et regrouperait de façon compacte les différents sédiments présents à bord. Ces sédiments proviennent d'endroits plus ou moins éloignés et suivent des routes plus ou moins directes. Ainsi le temps de l'érosion, et plus particulièrement la durée de l'acheminement jusqu'au bateau, varient. Jodu est le premier à rejoindre le bateau. Suite au décès de sa mère, il quitte son village natal. Il se rend à Calcutta et compte prévenir Paulette de l'incident tragique avant de rejoindre l'équipage d'un navire. C'est le cours d'eau qui le mène où il escompte : « With the current behind him, it did not take long to cover the distance to the mouth of the canal that led to the city's docks [...] The narrow canal was busy, as always, and Jodu took a couple of hours to make his way through the city » (SP 64-65). Une fois à Calcutta, Jodu soucieux de ne pas se faire remarquer décide de passer la nuit dans sa barque près de la demeure des Burnham pour pouvoir intercepter Paulette au petit matin. Alerté par des cris, Jodu se réveille et se trouve nez à nez avec la proue de l'*Ibis*. Abandonnant sa barque, il est secouru et rejoint enfin l'équipage du navire au chapitre 6. Deeti et Kalua, quant à eux, viennent de

plus loin ; l'érosion est donc plus longue et ils ne rejoignent le bateau qu'au chapitre 10. Enfin, bien que déjà sur place, Paulette, Neel et Ah Fatt n'embarquent qu'au chapitre 16.

Préalable à l'organisation du bateau, c'est la structure du livre qui fait écho à la stratification. Les narrations multiples, compartimentées et différenciées à l'aide d'astérisques, se succèdent et se recouvrent formant ainsi des strates de l'histoire et une mémoire fossile. La construction du roman en trois grandes parties rappelle tout d'abord l'homogénéité du « faciès ». Ces parties sont équilibrées en terme du nombre de pages. En effet, la première partie compte 186 pages, la deuxième, 172 pages et la troisième, 161 pages. Dans une dynamique d'érosion, ces trois parties s'intitulent respectivement : « Land », « River » et « Sea » et illustrent l'image du delta. Le delta est « une terminaison de rivière dans la mer ou dans un lac, où le cours d'eau se divise en plusieurs bras dans une zone de sédimentation importante. » (Bellair, Pomerol 1984, 341). Le bateau contient les éléments sédimentaires pour les porter à l'île Maurice. Dans la zone du delta où les sédiments affluent et se dispersent, le bateau les rassemble et les concentre. Ce monde aquatique du delta est aussi sous-entendu par la fragmentation de la narration dans *Sea of Poppies*. Allant et venant d'un récit à un autre, Ghosh établit un parallèle avec les vagues qui s'échouent successivement sur le sable avant de repartir au large. Chaque vague est remplacée par une autre instantanément et réapparaît en aval. Ainsi de la page 201 à la page 206 c'est la vague de Deeti et Kalua qui arrive sur la côte. Elle laisse place à celle de Baboo Nob Kissin de la page 206 à la page 208. Ce n'est qu'à la page 213 que le rouleau des deux villageois resurgit. Ghosh crée une atmosphère, un rythme. Le lecteur perçoit le bruit de l'eau : la préparation et la montée en puissance du rouleau, la violence de la vague qui se projette contre la plage, et le murmure de son éloignement. Les deux premières parties (« Land » et « River ») sont plus lentes que la troisième. Les chapitres constituant les parties 1 et 2 renvoient à des flots calmes. En effet les chapitres 1 à 15 comportent entre 2 et 7 sous-parties comme l'atteste le tableau suivant :

Chapitres avec 2 sous-parties	Chapitres avec 3 sous-parties	Chapitres avec 4 sous-parties	Chapitres avec 5 sous-parties	Chapitre avec 7 sous-parties
3, 9, 13	1,2	5, 7, 8, 10, 12, 14, 15	4,11	6

Notons que pour les deux premières parties, la moyenne de sous-parties est de 4. La troisième partie quant à elle est plus rapide et mouvementée, les chapitres ne sont pas réguliers et le chapitre 21 compte jusqu'à 14 sous-parties. Dans la zone du delta le récit s'accélère. Les petites vagues indépendantes ont rejoint la vague principale. L'océan désorganisé se déchaîne. Le lecteur

perçoit ce mouvement qui s'accélère.

Chapitre avec 4 sous-parties	Chapitre avec 7 sous-parties	Chapitres avec 8 sous-parties	Chapitre avec 10 sous-parties	Chapitre avec 11 sous-parties	Chapitre avec 14 sous-parties
18	19	17, 20	22	16	21

Cette stratification de l'espace sur l'*Ibis*, les allusions à l'érosion et au delta que l'on trouve dans *Sea of Poppies* ont une signification linguistique. En effet il ressort de l'analyse du texte que pour l'une des descriptions du langage des lascars, la langue est présentée comme étant un mélange plurilingue de bateaux.

Jodu had learnt the names of each piece of canvas, in English and in Laskari – that motley tongue, spoken nowhere but on the water, whose words were as varied as the port's traffic, an anarchic medley of Portuguese calaluzes and Kerala pattimars, Arab booms and Bengal paunchways, Malay proas and Tamil catamarans, Hindusthani pulwars and English snows – yet beneath the surface of this farrago of sound, meaning flowed as freely as the currents beneath the crowded press of boats. (SP 108).

Cette définition emploie des termes anglais et indien. Comme nous les avons identifiées précédemment, les expressions « pattimar », « paunchway » et « pulwar » proviennent du lexique indien et renvoient chacune à un type d'embarcation. Par conséquent, l'*Ibis* aussi sert à définir une langue. Une langue nouvelle est en gestation au sein du bateau. Mélange de langues d'horizons différents, le pidgin de *Sea of Poppies* illustre la stratification de la langue de Bakhtine. Ce dernier estime qu'une langue nationale se stratifie en « dialectes sociaux, en maniérismes d'un groupe, en jargons professionnels, langages des genres, parlers des générations, des âges, des écoles, des autorités, cercles et modes passagères » (Bakhtine 1978, 89). Or l'*Ibis* reflète chacun de ces critères. Par le biais des métaphores du roman – la stratification, l'érosion et le delta – Ghosh illustre la création de cette langue en voie de stratification.

Le bateau incarne les langues qui y sont représentées. Les strates naturelles qu'offre son organisation (négrier) reflètent le devenir d'une langue : la stratification. Dans ce processus d'érosion, les langues sont des sédiments, déplacés puis implantés ailleurs. Le bateau est un réceptacle temporaire qui permet aux langues de traverser le delta. Mais l'homogénéité et l'hétérogénéité de la stratification pousse la réflexion à un autre niveau : en effet la composition du bateau ouvre une autre piste d'analyse.

II.1.2. Le genre romanesque

L'Ibis dans *Sea of Poppies* est donc associé à la langue. Cependant il convient de noter que le bateau peut aussi renvoyer au genre romanesque. Lukacs déclare que « [l]a composition romanesque est une fusion paradoxale d'éléments hétérogènes et discontinus appelés à se constituer en une unité organique toujours remise en question. » (Lukacs 1968, 79). Le caractère à la fois homogène et hétérogène de la stratification dans le roman induit le parallèle avec la citation du critique. Il est vrai que *L'Ibis* engendre la cohabitation de communautés variées. C'est ainsi que se manifeste la « fusion paradoxale » dont il est question chez Lukacs. Cette fusion inattendue est d'autant plus visible entre les deux prisonniers :

She [Paulette] could not resist peeking in as she went past, and having stolen one glimpse, she returned quickly for another: she saw that there were two men inside the chokey, as curious a pair as ever she had laid eyes on. [...] After yet another stolen glance, she saw that the two men were now speaking to each other, and this further excited her curiosity: what could they be saying – and with such absorption as not to notice the commotion in the adjoining compartment? What language might they share, this skeletal Easterner and this tattooed criminal? [...] amazingly, the two convicts were conversing in English. (SP 379).

Alors que les migrants prennent place dans leur section du bateau, Paulette remarque la présence de deux hommes dans le cachot. Étant très différents, leur relation intrigue la jeune femme. Curieuse, elle s'interroge essentiellement sur la langue qu'ils utilisent pour communiquer. Enfin, elle constate avec surprise que les deux hommes parlent anglais. Le paradoxe de cette union est clairement mentionné : « as curious a pair as ever she had laid eyes on ». Mais les deux hommes ne font qu'un : « Having spent a few days in the same space, Neel had already begun to feel that he was somehow implicated in his cell-mate's plight: it was as if their common destination had made their shame and honour a shared burden. » (SP 339). On parle de fardeau partagé des deux hommes. Ainsi, la composition du bateau s'apparente à la composition du genre romanesque, alliant l'homogène à l'hétérogène.

Dans cette optique de mise en abîme du genre romanesque, la figure de l'auteur est également représentée dans *Sea of Poppies*. C'est Zachary qui endosse ce rôle. Ainsi Ghosh fait des allusions à l'art de conter une histoire en s'appropriant le discours d'autrui. Zachary qui suscite tant d'intérêt aux yeux du Serang Ali est au croisement de différents discours et cultures. Dans la première partie de cette étude nous avons constaté qu'il se plie aux modes linguistiques du bateau et apprend le vocabulaire du langage des lascars. Cependant il s'adapte aussi au parler des officiers : « 'Zikri Malum sabbi tok pukka-talk no?' said Serang Ali. 'Hab heard Zikri Malum tok Mistoh Doughy sahib-fashion.' 'What?' Zachary shot him a startled glance: that Serang Ali should have

noticed his talent for changing voices struck a chord of alarm.» (SP 53). Serang Ali est conscient du talent du jeune marin. Le terme « voices » renvoie aux discours. Zachary sait ordonner, organiser les discours et se les approprier : « Although startled at first, Zachary soon found himself speaking to the serang with an unaccustomed ease: it was as if his oddly patterned speech had unloosed his own tongue. » (SP 17). Étonné, Zachary se surprend à parler de la façon du serang. Mais c'est aussi naturellement que sa langue se délie. Il fait donc résonner les discours opposés établissant ainsi un ordre et une cohésion au sein du *Ibis*. Le jeune homme réussit avec brio à rendre le plurilinguisme du roman. Alors que Bakhtine estime qu'il n'est pas chose facile de s'approprier le langage d'autrui car « [l]e langage n'est pas un milieu neutre. Il ne devient pas aisément, librement, la propriété du locuteur. Les dominer, les soumettre à ses intentions et accents, c'est un processus ardu et complexe ! » (Bakhtine 1978, 115), Zachary opère avec aisance. La mise en abîme de l'auteur est telle que c'est Ghosh lui-même qui détient ce talent. Comme un ventriloque il confère à ses personnages des dires contradictoires qui tendent à la construction d'un nouveau discours. Car il est vrai, d'après Bakhtine, qu'un discours naît dans un contexte historico-social donné et qu'il y a interaction de différents discours qui gravitent autour d'un objet. C'est la dialogisation qui permet la formation de ce discours et ainsi *Sea of Poppies* introduit ce phénomène linguistique.

Zachary est maître des discours mais il ne le sait pas. Ou plutôt, il n'est pas conscient de la portée ni de la teneur de son discours. La métaphore du bateau laisse place à une nouvelle image : l'objet de l'écriture n'est pas connu de l'écriture. Baboo désormais certain du pouvoir de Zachary sait aussi que ce dernier l'ignore.

This was the confirmation he [Baboo Nob Kissin] needed, he was certain of it – just as he was certain, also, that the messenger himself knew nothing of his mission. Does an envelope know what is contained in the letter that is folded inside it? Is a sheet of paper aware of what is written upon it? (SP 174).

Telle une enveloppe ou une feuille de papier, Zachary est étranger au pouvoir de son/ses discours.

Le bateau renvoie donc aussi au genre romanesque. Zachary est représenté comme conteur, auteur. Un discours est en gestation dans le bateau et il naît de la confrontation des autres discours. Ainsi Ghosh souligne la nécessité de mélanger les langues et de les organiser en dialogue. Il convient désormais d'analyser comment ce mélange de langues s'effectue dans le roman.

II.1.3. Le bateau comme lieu de « créolisation »

Progressivement le système cloisonné du bateau se relâche. Ainsi la distinction des strates n'est plus toujours évidente. Il convient de fournir une analyse linéaire et chronologique pour faire ressortir ce phénomène. C'est dans un premier temps de façon très organisée, par des personnages, que les liens s'établissent. Alors que les migrants et les prisonniers ne sont pas encore présents à bord, il est déjà question de deux groupes : les lascars et les officiers. Zachary assure leur cohabitation et sert de messenger : « Zachary became the link between the two parts of the ship » (SP 13). Une fois les migrants à bord, Kalua est le premier à être autorisé sur le pont, hors de la cale : « Soon, by virtue of his prodigious strength, Kalua became the most valued oarsman on the pulwar and he alone, among all the migrants, was allowed to take turns whenever the weather permitted. » (SP 252). Il est donc celui qui établit le lien entre les deux espaces.

Puis les femmes quittent à leur tour la cale et contribuent à la vie du bateau en effectuant certaines corvées ménagères : « The maistries quickly let it be known that the female migrants would be expected to perform certain menial duties for the officers, guards and overseers. » (SP 395). Les groupes de travail se forment ; Paulette, Heeru et Ratna se partagent la lessive ; Deeti, Champa et Sarju se chargent de la couture et enfin Munia s'occupe de la gestion du stock de nourriture à bord. Éparpillées sur la partie supérieure de l'*Ibis*, la présence des femmes inverse l'ordre hiérarchique du bateau. De toutes les femmes migrantes, Munia est celle qui occupe le poste le plus élevé, le plus en hauteur. « Munia shuddered: I'm glad I'm not down here. It's much nicer where I work, on the roof of the deckhouse. The lascars pass right by when they're climbing up to fix the sails. » (SP 398). Cet extrait témoigne effectivement de sa « supériorité » et d'un changement de statut. Il souligne aussi le contact des communautés présentes à bord. Ici il s'agit du contact entre les lascars et les migrants. Le contact est d'autant plus important que Munia et Jodu flirtent ; ils se feront ensuite surprendre en train de discuter, Jodu sera sévèrement puni et quittera le bateau.

Les prisonniers sont aussi présents sur le pont lors de sorties nocturnes. C'est notamment au cours de l'une de ces « promenades » que Zachary reconnaît Neel. Lors de leur dernière rencontre, Neel était alors le Raja et avait reçu le jeune marin pour un festin à bord de son propre bateau. La notion de statut changeant à bord de l'*Ibis* est centrale à leur échange.

'You're the Roger, aren't you? The Raja of...?'

'Your memory does not mislead you, sir,' said Neel, bowing his head. 'Yes, I was indeed once the Raja of Raskhali. My circumstances are very different now, as you can see.'
(SP 401).

La hiérarchie entre les deux hommes est inversée. Neel marque la rupture avec le passé, il précise qu'il fut Raja grâce à la construction « I was indeed once ».

Ajoutons que les femmes et les hommes migrants échangent et se rapprochent au cœur de la cale. Une proposition de mariage vient égayer la vie sous le pont. « The man in question, Kalua told her, was Ecka Nack [...] He wants to know, said Kalua, whether Heeru would be willing to set up house with him when we reach Mareech. » (SP 447). Deeti doit organiser l'union de ses deux compagnons et la cérémonie débute à bord de l'*Ibis*. Le mariage n'aboutira certes pas faute aux conditions extérieures tumultueuses mais l'idée première persiste, les voyageurs s'unissent. Dans cette cale, la communication s'établit aussi entre les migrants (par le biais de Paulette) et les prisonniers (avec Neel).

À l'inverse, les strates supérieures descendent dans les profondeurs du bateau. Baboo à accès à toutes les sections du bateau et rend fréquemment visite aux prisonniers. Alors que la situation linguistique y est riche, Baboo choisit dans ce cachot de s'exprimer en anglais pour n'éveiller aucune suspicion : « Baboo Nob Kissin made this announcement very loudly, and in English, so as to caste the visit in a properly official light. » (SP 482).

À la fin du roman, les hommes migrants montent pour assister à la flagellation de Kalua : « but of the men, apart from a few who were too unwell to stand, all the rest were made to go above. » (SP 503-504). C'est une remise en cause des équilibres du bateau. La hiérarchie est inversée, la multitude ainsi que la multiplicité linguistique l'emportent sur l'entité « anglais ». Suite à la mort de Bhyro Singh, la cale devient alors refuge pour les hommes qui s'y engouffrent tels des flots sauvages : « Expecting a wave to come crashing down, the women leapt off the ladder – but instead of a torrent of water, there came first one migrant and then another, and still another, each tumbling over the other to escape the silahdars' flailing lathis. » (SP 508). La cale devient l'endroit où l'on se réfugie. En cas de naufrage, les migrants redoutent l'arrivée de l'eau dans la cale qui signifierait leur mort certaine. Il faudrait alors se faufiler par l'étroite sortie pour essayer d'échapper à la noyade. Dans cette exemple, la sortie devient l'entrée. Or ce n'est pas de l'eau qui s'engouffre par cette entrée, ce sont des hommes, présence rassurante.

L'*Ibis* présente des éléments propices à la créolisation. Il semblerait en effet que l'espace du bateau facilite la formation d'une nouvelle langue. C'est d'abord sa taille qui induit la créolisation car il « est probable que la créolisation linguistique opère mieux sur des territoires exigus et bien délimités. » (Glissant 1996, 22). Ainsi confiné, l'espace de l'*Ibis* augmente les probabilités de rencontres des langues. De plus Glissant établit qu'une langue créole est « une langue dont les

éléments de constitution sont hétérogènes les uns aux autres. » (Glissant 1996, 20). Et cette notion renvoie bien à l'idée de faciès hétérogène de la stratification. En effet, comme nous l'avons précisé dans la partie précédente, le bateau se compose d'un panel important de communautés. Chacun de ces groupes intègre le bateau avec sa langue et la situation linguistique à bord est de fait complexifiée. La composition de l'*Ibis* fait donc écho à celle d'une langue créole. Mais c'est surtout le relâchement de ce cloisonnement qui importe. Les rencontres, les contacts, les langues évoluent comme les statuts des individus à bord. Ces langues se répondent et s'adaptent. Dans *Sea of Poppies* il s'agit du multiple contre le un, et du renversement de l'ordre linguistique établi. Ce renversement apporte les bases pour la construction d'une nouvelle langue créole, propre à une nouvelle société.

Notons que d'un point de vue purement socio-linguistique, il ne s'agit pas tout à fait de créolisation dans la mesure où le créole est la langue maternelle d'une communauté. Pour qu'une langue soit créole, il faut au préalable un pidgin. « A creole is a nativized pidgin, expanded in form and function to meet the communicative needs of a community of native speakers » (Brown 2006c, 601). Ce pidgin se développant, devenant langue maternelle pour une nouvelle génération, on parle alors de créolisation. S. Romaine précise que la créolisation intervient à des stades différents du développement du pidgin et qu'un pidgin peut s'étendre sans forcément devenir langue maternelle d'une communauté. Cependant le bateau est bien le lieu où la créolisation est susceptible d'opérer avec le temps. Beaucoup des conditions y facilitent ce phénomène linguistique. Le cloisonnement qui se relâche ensuite induisant alors l'ouverture et la rencontre des langues est important dans ce procédé. La grossesse de Deeti à bord induit aussi cette idée que l'enfant naîtra, immergé dans cette langue en changement et l'adoptera comme sa langue maternelle.

Cependant dans cette nouvelle langue résident les fossiles, les mémoires des langues en changement qui la constituent. Ainsi, l'*Ibis* est aussi la mémoire du passé, il retient les marques de l'histoire et de la traite des esclaves. Deux visions se complètent dans l'élaboration du passé du bateau. C'est Zachary qui, dans un premier temps, révèle le bateau d'après son ancienne nature de négrier : « it fell to Zachary to discover that the 'tween-deck, where the schooner's human cargo had been accommodated, was riddled with peepholes and air ducts, bored by generations of captive Africans. » (SP 13). De cette remarque émane sa connaissance du commerce triangulaire. Jodu quant à lui semble étranger à cet événement historique et sa vision présente en est pénalisée et réduite. De ce manque de familiarisation avec l'histoire résulte une réflexion plus longue :

Although as wide as the vessel, the dabusa had a close, cramped feel – partly because its

ceiling was not much taller than a man, but also because it was divided, by timber ribs, into pen compartments, like cattle-pens. [...] Jodu stepped warily into one of these pens and immediately stubbed his toe upon a heavy iron chain. [...] The weight and heft of the chains made Jodu wonder what sort of cargo they were intended to restrain: it occurred to him that they might be meant for livestock – and yet the stench that permeated the hold was not that of cows, horses or goats; it was more a human odour, compounded of sweat, urine, excrement and vomit [...] He picked up one of the chains, and on looking more closely at the bracelet-like clasps, he became convinced that it was indeed meant for a human wrist or ankle. Now, running his hands along the floor, he saw that there were smooth depressions in the wood, of a shape and size that could only have been made by human beings, over prolonged periods of time. The depressions were so close to each other as to suggest a great press of people, packed close together, like merchandise on a vendor's counter. (SP 150).

Cette description de la cale est très naïve et parvient toutefois à retenir l'effroi de la situation. C'est d'ailleurs sa naïveté qui guide Jodu dans sa réflexion et l'amène à la conclusion morbide que des hommes et des femmes voyageaient dans cette section là du bateau. L'exploration de la cale s'effectue dans le noir et les sens de l'homme se déploient alors pour appréhender les lieux. Jodu trébuche sur une chaîne, ainsi l'ouïe intervient. L'odorat aussi fournit des éléments de réflexion au jeune homme. Ce dernier réalise que l'odeur qui emplit la cale n'est pas celle du bétail mais bel et bien celle de l'homme. Enfin le toucher joue un rôle important dans la prise de conscience de Jodu. En passant ses mains au sol, il sent les formes des corps humains creusées dans le bois.

Les deux visions précédentes permettent d'affirmer que le passé est important pour la compréhension du présent. Ainsi la connaissance des langues du passé est nécessaire à la compréhension des langues du présent. Comme le négrier, les langues gardent leur nature profonde tout en étant modifiées par leur histoire. Il faut donc connaître l'histoire des langues pour en comprendre la créolisation. Ghosh expose ici la théorie de la « substrate » pour la genèse du créole de *Ibis* : « The substrate hypothesis emphasizes the influence of the speakers' ancestral language » (Brown 2006c, 602). Contrairement à ce que Deeti imaginait, le voyage ou le bateau (donc la créolisation) ne « noie » pas le passé : « If the Black Water could really drown the past, then why should she, Deeti, still be hearing voices in the recesses of her head, condemning her for running away with Kalua? » (SP 448). Ainsi, le passé ne s'efface pas et il est nécessaire au présent.

Pour revenir à la dynamique d'érosion propre au roman, le bateau est comme le glacier. Lors de la fonte du glacier, la quantité d'eau générée crée l'érosion. Cette eau transportera ensuite les sédiments, rappelant ainsi la fonction de *Ibis*. Mais ce bateau glacier est aussi créolisation. Le glacier précède l'érosion, il la génère. Ainsi le passé du bateau précède et génère son présent tout comme le passé des langues précède et génère leur statut actuel. Claire Omhovère dans *Sensing Space* présente le glacier comme étant « a metaphorical frame that unframes and transforms the

deposits from the past. » (Omhovère 2007, 147-148). Tel le glacier, *Ibis* retient, dévoile et transforme les marques du passé. Ainsi le bateau s'impose aussi comme l'image de la créolisation.

Le cloisonnement du bateau se relâche au fil du roman. Le bateau devient alors synonyme de créolisation et reflète un phénomène linguistique. Une fois l'entité bateau analysée, il convient de se consacrer à son mode de fonctionnement qui peut refléter un parti pris de l'auteur dans le contexte littéraire de critique post-coloniale.

II.2. La carte, une route en rhizomes dessinée par *Ibis*

II.2.1. La métaphore du rhizome

Ibis est le thème central à *Sea of Poppies* : ce qu'il s'y passe constitue l'action principale. C'est une force centralisante dans le roman. Non seulement *Ibis* est action mais il rassemble les actions. De l'étude de la composition de la partie 1 il se dégage que chaque chapitre tend plus ou moins directement vers le bateau. Voici un tableau récapitulatif.

Chapitre 1	Se termine sur <i>Ibis</i> avec Zachary et Doughty en train de discuter.
Chapitre 2	Se termine sur <i>Ibis</i> avec l'invitation du Raja.
Chapitre 3	Se termine en direction de Calcutta (où se trouve <i>Ibis</i>), Jodu entreprend de rencontrer Paulette avant de quitter la ville à bord d'un navire.
Chapitre 4	Se termine sur la situation financière de Neel. Sa ruine étant le facteur déclencheur de son exil sur <i>Ibis</i> .
Chapitre 5	Se termine avec la menace de Monsieur Burnham à Neel qui aboutira à son exil.
Chapitre 6	Se termine sur la séparation de Deeti et Kabutri. Cette séparation entraînera le sacrifice de Deeti, le sauvetage de Kalua et leur fuite vers <i>Ibis</i> .
Chapitre 7	Se termine sur la fuite des deux amants qui est en germe dans le chapitre précédent.

Ni le Raja, ni Jodu, ni même Deeti et Kalua n'avaient prévu de rejoindre *Ibis* en particulier et pourtant ils s'y retrouvent tous. Le destin des personnages du roman se dessine dans cette première partie. La narration aspire à ce bateau, elle mène les différentes histoires vers *Ibis*. C'est à la surface de l'eau que la narration pousse ces histoires. Comme de petits radeaux sur lesquels un enfant souffle, la narration oriente ces récits vers un point de fuite : *Ibis*. Le lecteur assiste ainsi à

la progression de Jodu et son intégration à l'équipage : « On that very afternoon, five hundred miles to the east of Ghazipur, Azad Naskar – known universally by his nickname, Jodu – was also preparing to embark on the journey that would bring him athwart the bows of the *Ibis* and into Deeti's shrine. » (SP 63). C'est par le réseau aquatique que Deeti et Kalua tout comme Jodu, rejoignent l'*Ibis*.

Then, pushing free of the shore, he [Kalua] threw himself flat on the impoverished raft and began to kick his heels in the water, steering out towards midstream. All of this was the work of a minute or two and by the time Chandan Singh and his cohorts gave chase, the river had carried Kalua and Deeti away from the flaming pyre, into the dark of the night. (SP 186).

L'utilisation de la voix active (« the river had carried Kalua and Deeti away ») ayant pour agent la rivière renforce la notion de pouvoir d'attraction du bateau sur ce réseau aquatique. C'est la rivière qui emporte les deux corps, objets aux sens grammatical et figuré. Deeti et Kalua ont d'abord rejoint Chhapra sur leur radeau avant de se mêler à la population du bateau. Une fois sur place, la décision de monter à bord relève de l'ordre de l'instinct de survie. Kalua avait auparavant arraché Deeti des flammes qui feraient d'elle une « sati » (une femme pieuse brûlée auprès de son défunt mari). Ils étaient donc recherchés par la famille du mari. Le bruit s'était répandu que les deux amants se trouvaient dans cette ville. Un soir, Deeti reconnut l'un de leurs poursuivants. Ils durent donc partir au petit matin, saisir une opportunité de travail et ainsi rejoindre l'*Ibis*.

Kalua had no questions, for his own doubts had been resolved a while before, in his heart. It was without any hesitation now that he swept Deeti into his arms and strode through the water, towards the pulwar. (SP 237).

Ces connexions qui s'établissent entre l'histoire de l'*Ibis* et les histoires annexes relèvent de l'écriture rhizomatique. L'idée du rhizome en littérature est une théorie de Gilles Deleuze et Felix Guattari. Les deux philosophes estiment que la linéarité du rhizome est primordiale. Cette linéarité se manifeste dans la progression ordonnée de l'*Ibis*. Progression sur laquelle viennent se greffer des chaînes sémiotiques. « Au rhizome se greffent des chaînes sémiotiques. » (Deleuze, Guattari 1980, 14). Illustrant effectivement le fonctionnement du rhizome, ces chaînes avaient toutes suivi un point de fuite : l'*Ibis*. Néanmoins notons que ce n'est pas un ajout à proprement parler mais une mise en relation d'éléments existants, à la surface de l'eau. Le rhizome compose avec « les dimensions dont [il] dispose ». (Deleuze, Guattari 1980, 13).

Mais le trajet des voyageurs ne consiste pas uniquement en mises en relation. Il y a des séparations importantes tout au long de la narration. Le rhizome se divise et chacun des éléments poursuit sa trajectoire vers un nouveau point de fuite. Doughty se retire après avoir accompagné Zachary et l'équipage à Calcutta. « At dawn, with much greater regret than he had anticipated, Zachary said goodbye to Mr Doughty, who was now headed back to shore with his team. » (SP 417). Similairement, à la fin du roman un radeau quitte le bateau. Ces passagers quittent tous l'*Ibis* pour des raisons personnelles mais partagent le même but final : rejoindre les côtes chinoises – « Can go Sing'pore seven days. Then China. » (SP 464) – et recommencer une nouvelle vie.

In that unearthly light a longboat seemed to leap out at Zachary, from the crest of a wave: although it was already some twenty yards away off the schooner's beam, the faces of the five men who were in it could be clearly seen. Serang Ali was at the rudder, and the other four were huddled in its middle – Jodu, Neel, Ah Fatt and Kalua. (SP 529).

Serang Ali fuit face à la menace de Zachary qui vient de découvrir son passé de pirate. Jodu désire quitter le bateau car il estime y avoir assez souffert tandis que Neel et Ah Fatt sont des prisonniers que Baboo Nob Kissin a aidé à s'enfuir. Enfin Kalua en se défendant a tué un homme et c'est dans son intérêt d'échapper au procès qui l'attend. Une nouvelle hiérarchie plus simple, à l'image du radeau, se dessine déjà. Serang Ali se trouve à la tête des quatre autres hommes. Mais des éléments rappellent la situation linguistique à bord de l'*Ibis*. Chacun des passagers présente des particularités linguistiques. Ainsi cet exemple atteste non seulement de la déterritorialisation opérée au sein du même rhizome mais de la possibilité de stratification nouvelle du rhizome dont il est question chez Deleuze et Guattari : « Le rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc.; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse. » (Deleuze, Guattari 1980, 16).

Un autre exemple de l'éloignement qu'opère le rhizome concerne les liens familiaux. Deeti prend la très dure décision de se séparer de sa fille et c'est la rivière qui portera l'enfant jusqu'au village du frère de Deeti. Alors que Hukam Singh est mourant, Deeti se consacre toute entière à lui procurer des soins palliatifs et ne peut de ce fait garder sa fille à ses côtés. Elle voit partir Kabutri et dès lors planifie sa propre mort : « When the boat sailed away, with Kabutri in it, it was as if Deeti's last connection with life had been severed. From that moment she knew no further hesitation: with her habitual care, she set about making plans for her own end. » (SP 167). Le réseau rhizomatique entraîne Kabutri loin de sa mère. C'est un véritable déchirement pour la jeune femme qui parle de sa fille comme étant sa « dernière connexion à la vie ». Les lignes segmentaires du rhizome se sont rompues, divisées en deux points de fuite différents entre Deeti et sa fille. Mais Deleuze et Guattari

précisent que ces lignes « ne cessent de se renvoyer les unes aux autres. » (Deleuze, Guattari 1980, 17). Ainsi mère et fille se revoient au bord de l'eau grâce à ce même réseau.

Two days later they were within sight of the dwelling where Kabutri was now living with the family of Deeti's absent brother. Once having spotted the house, it was impossible for Deeti to proceed any further without making an attempt to meet her daughter. (SP 202).

Ces soustractions à l'œuvre au sein du rhizome créent le multiple comme stipulé dans *Milles Plateaux*.

Le multiple, *il faut le faire*, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours n-1 (c'est seulement ainsi que l'un fait partie du multiple, en étant toujours soustrait). (Deleuze, Guattari 1980, 13).

La déterritorialisation est poussée encore plus loin. La multiplicité linguistique ne concerne pas uniquement l'espace du bateau mais celui du rhizome entier qui s'étend toujours plus.

L'exemple précédent de *Sea of Poppies* traite de la généalogie. C'est en effet un thème majeur du roman de Ghosh. Dans l'extrait page 167 l'accent est mis sur le besoin vital d'appartenir à une généalogie qui se voit reconstruite à bord de l'*Ibis*. Mais ce besoin est aussi prononcé sur le bateau. Lors de son arrivée à bord, Deeti passe un interrogatoire et la question de la caste se pose. Deeti prétend être une Chamars à ces mots Munia se jette à son cou. Étant une Mussahars elle s'exclame : « but that makes us like sisters, doesn't it? » (SP 246). Ce à quoi les autres femmes répondent : « We're all sisters now, aren't we? » (SP 247). Séparées de leurs familles respectives, les femmes reconstruisent des liens. L'appartenance aux castes n'a plus d'importance dans cette société en formation. Tel un rituel, l'interrogatoire est reconduit à l'arrivée de Paulette. Cette dernière se présente comme la nièce de Baboo Nob Kissin et annonce qu'elle se rend à l'île Maurice pour se marier. La désinvolture de la jeune femme interpelle Deeti qui ne comprend pas comment un voyage aussi long, inquiétant et incertain peut être envisagé de façon si légère.

But aren't you afraid, she [Deeti] said, of losing caste? Of crossing the Black Water, and being on a ship with so many sorts of people?

Not at all, the girl replied, in a tone of unalloyed certainty. On a boat of pilgrims, no one can lose caste and everyone is the same: it's like taking a boat to the temple of Jagannath, in Puri. From now on, and forever afterwards, we will all be ship-siblings – *jaházbhais and jaházbahens* – to each other. (SP 372).

Une fois de plus la caste est minimisée. Paulette déclare que les castes n'existent plus et que l'égalité règne parmi les migrants. Selon la jeune femme, dans cette cale se trouvent des pèlerins que l'on achemine vers un lieu de recueillement. La notion de famille qu'induit le mot « sibling » combiné à « ship » atteste du rapprochement familial que le bateau génère. La nature des liens change et il s'agit de mise en relation (faisant ainsi écho aux chaînes se greffant sur le rhizome).

Loin des anciennes formalités, pour se protéger (ne pas révéler son identité) et se rassurer, la généalogie est renversée. Kalua devient Madhu (le nom de son père) et prétend que ce dernier s'appelle Kalua. « 'And his father's name?' the question flummoxed Kalua: having stolen his father's name for his own, the only expedient he could think of was to make a switch: His name was Kalua, malik. » (SP 296). La généalogie de type radice existe toujours mais elle est déconstruite, déstructurée.

Notons que le roman de Ghosh comporte tout de même les notions de maternité et de paternité. Le voyage est synonyme de gestation. *Sea of Poppies* présente trois figures de mère. Sous sa forme commune, c'est Deeti qui incarne la maternité. Elle est d'abord mère aimante de Kabutri. Mais elle tombe aussi enceinte lors de son périple à bord de *Ibis*. « God has filed your lap, Sarju whispered. You are with child! » (SP 425). Ce voyage est un renouveau, il ne représente pas la mort et la stérilité mais la renaissance et la vie. Ainsi, rapportée à la problématique linguistique, cette expérience plurilingue ne sous-entend pas la mort des langues mais leur évolution en contact. Deeti est donc mère, porteuse de vie. La structure du roman rappelle cet élément. En effet le récit de la première partie débute et se termine avec Deeti. C'est une forme englobante qui rappelle le ventre maternel. De cette construction émane une impression de gestation. Deeti porte en elle le devenir des personnages et de l'intrigue. Mais c'est ensuite *Ibis* qui prend le relais. En effet c'est le bateau qui constitue la forme englobante dans la suite du roman. Et la deuxième ainsi que la troisième partie reprennent le schéma encerclant de la première partie.

Le bateau est décrit comme ventre maternel et les migrants sont des enfants. « In this company, the pulwar seemed a paltry vessel, but Deeti was suddenly filled with affection for it: in the midst of so much that was unfamiliar and intimidating, it seemed like a great ark of comfort. » (SP 289-290). Deeti, bien qu'adulte, se retrouve au stade de petite fille, voire de nourrisson. Longtemps bercée par le mouvement du bateau à flot, l'environnement extérieur l'effraye, elle a peur de sortir pour rejoindre le camp. Alors, *Ibis* apporte du réconfort : « a great ark of comfort ». Le terme « arche » renvoie à une forme arrondie et ajoute encore à la symbolique du bateau. De plus, le milieu aquatique dans lequel évolue *Ibis* peut être rapproché au liquide amniotique. L'exemple qui suit rend explicite la fonction maternelle de *Ibis*.

Deeti understood why the image of the vessel had been revealed to her that day, when she stood immersed in the Ganga: it was because her new self, her new life, had been gestating all this while in the belly of this creature, this vessel that was Mother-Father of her new family, a great wooden *mái-báp*, an adoptive ancestor and parent of dynasties yet to come: here she was, the Ibis. (SP 372 - 373).

La notion de gestation est clairement mentionnée dans cet extrait. La répétition de « new » renvoie à l'idée de renaissance au sein du bateau. Deeti sent que des changements ont opéré en elle depuis l'apparition de l'*Ibis*. On parle de nouvelle personne, de nouvelle vie et de nouvelle famille. C'est un bouleversement intégral. Notons que Deeti n'est pas l'unique passagère à être enfantée par l'*Ibis*. Elle déclare : « all of us children of the ship » (SP 372), « the belly of a ship » (SP 414) ou encore elle parle de ventre au sens médical du terme : « that their rebirth in the ship's womb had made them into a single family » (SP 449). Cependant le bateau n'est pas simplement mère, il est également figure paternelle : « this vessel that was Mother-Father ». Le bateau devient ainsi le grand ancêtre adoptif commun à tous les migrants de *Sea of Poppies*. La famille est brisée et rebâtie tel le squelette d'un bateau en bois. Les planches sont assemblées et forment ainsi une entité solide capable de naviguer sur les eaux. L'allusion au bois dans l'extrait – « a great wooden *mái-báp* » – induit en effet ce rapprochement. Ces différents exemples qui illustrent les liens familiaux en général renvoient donc à la notion de racines, au besoin de se sentir enraciné dans une communauté. En cela, Ghosh marque donc un contraste avec une écriture purement rhizomatique. Deleuze et Guattari exposent deux « figures » de livres. Il existe l'arbre racine induisant une profondeur, une idée de généalogie et de hiérarchie. Cet arbre présente des racines, toutes pivotantes sur un axe central. En opposition à cette forme de littérature se trouve l'écriture rhizomatique. La linéarité du rhizome est primordiale, elle s'oppose à la hiérarchie du livre racine. Ainsi malgré l'opposition du rhizome à la généalogie – « Le rhizome est une antigénéalogie. » (Deleuze, Guattari 1980, 18) – l'auteur de *Sea of Poppies* présente l'importance de l'appartenance familiale avec l'image traditionnelle de l'arbre racine. D'ailleurs, alors qu'ils se renseignent auprès de Paulette sur l'île Maurice, les migrants posent des questions sur la vie locale. L'une des questions concerne les arbres. « What trees do they have? » (SP 407). Anodine à première vue, cette question s'avère d'un grand intérêt. En effet la question latente, présente dans tous les esprits, concerne les liens, les relations qu'entretiennent les habitants de l'île Maurice. Les migrants espèrent pouvoir se reposer sur une famille, une stabilité.

La dernière figure de la mère correspond à l'histoire. Le roman est basé sur une circularité qui peut s'apparenter à la rondeur du ventre de la femme enceinte. Il s'agit d'une circularité des regards entre Deeti et Zachary. En effet, les premières et dernières pages de *Sea of Poppies* se répondent et ferment ainsi le cercle. Alors qu'elle se trouve au bord du Gange avec sa fille,

l'attention de Deeti se porte sur la figure de l'*Ibis* au loin. Elle y aperçoit un homme sur le pont. « There was a man in the background, standing near the bow, and although she could not see him clearly, she had a sense of a distinctive and unfamiliar presence. » (SP 8). Cet homme ou « distinctive and unfamiliar presence » n'est autre que Zachary. Cet évidence nous saisit à la fin du roman lorsque Zachary rend son regard à Deeti.

Two of them he [Zachary] recognized immediately, Paulette and Baboo Nob Kissin – but the third was a woman in a sodden sari, who had never before uncovered her face in his presence. Now, in the fading glow of the clouds, she turned to look at him and he saw that she had piercing, grey eyes. Although it was the first time he had seen her face, he knew that he had glimpsed her somewhere, standing much as she was now, in a wet sari, hair dripping, looking at him with startled grey eyes. (SP 530).

C'est la description – « standing much as she was now, in a wet sari, hair dripping, looking at him with startled grey eyes » – qui indique au lecteur que la femme dont il est question est Deeti. Et ainsi se termine le périple répétant quasiment à l'identique la situation initiale.

Malgré l'importance de la généalogie et de l'arbre racine, la trajectoire de l'*Ibis* rappelle étrangement le système du rhizome. Les langues avancent ensemble, toutes sur la même ligne d'égalité. Elles entrent en contact, se suivent et se séparent pour reproduire le même phénomène ailleurs. Ces rhizomes participent à l'élaboration d'une carte. Alors que la carte de l'empire est remise en question, que l'opium est rejeté, de nouvelles façons de tracer une carte s'impose.

II.2.2. « Decolonizing the map » (Graham Huggan, 1989)

Outre la progression rhizomatique que nous avons identifiée dans la partie précédente, *Sea of Poppies* présente d'autres références aux méthodes de navigation. Or, contre toutes attentes, la carte est omise dans le roman. D'autres facteurs guident le voyage. Premièrement c'est le temps qui se substitue à la carte. « Two slow days on the silt-clogged river brought the *Ibis* to the Narrow at Hooghly Point, a few miles short of Calcutta. » (SP 40). Bien que les distances et les points fassent bien référence à une carte, il semblerait que personne n'ait décidé de la route du bateau et pourtant les voyageurs arrivent à destination. Mais en fait, « deux long jours » ont pris le gouvernail et ont mené l'*Ibis* aux Narrows. On peut dire que le temps est personnifié, il devient le capitaine. De cet extrait se dégage une impression de facilité ; de façon naturelle et paisible le bateau s'achemine sur l'eau. Dans la même veine, voici un autre exemple : « Twilight brought the *Ibis* back to the Narrows, at Hooghly Point, and there, in the river's broad curve, she dropped anchor to wait out the

night. » (SP 389). Parallèlement, Serang Ali a sa propre façon de naviguer. « Zachary was to learn later that Serang Ali had been steering his own course all along, using a method of navigation that combined dead reckoning – or 'tup ka shoomar' as he called it – with frequent readings of the stars. » (SP 18). Serang Ali ne se sert pas de carte, ou plutôt, il utilise une carte particulière : celle des étoiles. Basée sur des croyances ancestrales et les indications de positionnement fournies par les étoiles, sa technique atteste d'un déploiement du regard, d'une ouverture de l'esprit. Plutôt que de garder les yeux rivés sur une carte en support papier, le serang se fie à la nature et surtout il lève les yeux, il voit ce qui se passe autour de lui. La carte en littérature post-coloniale canadienne et australienne étant une façon de revisiter l'histoire – « de/reconstructive reading of maps and a revisioning of the history of European colonialism. » (Ashcroft 1995, 407) –, ces deux exemples renvoient à une lecture particulière du colonialisme. Selon Huggan, avec la carte, on déconstruit puis reconstruit l'histoire coloniale. L'utilité et l'efficacité de la carte est fortement remise en question dans le roman car la progression s'effectue tout aussi bien avec ces méthodes alternatives. Cette évolution est, comme nous l'avons vu, plus naturelle. Il n'y a ni efforts, ni souffrance. La carte qui a servi à coloniser les peuples d'Inde, qui a justifié la colonisation en Inde et qui a contribué au commerce de l'opium est réfutée. La libération des passagers de l'*Ibis* s'effectue sans carte, véritable outil de colonialisme. Une structure figée, déterminée d'avance n'est plus d'actualité. L'histoire doit se reconstruire, d'une façon nouvelle, et les ficelles appartiennent à ceux qui vivent et mènent cette histoire. Il s'agit de ce qu'Ashcroft nomme un « flexible design of the map » (Ashcroft 1995, 409).

Cependant les marques de ce colonialisme sont attirantes. Elles guident les voyageurs perdus et en détresse. La nuit de la naissance de Paulette, les parents de Jodu qui étaient venus en aide aux Lambert durent tenter de conduire la femme sur le point d'accoucher en ville à bord de leur radeau. « Even though it was windy and dark, there was no difficulty in setting a course because the lights of the Calcutta Exchange had been especially illuminated for the annual Ball and were clearly visible across the river. » (SP 68). L'emblème capitaliste du monde occidental, la Bourse de Calcutta, servirait donc de point de repère et de destination à cet équipage. Or le radeau ne parvient pas jusqu'à la source de lumière, les vagues sont trop violentes, et ils doivent rebrousser chemin. Ghosh illustre son refus face aux marqueurs de la colonisation. L'enfant est donc née dans le noir, loin de l'empire britannique et son monopole. La distanciation est primordiale.

Enfin la seule véritable carte dans le roman renvoie à celle de l'empire. Elle parachève notre propos. Ghosh, dans son emploi de la carte, critique effectivement et de façon évidente le colonialisme. En effet alors que Neel est condamné injustement à la prison puis à l'exil pour un

crime qu'il n'a pas commis directement, ce dernier envisage de fuir. Cette envie est très vite refrénée par le souvenir d'une carte : celle de l'empire et son étendue. « For a wild instant, the idea of escape lodged in Neel's mind – but only to vanish, as he recalled the map that hung in his daftar, and the red stain of Empire that had spread so quickly across it. » (SP 181-182). La couleur rouge dans l'expression « the red strain » renvoie à l'empire et aux coquelicots. Dans *Sea of Poppies* la critique est totale, l'auteur s'attaque à la finalité de l'empire et aux procédés de sujétion. La culture du pavot en Inde dessert le pays.

Ghosh prête à Deeti une naïveté au service de son discours anti-colonial. Étrangère au pouvoir de l'opium, cette dernière mesure la puissance de la drogue en administrant à sa belle mère.

As for Deeti, the more she ministered the drug, the more she came to respect its potency: how frail a creature was a human being, to be tamed by such tiny doses of this substance! She saw now why the factory in Ghazipur was so diligently patrolled by the sahib and their sepoy – for if a little bit of this gum could give her such power over the life, the character, the very soul of this elderly woman, then with more of it at her disposal, why should she not be able to seize kingdoms and control multitudes? And surely this could not be the only such substance upon the earth. (SP 40).

Cet extrait est construit sur l'opposition du petit face au grand. Les termes « frail, tiny, a little bit » coexistent dans le même énoncé avec « potency, multitudes ». L'opium confère à certains la puissance en réduisant les autres. La drogue dégrade lorsqu'elle est ingérée, et lorsque sa culture est imposée à des villages entiers. Ghosh montre donc à la fois l'impuissance de l'homme face à l'opium, et son effrayant potentiel militaire et colonial : « seize kingdoms and control multitude ». Grâce à l'opium on saisit et contrôle durablement. Les propos de Deeti bien qu'ingénus sont très justes et s'appliquent à la société indienne et la guerre de l'opium avec la Chine que laisse présager la situation dans *Sea of Poppies*.

Puis Ghosh use d'une métaphore pour faire référence au commerce de l'opium. L'image de l'inondation est combinée à celle des fleurs. « Many of these people had been driven from their villages by the flood of flower that had washed over the countryside: lands that had once provided sustenance were now swamped by the rising tide of poppies » (SP 213). L'opium est une véritable catastrophe naturelle tant pour le paysage que pour les populations, Ghosh se sert de la poésie pour exprimer son avis dans le contexte post-colonial. Le commerce de l'opium et ses conséquences négatives sont présentés comme une vague déferlante, un passage inéluctable de l'histoire. La distinction entre l'avant et l'après opium est clairement mentionnée. Cette succession d'événements engendre un marécage et toute la noirceur que cela implique. C'est le lieu où

s'attrapent et se développent les maladies, l'endroit où l'on ne peut ni construire, ni cultiver. Le bateau semble alors une meilleure option (malgré l'incertitude quant à sa destination) dans la mesure où l'eau ne stagne pas mais est en mouvement perpétuel.

Cependant et de façon paradoxale, dans le dictionnaire *The New Shorter Oxford English Dictionary*, l'une des définitions de l'Ibis est : « a kind of artificial fly made with a feather dyed red. » (Brown 1973, 1300). L'*Ibis* synonyme de liberté renvoie dans une de ses définitions à la couleur rouge et donc à l'opium et l'empire britannique. D'ailleurs rappelons que c'est Monsieur Burnham qui en est le propriétaire et qu'il souhaite l'utiliser à des fins militaires pour engager la guerre avec la Chine.

Suite à cette digression et pour en revenir à la carte, elle est présente sous une forme particulière dans *Sea of Poppies*. Il s'agit d'une carte nouvelle, aléatoire et implicite, celle dessinée par le trajet de l'*Ibis* en opposition à la carte bien précise que s' imagine Monsieur Burnham. C'est une carte fondée sur l'idée des rhizomes des post-structuralistes Deleuze et Guattari. Cette carte éradique l'idée de prédisposition et renforce le concept de destinée ouverte. « If the map is conceived of in Deleuze and Guattari's terms as 'rhizomatic' ('open') rather than as a falsely homogeneous ('closed') construct, the emphasis then shifts from de-to reconstruction, from mapbreaking to mapmaking. » (Ashcroft 1995, 409). Une carte en rhizomes est donc créée. Il s'agit de reconstruire, de réécrire. Selon la théorie de Huggan, il convient de noter que le trajet devient celui du « déplacement » et non du « containment ». Il n'y a pas de début ni de fin dans la carte. Elle est milieu et surtout adaptable. Les chemins à prendre, les voies possibles sont multiples. Huggan parle de « transformative pattern of the map » (Ashcroft 1995, 409). La carte est changeante selon quel groupe social s'en empare. Notons que d'après Deleuze et Guattari « le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite. » (Deleuze, Guattari 1980, 32). Les rhizomes que nous avons énumérés précédemment constituent la carte. Ils correspondent à ces « entrées et sorties multiples » et suivent chacun une « ligne de fuite » en s'opposant au trajet imposé par M. Burnham. La multiplicité est reconnue ainsi que la différence des cultures. « The reassessment of cartography in many of their most recent literary texts indicates a shift of emphasis away from the desire for homogeneity towards an acceptance of diversity » (Ashcroft 1995, 408).

La carte de navigation traditionnelle n'est pas intégrée à *Sea of Poppies*. D'autres moyens, plus naturels et efficaces s'imposent alors. Ghosh par cette utilisation de l'outil qu'est la carte

effectue une critique du colonialisme. Le thème du voyage dont il est question dans le roman de Ghosh se manifeste donc avec le bateau et sa progression particulière. Mais notons que métaphoriquement parlant, l'écriture ainsi que la lecture contribuent aussi au voyage.

II.2.3. La fable de l'écriture et de la lecture comme voyage

Sea of Poppies est une mise en abyme du voyage. Plusieurs des composants même de l'écriture, composants les plus basiques et élémentaires, font écho au thème du voyage. Au commencement de l'écriture se trouve l'auteur. Pour Amitav Ghosh, le voyage débute dans l'histoire. C'est une recherche d'éléments réels à intégrer à la fiction. Il déclare dans ses entretiens avoir eu recours à des écrits, tant linguistiques (grammaires, dictionnaires et glossaires) que historiques. La liste des supports linguistiques est dressée en première partie. Pour ce qui est des supports historiques, Ghosh parle principalement de la description de l'usine de Ghazipur qu'il a trouvé dans des rapports de voyages. Montalbetti expose cette image ou facette de l'auteur. Elle fait référence à son « parcours intellectuel » ; « l'émergence de son histoire, la genèse de son projet, sont ceux d'un *parcours* intellectuel, d'un itinéraire de l'idée » (Montalbetti 1997, 101). Ghosh avant de dépeindre le voyage de ses personnages a lui même effectué le périple de la connaissance et de l'exactitude. De façon plus concrète, il s'est physiquement rendu à l'île Maurice afin de se faire une idée de la population locale contemporaine.

Mais suite à l'auteur intervient le narrateur. Le voyage se manifeste dans la narration de façon flagrante. Les rythmes de la narration varient, allant ainsi de l'accélération au ralentissement. La fuite de Deeti et Kalua servira d'illustration aux fluctuations de vitesses de narration. La nuit du sacrifice de Deeti l'histoire progresse doucement. De nombreux indicateurs de lenteur sont présents : « had kept count of the days », « patient enumeration », « slow » (SP 183). Kalua compte les jours depuis sa dernière rencontre avec Deeti. Puis lorsqu'il arrive chez Hukam Singh, la narration demeure calme : « He thought slowly and carefully », « examining », « one nail at a time ». (SP 185). De plus Deeti est droguée ce qui rajoute à l'impression de fatigue et de pesanteur. « she would not have been able to stand on her feet, much less walk, had she not been supported by her bother-in-law » (SP 185). L'attente est encore plus lente : « On the sandbank, Kalua bided his time, counting, counting, to calm himself [...] so he waited and waited, until the pyre was lit and everyone was intent upon the progress of the flames. » (SP 186). Les répétitions successives de « counting » et « waited » contribuent à la longueur du récit.

Soudain c'est la bousculade, une succession de verbes en un bref instant donne l'impression

de vitesse et de danger. Kalua « rose to his feet », « began to whirl the bamboo platform above his head [...] people fled from the hurtling projectile [...] Racing to the mound, Kalua placed the platform against the fire, scrambled to the top, and snatched Deeti from the flames. [...] he jumped back to the ground and ran towards the river » (SP 186). Tel un démon Kalua s'empare de la femme sacrifiée. La différence de narration est flagrante.

Les rythmes de narration sont souvent combinés aux rythmes de l'eau, aux courants. La rencontre entre Deeti et Kabutri est laborieuse. Le Gange a un débit raisonnable, il n'y a pas de grand danger sur ce fleuve, ainsi la narration est lente et paisible. Le trajet se compte en jours. « Although Patna was by far the nearer of the two cities, it was still a good ten days' journey away » (SP 202). Puis « Two days later they were within sight of the dwelling where Kabutri was now living » (SP 202). Enfin Deeti et Kalua s'arrêtent. Le lendemain, Deeti passe la journée à guetter l'arrivée de sa fille. Cette dernière se trouve deux fois à proximité mais toujours accompagnée, Deeti ne peut donc pas l'approcher. « The first day afforded two sightings of Kabutri, but on both occasions Deeti was forced to keep to her concealment because the girl was accompanied by her cousins. » (SP 203). Le jour suivant ne fut pas non plus concluant. Mais le troisième jour, Deeti approche enfin sa fille. Il a fallu aux fugitifs deux jours pour se rendre au village et trois jours à la mère pour pouvoir parler à sa fille.

Parallèlement dans la troisième partie du roman, au large, le rythme s'accélère. Les habitants du bateau se rencontrent et se connaissent, générant ainsi des vagues au sein de l'*Ibis*. Les émotions procurées par ce voyage sont des vagues, qui se déplacent dans la cale et envahissent progressivement l'intégralité du navire. De plus L'*Ibis* est impulsif et sauvage : « Like an animal returning to its element, the *Ibis* seemed to grow ever more exuberant as she went lasking along on the open sea. » (SP 442). Cette accélération de la narration résulte effectivement de l'arrivée dans la mer. Les dangers apparaissent et les tempêtes aussi.

Le rythme de la narration est calqué sur le mouvement de l'eau. Ainsi un élément naturel et réel sert de support à la fiction. Alors que l'*Ibis* navigue à pleine puissance grâce aux vents, Zachary apprécie pleinement le pouvoir du navire mais le capitaine ordonne de réduire les voiles et ainsi limiter la prise de vent. C'est Jodu qui commence une ascension et relève le défi. Le passage entier est construit sur un rythme binaire. Les énoncés suivants sont doubles : « 'Take in the flying jib!' - *Tán fulána-jib!* (SP 432) ; 'Stand by!' - *Sab taiyár!* (SP 433) ; 'Haul aft the sheet!' - *Dáman tán chikár!* (SP 433) ». D'abord en anglais, les consignes sont reprises en langue indienne. Cette technique donne une impression d'écho. Les typographies respectives des langues sont différentes. Les segments en italique semblent plus distants, plus éloignés ou encore plus profonds. De plus,

alors que les segments en anglais sont très droits, les segments indiens s'élancent. Ils pointent vers l'avant. Ce semblant de mouvement provient de l'écriture italique, de l'inclinaison d'une part des points d'exclamation et d'autre part des nombreux accents. Ces accents peuvent d'ailleurs s'apparenter au vent qui souffle dans les voiles. Ainsi cet extrait rappelle l'ondulation des vagues. La narration s'accorde avec le contexte du vent : « strengthening wind » (SP 432). Les vagues montent et entraînent le bateau : « But now, with the sun overhead, the swells in the heaving sea had mounted to a height where the schooner was being continually pooped by surging waves. » (SP 432-433). Cette progression verticale correspond aux fragments en anglais. Mais l'*Ibis* redescend aussitôt. Et cette chute se traduit par les segments indiens. La narration tout comme le bateau – « ploughing in and out of the water » (SP 433) – percute la surface de l'eau.

Mais la narration illustre aussi le voyage de l'esprit au sein du voyage physique. Ainsi Zachary physiquement présent sur l'*Ibis* se remémore un épisode antérieur :

Throwing himself on his bunk, Zachary closed his eyes, and for the first time in many months, his vision turned inwards, travelling back across the oceans to his last day at Gardiner's shipyard in Baltimore. He saw again a face with a burst eyeball, the scalp torn open where a handspike had landed, the dark skin slick with blood. He remembered, as if it were happening again, the encirclement of Freddy Douglass, set upon by four white carpenters; he remembered the howls [...] (SP 53).

L'expression « travelling back across the oceans » renvoie de façon explicite à un voyage dans le temps et l'espace. C'est un détour de narration mais c'est aussi un retour en arrière dans la mesure où l'événement s'est véritablement produit. Zachary est présenté ici comme figure d'auteur en cela qu'il s'absente du monde présent, il se projette dans un lieu connu pour se remémorer un événement passé. Le lexique est celui du souvenir : « remembered » et « again » sont tous deux employés à deux reprises. Dans cette optique de détour de narration, Neel aussi se retrouve transporté par la pensée. Lors d'une conversation avec son compagnon de cellule, Ah Fatt, Neel échappe à sa condition. Le récit du prisonnier chinois génère le voyage.

Thus it happened that while the *Ibis* was still on the Hooghly, Neel was being transported across the continent, to Canton – and it was this other journey, more vivid than his own, that kept his sanity intact through the first part of the voyage: no one but Ah Fatt, no one he had ever known, could have provided him with the escape he needed, into a realm that was wholly unfamiliar, utterly unlike his own. (SP 391).

En comparaison à Zachary, Neel est lui transporté à travers le continent. Notons que dans

cet exemple, la voix passive est utilisée. Ce voyage spirituel que les deux hommes ont en commun reflète leurs conditions respectives à bord du vaisseau : l'un est libre, l'autre ne l'est pas. Dans ce dernier extrait, un parallèle est établi entre les deux voyages. Neel explore Canton en homme libre, il dépasse sa captivité à l'œuvre dans son voyage physique. Ce détour-ci ne constitue pas un retour en arrière mais peut être considéré, à l'inverse, comme une anticipation. Car dans la suite du roman, Neel réussit à s'échapper et fuit en direction de la Chine. De plus, le tatouage sur son front qui indique « forgerer, alipore 1838 » (SP 305) se dissipera avec le temps. Neel pourrait donc effectivement devenir un homme libre à Canton.

Jodu aussi se rappelle d'éléments passés. Il retourne dans le temps et relate un incident crucial de son enfance. Il fait référence aux jeux qu'il avait avec Paulette. L'analepse débute sur le ton de l'histoire : le « story-telling ». « Jodu had heard the story so many times, told by so many people, that it was almost as if he had witnessed the events himself. » (SP 67). En effet Jodu était très jeune lors de la rencontre. Ghosh illustre un procédé de transmission de la mémoire par ce retour en arrière. Le passé perdure donc grâce à la transmission de générations en générations.

Enfin le lecteur, lors de sa réception de l'histoire, assure la poursuite de la fable. La lecture même est un parcours en soi selon Montalbetti. De ses yeux, le lecteur explore le texte. Il peut s'agir d'une lecture linéaire, ou plus saccadée, ou encore en diagonal. De plus la construction en strates du roman, que nous avons identifiée, renvoie à des haltes. Dans les deux premières parties, lors de la progression des histoires indépendantes, la visite s'interrompt quelques instants. On change de lieu, on passe à une autre histoire, à d'autres personnages et on revient ensuite en arrière, à la première histoire. Notons aussi que les difficultés linguistiques dont il était question dans la partie précédente de ce travail induisent des relectures fréquentes. Afin de bien saisir le sens des énoncés, il convient en effet de relire attentivement les passages problématiques. Parfois même l'utilisation d'un dictionnaire comme le *Hobson-Jobson* peut s'avérer nécessaire. Ainsi, le parcours devient double, on arpente un texte/ territoire pour en comprendre un autre. Ce complément de texte permet de décrypter les codes du roman. Quel que soit le lecteur, le parcours de lecture constitue un cheminement toujours différent.

La fable de l'écriture et de la lecture comme voyage prend tout son sens dans *Sea of Poppies*. L'auteur, le narrateur et le lecteur contribuent tous à l'élaboration de cette fable ou métaphore du voyage dans le voyage.

Qu'il s'agisse du bateau, de l'érosion, de la stratification, de la progression rhizomatique ou

des outils de navigation, l'idée d'évolution est omniprésente. Le lecteur assiste à l'évolution de la structure des langues, de leurs statuts ou encore à l'évolution des discours. L'auteur, la narration et la lecture accompagnent ces modifications subtiles. Emblématique d'un système de pensée propre à son auteur, le bateau et ses différents attributs mènent vers un renouveau. Ce renouveau sera l'objet de la troisième et dernière partie de ce travail.

III. Écrire la Genèse d'une société composite

La richesse de *Sea of Poppies* réside dans sa diversité : linguistique et culturelle. Les différentes cultures seront analysées dans cette dernière partie et l'intertextualité sera expliquée. Ces références permettront le rapprochement avec d'autres ouvrages et genres et nous nous poserons la question de *Sea of Poppies* comme épopée. Le détail de certains personnages permettra soit de confirmer cette hypothèse d'épopée, soit d'affirmer le parti pris post-colonialiste de Ghosh. De plus, une épopée étant construite dans un contexte bien spécifique de crise, il faudra alors définir cette crise et les résolutions possibles.

III.1. Intertextualité dans *Sea of Poppies*

III.1.1. Les voyageurs et leurs littératures de référence

Ah Fatt, prisonnier à bord de *Ibis*, est le fils d'un riche marchand chinois. L'enfant n'étant pas légitime, il vécut avec sa mère et sa grand-mère à bord d'un bateau vers Canton. Cependant, le père soucieux de l'éducation de son seul fils employa des tuteurs pour le jeune enfant :

the boy was to be erudite, active and urbane, as handy with rod and gun as with book and pen [...] If schools refused to accept the illegitimate son of a boatwoman, then he would hire special tutors, to teach him reading and penmanship, in Chinese and English [...] (SP 438).

Il doit être instruit et dégourdi tout en sachant lire et écrire en chinois et en anglais. Chaque année, le tuteur offrait à l'élève un présent. À l'âge de treize ans, Ah Fatt reçut *Journey to the West*. Le père fut d'abord très enthousiaste à l'idée que son fils puisse se rendre à l'Ouest, en Europe ou en Amérique. Mais très vite, il regretta l'influence de l'ouvrage sur son fils qui s'embarqua dans un voyage et courut à sa perte. L'Ouest en question dans *Journey to the West* est bien plus proche, bien moins synonyme de richesse et de prestige aux yeux du père : il s'agit de l'Inde. Cet ancien ouvrage de la littérature chinoise est un grand classique. Ce roman de Wu Cheng'en date du 16^{ème} siècle. Il retrace le périple de San Zang, un moine bouddhiste qui se rend en Inde pour retrouver des écrits saints. Ce dernier rejoint Sun Wu Kong prisonnier de la montagne des cinq éléments depuis 500 ans et l'en délivre. Lors de sa quête, San Zang, rencontre d'autres moines qui deviennent ensuite ses

disciples. Le roman expose les difficultés de leur pèlerinage parsemé de démons et d'embûches. Les moines réussissent enfin à ramener les écrits en Chine et atteignent l'état de Bouddha.

Ghosh fait de nombreuses références à *Journey to the West*. L'ouvrage chinois est proche de *Sea of Poppies* dans la mesure où les deux romans illustrent un voyage. De plus le thème de l'exil de *Journey to the West* est repris par Ghosh.

Mais la littérature française est aussi à l'honneur dans *Sea of Poppies*. Grâce à sa connaissance de l'univers francophone, Paulette évoque quelques auteurs français de renom comme Voltaire et Rousseau. (SP 137). Le texte du roman de Ghosh contient aussi de façon subtile une allusion au Petit Prince d'Antoine de Saint-Exupéry. La fameuse exclamation : « S'il vous plaît... dessine-moi un mouton ! » existe de façon modifiée dans *Sea of Poppies*. Ainsi, Kabutri, lorsqu'elle est au bord du Gange avec sa mère, demande à cette dernière de lui faire un dessin. À première vue, les deux situations sont semblables : un enfant demande à un adulte un croquis. Cependant dans l'œuvre de Saint-Exupéry, le petit prince a une idée bien précise en tête et il faut plusieurs tentatives au pilote pour le satisfaire. Étonnamment, le dessin qui finit par convenir représente une boîte, sur laquelle figurent quelques aérations. Bien que le mouton ne soit en aucun cas visible, le petit prince voit, grâce à son imagination, évoluer le mouton dans son abri. Dans *Sea of Poppies*, à l'inverse, Kabutri souhaite que l'adulte Deeti lui communique sa vision subjective de l'*Ibis*. Toutes deux voient ce bateau mais Kabutri veut comprendre la fascination de sa mère. Elle lui demande : « Can you draw for me what you saw? » (SP 9). Deeti dessine alors ce qu'elle voit : un bateau semblable à un oiseau.

Deeti picked up a green mango leaf, dipped a fingertip in a container of bright red sindoor and drew, with a few strokes, two wing-like triangles hanging suspended above a long curved shape that ended in a hooked bill. It could have been a bird in flight but Kabutri recognized it at once for what it was – an image of a two-masted vessel with unfurled sails. She was amazed that her mother had drawn the image as though she were representing a living being. (SP 9).

De cet extrait, nous retiendrons la phrase suivante : « It could have been a bird in flight but Kabutri recognized it at once for what it was [...] ». Le dessin de Deeti pourrait, dans un contexte différent ou aux yeux d'une personne extérieure, passer pour celui d'un oiseau en vol. Cependant, Kabutri apporte de la crédibilité au dessin de Deeti et remarque ainsi la ressemblance avec le bateau qu'elles ont vu.

La subjectivité qui existe dans *Le Petit Prince* est reprise dans *Sea of Poppies*. Saint-Exupéry dessine une boîte et ainsi introduit directement le thème de l'interprétation libre. Ghosh

quant à lui expose les interprétations possibles de ce bateau. Notons d'ailleurs que Kabutri ne nomme pas le bateau contrairement au petit prince qui réclame un mouton. Ainsi le lecteur est mis en garde contre ces subjectivités du roman en une sorte de pacte de lecture implicite. L'auteur s'approprie une fois de plus les discours d'autrui et retranscrit des ressentis d'individus. Un parallèle important se profile ici : entre la vision, le ressenti pour soi et la transmission pour l'autre. Dès le titre du roman : *Sea of Poppies*, la vision est déjà mise en avant avec la paronomase entre « sea », mer et « see », voir. Tout est question d'interprétation d'individu.

En effet, les interprétations du bateau sont multiples et introduisent la problématique de la représentation du monde chère aux écrivains post-modernes. Ce qui interpelle le lecteur c'est l'aspect changeant du bateau. Les significations et descriptions varient selon la culture et la sensibilité de celui qui l'observe. La réalité même du bateau est ainsi remise en cause. Dans son analyse de *Icefield* (de Thomas Wharton), Claire Omhovère évoque la notion de « actual sight » en opposition à celle de « imaginary vision » (Omhovère 2007, 148). Elle s'étend sur le mode de narration multiple spécifique au roman, qui engendre la déformation de la réalité. « Although the introductory map records the presence of one icefield only, its singularity is diffracted through the several points of view that concur in elaborating the plural narrative of *Icefield* » (Omhovère 2007, 148). La narration multiple est aussi caractéristique de *Sea of Poppies*. Voici comment trois des personnages du roman de Ghosh perçoivent l'*Ibis*.

Pour Zachary le bateau n'est autre qu'un bateau. « [H]e never thought of her as anything other than the topsail schooner that she was when he first signed on to the crew. » (SP 11). Zachary n'est pas véritablement sensible à la valeur poétique du vaisseau. Cependant il en apprécie l'utilité : le bateau lui fournit un emploi. Malgré tout, il reconnaît l'attraction que l'*Ibis* peut exercer. « To his eyes there was something unusually graceful about the *Ibis* [...] » (SP 11). Pour Deeti une villageoise qui n'a jamais voyagé – « had never seen the sea, never left the district, never spoken any language but her native Bhojpuri » (SP 8) – cette apparition est un choc. Vu à travers ses yeux, le bateau devient un oiseau : « The prow of the ship tapered into a figurehead with a long bill, like a stork or a heron. » (SP 8). Il s'agit d'une personnification de l'*Ibis*. Traité comme un être cher, voire une divinité, Deeti le représente sous la forme d'un dessin qu'elle place dans son sanctuaire parmi les membres de sa famille. Enfin elle perçoit l'idée de nouveau départ, d'envol : « It was like a great bird, with sails like wings and a long beak. » (SP 9). L'idée du déploiement des ailes de l'oiseau renvoie au destin de Deeti, elle déploiera aussi ses ailes dans le voyage. Quant à Neel - « the sudden arrival of the *Ibis*, along with the changeable colour of the wind, seemed to him to be sure indications of a turn in his luck. » (SP 42) - il rapporte cette arrivée à sa personne, à ses intérêts. De cette expérience ressort toutefois son appartenance à la société indienne. Il analyse le vent comme

présage. Trop préoccupé par ses soucis personnels, le Raja ne ressent pas la poésie du bateau.

Ghosh propose plusieurs visions pour l'analyse du bateau. Dans un premier temps comme nous l'avons exposé dans la partie précédente, le bateau est synonyme de créolisation. Son vécu, sa personnalité et sa connaissance le pousse à représenter le bateau comme phénomène linguistique. Mais la dialogisation de Bakhtine, les divergences de points de vue induisent des interprétations multiples. Et cantonner le récit dans une lecture et analyse unique le dessert, il n'y a plus une vision possible mais plusieurs..

L'importance de la subjectivité dans *Le Petit Prince* est donc reprise et exploitée dans *Sea of Poppies*. Cependant il existe deux différences majeures entre les deux ouvrages. Premièrement, dans le conte de Saint-Exupéry, il est stipulé que les baobabs sont dangereux pour la planète du petit homme. Et ce dernier s'emploie avec assiduité à déraciner chaque graine de baobab. Rapporté au roman de Ghosh, et dans l'optique de Deleuze et Guattari, *Le Petit Prince* ne présente pas de liens familiaux. Cette planète ne favorise pas et n'autorise pas la généalogie alors que le bateau de *Sea of Poppies* la génère. Autre différence cruciale : les illustrations. Saint-Exupéry accompagne son récit de dessins et ainsi, met en avant la dimension picturale de son ouvrage. Ghosh quant à lui évoque certes des illustrations qui soutiennent la narration mais ne les fait jamais figurer dans le corps du texte. Montalbetti déclare que « [d]ans les récits de voyage, la dimension donnée comme picturale du réel s'articule à la question à la capacité de l'écriture à *représenter* le réel [...] » (Montalbetti 1997, 149). Or, qu'en est-il d'une dimension picturale à moitié exploitée ? La capacité à représenter de l'écriture est mise en doute mais le pictural ne permet pas non plus de se faire une idée concrète du réel. Le peintre dans *Sea of Poppies* c'est Deeti. Elle devient illustratrice du périple. C'est dans son « temple de la mer » qu'elle regroupe ses dessins. Elle représente ou imite le réel et ainsi elle « récompense le réel », elle « réordonne » et elle « grandit les petits faits mal agencés, les situations banales et approximatives qui ont lieu dans le monde. » (Montalbetti 1997, 147). Kabutri est la première à entrer dans ce temple, puis en seconde position apparaît l'*Ibis* :

When she was back on her mat, Deeti's hand rose of itself and drew the figure she had drawn for Kabutri, many months ago – of a winged vessel flying over the water. Thus it happened that the *Ibis* became the second figure to enter Deeti's seaborne shrine. (SP 412).

Chacun des personnages importants de l'histoire trouve sa place dans cette fresque maritime. Ce sont les yeux de Zachary qui le caractériseront. « (later, when it came time for him to be included in Deeti's shrine, much would be made of the brilliance of his gaze). » (SP 11). Paulette quant à elle sera représentée par sa taille. « Her limbs, too, were of such a length that they tended to

wave like branches in a wind (years later, this would be her chief complaint about the way she was represented in Deeti's shrine – that her arms looked like the fronds of a coconut palm). » (SP 132). Enfin Baboo Nob Kissin figurera aussi dans ce lieu saint sous la forme d'une caricature : « many years and thousands of miles later, when Baboo Nob Kissin Pander found his way into Deeti's shrine, his way the only likeness to figure as a caricature, a great potato of a head sprouting two fern-like ears. » (SP 140). La succession des entrées dans le « temple » reprend l'ordre chronologique des rencontres et de l'histoire.

Cependant cet aspect pictural pose problème. On parle de dessins mais ces dessins restent de l'ordre de l'écriture. De plus la potentielle incapacité de Deeti à représenter le réel est fortement suggérée et ce, dès les premières pages du roman. « Such was the colour – or perhaps colourlessness – of her eyes that they made her seem at once blind and all-seeing. » (SP 5). Le lecteur ne parvient donc pas à déterminer si Deeti est véritablement clairvoyante ou complètement « aveugle ». Ajoutons que par la suite, Ghosh parle d'un « écran » ou d'un « filtre » formé par les voiles que portent les femmes. Alors qu'elle contemple le paysage, Paulette regarde à travers le filtre de son voile : « now, as she watched the banks through the screen of her ghungta, her eyes sifted through the greenery of it by habit » (SP 396). Les propres doutes et impressions de Deeti viennent enfin finaliser notre argument. Dans son village, au fleuve avec sa fille, elle déclare ne pas être certaine de la présence matérielle de l'*Ibis* au bord du Gange : « Deeti knew that the vision was not materially present in front of her – as, for example, was the barge moored near the factory. » (SP 8). Ainsi en parallèle avec le conte du petit prince, de la même façon que le mouton n'est pas présent dans la boîte, le bateau n'existe pas. Pour le lecteur non plus le bateau n'est pas matériellement présent. Il est construit de toutes pièces par la narration de Ghosh et l'imagination du lecteur. Alors *Sea of Poppies* ne serait qu'une allégorie de la formation d'une langue au sein d'une société nouvelle, une allégorie du voyage et de la rencontre des cultures.

Les personnages de l'histoire entrent dans le roman avec une histoire, une culture propre. Ainsi et ce pour illustrer davantage le mélange qui opère dans son ouvrage, Ghosh a-t-il choisi de faire référence à ces cultures. L'intertextualité ajoute au thème du voyage, ajoute à la multiplicité mais permet d'ouvrir quelques pistes d'analyse nouvelle. Moins évidents que ce premier type d'intertextualité, Ghosh établit d'autres parallèles avec des textes mythologiques et religieux.

III.1.2. Des textes mythologiques et religieux

Ovide dans *Les métamorphoses* reprend les thèmes d'Homère dans *l'Illiade* et *l'Odyssée*. En

effet, il traite d'anciens mythes mettant en scène des dieux et héros de la mythologie grecque. L'intertextualité est telle dans *Sea of Poppies* que Deeti pourrait être apparentée à une déesse des métamorphoses. Comme Cérès, Deeti incarne la fécondité. Nous avons vu précédemment, lors de l'analyse des figures maternelles du roman, que Deeti est synonyme de vie et de maternité. Mais les deux femmes sont aussi rattachées au thème de la perte d'une fille aimée. Dans la mythologie, alors que la mère et la fille se trouvent dans un champ et ramassent des fleurs, Pluton arrache Proserpine à sa mère et l'emporte dans son royaume souterrain. Cet épisode rappelle le déchirement de Deeti qui doit se séparer de Kabutri au début du roman. Le parallèle se dessine aussi dans la mesure où Deeti et Cérès ont toutes deux été victimes d'abus sexuels. Cérès alors poursuivie par Neptune prit la forme d'une jument pour échapper au désir du Dieu. Ce dernier lorsqu'il apprit la nouvelle se transforma aussi en cheval et retrouva la jeune femme. Il arriva à ses fins et quelques mois plus tard, Cérès donna naissance à deux enfants. Dans *Sea of Poppies* aussi, Deeti lors de sa nuit de nocce subit un traumatisme semblable. La jeune femme n'a que des bribes de souvenirs et n'a pas depuis cette nuit eu de rapports sexuels avec son mari. Cependant elle tombe enceinte et les doutes se renforcent.

Deeti knew that her mother-in-law would stop at nothing where her sons were concerned: all she would have had to do was to ask Hukam Singh to share some of his opium with his new bride; an accomplice could have done the rest. Deeti could even imagine that the old woman had actually been present in the room, helping to roll back her sari and holding down her legs while the deed was done. As for who the accomplice was, Deeti would not allow herself to yield to her first supicions: the identity of her child's father was too important a matter to be settled without further consideration. (SP 38).

Effectivement, Deeti a été violée et en a la confirmation plus tard dans le roman. La scène est violente, Deeti devient un objet, elle est victimisée par sa belle-mère.

Mais Cérès est également déesse de l'agriculture. Ainsi, Deeti la villageoise, souvent représentée dans ses champs ou en train de lutter pour se sortir de la situation agricole désespérée de son pays renvoie au thème de la terre. Un parallèle curieux existe aussi entre les deux femmes. En effet la graine que l'on associe à Cérès est le pavot. « Le pavot étoit consacré à Cérès, soit pour la grande quantité de graines qu'il produit, soit parce qu'il croît abondamment parmi les bleds, soit enfin parce que Jupiter ou les Siciliens lui en firent manger pour lui procurer les bienfaits du sommeil, lorsqu'elle pleuroit l'enlèvement de Proserpine. »¹³ Alors que Sarju est mourante et que tous les migrants sont sur le pont pour le repas, Deeti tente de faire manger la femme malade. Cette

13 <http://books.google.fr/books?id=YgMQAAAAIAAJ&pg=PA416&lpg=PA416&dq=ovide+les+metamorphoses+ibis&source=bl&ots=N4fX Mijq5N&sig=eK8tACfKLMZLumHqb9hz17Wa4wk&hl=fr&sa=X&ei=sR8BUPSdA9GzhAfDuu6Bw&ved=0CFsQ6AEwAw#v=onepage&q=ovide%20les%20metamorphoses%20ibis&f=false>, 20/04/12

dernière n'ayant plus aucun espoir de guérison, confie à Deeti ce qu'elle a de plus cher à bord, ses graines de pavot. Deeti se dirige ensuite à l'extérieur, sur le pont.

As she was listening to the sighing of the sails, she became aware that there was a grain lodged under her thumbnail. It was a single poppy seed: prising it out, she rolled it between her fingers and raised her eyes, past the straining sails, to the star-filled vault above. On any other night she would have scanned the sky for the planet she had always thought to be the arbiter of her fate – but tonight her eyes dropped instead to the tiny sphere she was holding between her thumb and forefinger. She looked at the seed as if she had never seen one before, and suddenly she knew that it was not the planet above that governed her life: it was this minuscule orb – [...] This was her Shani, her Saturn. (SP 469).

Plus liée encore au pavot que Cérès, Deeti est gouvernée par la graine. C'est le pavot qui détient son avenir. L'importance du pavot dans la vie future de Deeti est révélée à ce moment précis. Il devient planète, élément universel du cosmos.

Ghosh base aussi son roman sur un épisode biblique : l'Arche de Noé. Dans le texte religieux, Dieu apparut en rêve à Noé et le prévint d'un déluge à venir. Pour y échapper, Noé construisit une arche. Le thème du rêve est très présent dans *Sea of Poppies*. À l'annonce du départ, Neel alors dans sa cellule avec Ah Fatt s'endort et cauchemarde. « When he dozed off, it was only to be visited by a nightmare, in which he saw himself as a castaway on the dark void of the ocean, utterly alone, severed from every human mooring. » (SP 357). Ce cauchemar reflète les peurs du raja. Les choix lexicaux de Ghosh renvoient à cet épisode de la Bible dans la mesure où un rêve « visite » Neel. Le rêve est personnifié et ainsi fait écho au rêve divin de Noé. Deeti quant à elle fait des rêves prémonitoires : « Opening her eyes, she saw, sitting opposite her, a woman in a green sari. Deeti's skin began to prickle, as if to tell her that this was someone she had seen before, perhaps in a dream. » (SP 371). Lorsqu'elle voit Paulette pour la première fois, la villageoise à l'impression de l'avoir déjà aperçue quelque part : dans un rêve peut-être. Cependant, Deeti est censée être éveillée et pourtant, elle ouvre les yeux : « Opening her eyes ». Alors il se pourrait qu'elle soit en fait en train de dormir et d'imaginer la rencontre, d'imaginer le voyage.

Noé emmagasine des paires affectives dans son bateau afin d'assurer la survie des espèces mais aussi pour assouvir les besoins en nourriture des humains à bord. Ainsi Ghosh reproduit le même schéma. En parallèle à la survie de l'espèce, Ghosh établit la survie de langues par le mélange et la compréhension mutuelle. Mais *Sea of Poppies* semble en fait retracer les grands traits des trois premiers livres de la Bible. Ainsi le roman peut aussi être apparenté à l'Exode (deuxième livre). Il s'agit du voyage du peuple hébreu qui quitte l'Égypte en direction de la Terre Promise. Perdus, ils

vont d'abord errer plus de quarante ans dans le désert. La libération est centrale à ce livre. Et enfin il y a des similitudes avec le Lévitique (troisième livre) qui illustre la création de lois pour un peuple.

Pour finir sur ces références religieuses, Zacharie est un prophète du Coran. Il est juste et apprécié du peuple pour ses bonnes manières. Ces qualités sont aussi décernées à Zachary Reid. En effet, au début du roman, Zachary est l'emblème de la justice. C'est parce qu'il est si juste avec les lascars que Serang Ali place de grandes espérances en lui. Il veut qu'il devienne Capitaine. « 'Malum must be propa pukka sahib', said the serang. 'All lascar wanchi Malum be captin-bugger by'm'by.' » (SP 53). Le mélange des langues s'étend donc au mélange des religions. L'intertextualité a pour but d'illustrer la coexistence des religions dans un même texte. Et ainsi, Ghosh souligne la potentialité d'harmonisation des croyances dans le monde.

Ces références à des textes anciens ancre plus profondément l'histoire de *Sea of Poppies*. Les croyances se croissent dans le texte et forment une harmonie. L'idée de Genèse est donc induite par cette référence à l'Arche de Noé mais outre la Genèse il convient de s'attarder sur le genre épique et de tenter de définir si *Sea of Poppies* est comme *l'Illiade* et *l'Odysée* une épopée.

III.2. Des héros porteurs d'idéologie

III.2.1. Neel le Raja

La réussite de *Sea of Poppies* en tant que roman historique réside dans la multiplicité et le détail de ses personnages. « Ghosh's success as a historical novelist owes much to the distinctiveness of each of his characters. »¹⁴ On notera que cette citation ne traite pas d'un héros mais de plusieurs héros. De ce fait, il s'agit bien de l'histoire d'une communauté, au destin collectif et le roman se rapproche alors du genre épique. En effet, comme le déclare Jean Derive dans *L'épopée : Unité et diversité d'un genre*, « le héros épique [...] peut être aussi bien collectif qu'individuel. » (Derive 2002, 135-136). À ce sujet, Lukacs est plus radical, et stipule que « [e]n toute rigueur, le héros d'épopée n'est jamais un individu. De tout temps, on a considéré comme une caractéristique essentielle de l'épopée le fait que son objet n'est pas un destin personnel, mais celui d'une communauté. » (Lukacs 1968, 60). Les héros de Ghosh font entrevoir une nouvelle caractéristique du roman. Il convient donc d'étudier plus en détails les caractéristiques de certains

14 www.languageinindia.com, 10/01/12

des personnages du roman.

Neel en temps qu'autorité de son pays est présenté comme victime de la colonisation. Non seulement est-il condamné à l'exil par une cour britannique mais il est aussi et plus sérieusement l'exemple de la domination par l'éducation. Il est imprégné de l'idée que la langue anglaise est plus prestigieuse que sa propre langue. Son aliénation est encore plus profonde dans la mesure où il semblerait que toute autre langue vaille mieux que les langues indiennes. Il emploie par exemple des mots d'étymologie française pour se donner une importance en société. « He took the folds of his dhoti into his hands. 'Gentlemen, I am being given to believe that our repast has been readied'. » (SP 113). Dans un dictionnaire anglais on trouve la définition suivante : « repast *noun, formal or old use* a meal, from French *repaistre* to eat a meal » (Higgleton 2000, 661). Il ressort de cet énoncé que le Raja témoigne d'une volonté de bien faire. Mais ses interventions sont souvent démodées, mal employées ou encore archaïques. Il dénigre ses origines et ainsi confirme les propos de Kachru quant à la position et le statut de la langue coloniale. « The white's man's language became a *marker* of his power. » (Kachru 1986, 5). Sa façon de parler lui vaut les moqueries des officiers européens. Lors d'une rencontre avec Doughty et Zachary, Neel fait référence à son fils.

'The upa-*raja*, yes,' Neel nodded. 'My sole issue and heir. The tender fruit of my loin, as your poets might say.'
'Ah! Your little green mango!' Mr Doughty shot a wink in Zachary's direction. 'And if I may be so bold as to ask – would you describe your loin as the stem or the branch?' (SP 112).

Monsieur Doughty se moque de Neel. Alors que celui-ci parle de son fils comme « the tender fruit of my loin », Doughty se met à lui parler de son sexe. Cette situation est décrite chez Kachru. Lorsqu'un natif – Indien, Africain ou tout autre – parle la langue du colonisateur, ce dernier se sent mal à l'aise. « Therefore, it is not surprising that when a native tried to adopt the same pose – that is, to speak the same language, particularly with the sahib's accent – it made the sahib uncomfortable. » (Kachru 1986, 5). Plus que mal à l'aise ici, Doughty transforme cette tentative en une arme contre le pauvre raja fier de parler proprement anglais. Il imite les poètes anglais et ainsi souhaite s'intégrer à une culture. Ce désir de faire partie intégrante de la société anglaise est donc méprisé et mal vu. Mais Neel devient vite conscient de sa force. Il détourne ses intentions et se sert ensuite lui même de l'anglais comme moyen d'attaque et de résistance. Lorsqu'il arrive à la prison, Neel est traité comme le plus commun des prisonniers. Il est tatoué, dévêtu, lavé et examiné corporellement. Alors qu'il s'obstine à parler anglais au gardien en charge, il se rend compte que son éducation et plus précisément son aptitude à parler anglais s'avère être un vrai pouvoir.

The man's eyes flared and Neel saw that he had nettled him simply by virtue of addressing him in his own tongue – a thing that was evidently counted as an act of intolerable insolence in an Indian convict, a defilement of the language. The knowledge of this – that even in his present state, stripped to his skin, powerless to defend himself from the hands that were taking an inventory of his body – he still possessed the ability to affront a man whose authority over his person was absolute: the awareness made Neel giddy, exultant, eager to explore this new realm of power; in this jail, he decided, as in the rest of his life as a convict, he would speak English whenever possible, everywhere possible, starting with this moment, here. (SP 302).

Neel est dépourvu de tout pouvoir physique et ne peut en aucun cas se révolter, en venir aux mains. Il se dit d'abord « powerless » puis découvre « a new realm of power ». La lutte qu'il mène est une lutte linguistique. Il ne parle plus anglais pour les mêmes raisons. Désormais, son but est d'irriter ses interlocuteurs anglophones. L'anglais est toujours puissant mais d'une autre manière. L'ancien raja modifie sa façon de penser. Tel le serpent, il mue. « That night his dreams were plagued by a vision of himself, transformed into a moulting cobra, a snake that was struggling to free itself of its outworn skin. » (SP 280). Mais il faut tout de même préciser que Neel n'est pas totalement formaté par le colonialisme anglais. En effet, il est présenté comme un personnage érudit et donc critique. La naïveté que lui prête Ghosh déguise une critique anti-coloniale. Lors d'un repas d'affaire et alors que Neel est encore le raja, M. Burnham évoque la situation avec la Chine qui interdit le trafic d'opium. Le marchand veut pourtant imposer par la force l'importation d'opium au détriment des populations locales. Il stipule même que c'est au nom de Dieu que la guerre de l'opium doit être conduite. Alors Neel s'interpose : « 'But Mr Burnham,' Neel persisted, 'is it not true that there is a great deal of addiction and intoxication in China? Surely such afflictions are not pleasing to our Creator?' » (SP 122). Conscient de l'énormité des propos du commerçant, il ne peut s'empêcher de pointer, à juste titre, que l'opium n'est d'aucune aide à la Chine et que Dieu ne peut cautionner de telles aberrations.

Neel représente la colonisation par l'éducation. Il est cultivé et doit apprendre à se servir de cette culture pour le bien de son pays. Son expérience est une leçon que Ghosh tente d'intégrer à l'épopée de *Sea of Poppies*. Deeti, autre personnage aux origines indiennes, met l'accent sur des caractéristiques tout à fait différentes.

III.2.2. Deeti la villageoise

Deeti illustre un autre point de l'argumentation de Ghosh. Elle incarne la société indienne et ses valeurs. Elle présente les traditions et superstitions de son peuple. Son avenir dans cet environnement est déjà tracé. Deux facteurs arbitraires semblent déterminer sa vie. D'une part la couleur de ses yeux est étonnante. Ils sont gris et lui donnent une allure marginale pour les gens de son village qui la considèrent comme une sorcière :

she had light grey eyes, a feature that was unusual in that part of the country. [...] This had the effect of unnerving the young, and of reinforcing their prejudices and superstitions to the point where they would sometimes shout taunts at her – *chudaliya*, *dainiya* – as if she were a witch (SP 5)

Mais elle se conditionne aussi à mener une vie misérable sous prétexte qu'elle est née sous la planète Saturne. Lors de son mariage avec Hukam Singh, Deeti s'estime heureuse d'avoir trouvé un mari plutôt jeune. Et comme justificatif pour son manque de chance dans la vie, elle blâme les étoiles et sa naissance.

The new thatch had been paid for by her own father, as a part of her dowry – although he could ill afford it, he had not begrudged the expense since Deeti was the last of his children to be married off. Her prospects had always been bedevilled by her stars, her fate being ruled by Saturn – Shani – a planet that exercised great power on those born under its influence, often bringing discord, unhappiness and disharmony. (SP 31)

De cet extrait ressort une impression d'impuissance face au destin, une sorte de prédestination. Sa vie est gouvernée par Saturne, un élément astral. Elle croit profondément en ces valeurs et les perpétue. Mais une fois à bord du bateau, Deeti prend son avenir en main. Dans un extrait que nous avons cité précédemment, elle cesse de se référer au ciel pour connaître son destin et regarde plutôt la graine qu'elle a sous l'ongle. Elle est aussi superstitieuse. Et grâce au personnage de Deeti, le lecteur a un bon aperçu de la société indienne et de son fonctionnement idéologique. On apprend par exemple que dans le monde rural indien, laisser de la vaisselle sale la nuit dans la cuisine est une invitation aux fantômes et autres créatures. Deeti effrayée par cette croyance et alors qu'elle n'a plus d'eau, doit se rendre, de nuit, au puits le plus proche pour ensuite faire sa vaisselle. « one night, after serving her husband his meal, Deeti had discovered that she had run short of water; to leave the dishes unwashed overnight was to invite an invasion of ghosts, ghouls and hungry pishaches. » (SP 58).

Deeti est aussi maîtresse des prémonitions. Elle ressent les choses à venir et relie les événements présents à l'arrivée de l'*Ibis* dans sa vie. Lorsqu'elle apprend que son mari a eu un accident à l'usine où il travaille, Deeti n'est pas étonnée. Mais elle n'est pas non plus trop attristée et

sait que l'incident est connecté à un avenir proche en lien avec le bateau.

A chill crept up Deeti's neck as she absorbed this: it was not that the news was totally unexpected – her husband had been ailing for some time and his collapse did not come entirely as a surprise. Rather, her foreboding sprang from a certainty that this turn of events was somehow connected with the ship she had seen (SP 28)

Pareillement, elle apparaît comme devin ou mage, et lit dans les lignes de l'avenir. Alors qu'elle se rend en ville avec sa fille, elle est consciente que cela ne se reproduira pas. « Heading into Ghazipur, in Kalua's ox-cart, Deeti felt strangely light in spirit, despite the grim nature of her errand: it was as if she knew, in her heart, that this was the last time she would be travelling that road with her daughter, and was determined to make the best of it. » (SP 73). Et effectivement, il s'agit bien là du dernier trajet de la mère et la fille avant le départ de cette dernière. Deeti est un personnage emblématique de la société dans laquelle elle vit. Ghosh présente ainsi de façon neutre et loin de tout préjugé racial certains marqueurs d'une communauté d'Inde.

Deeti est un personnage de l'épopée d'après plusieurs critères. Dans le groupe des femmes elle contribue aux chants du mariage. À bord de *Ibis* elle est l'organisatrice du mariage de Heeru et d'Ecka Nack. C'est elle que l'on vient voir pour qu'elle transmette à la femme concernée la demande en mariage. Deeti incrédule ne comprend pas pourquoi ce mariage devrait être à sa charge. « Why me? she said in alarm. Who else but Bhauji? said Kalua, with a smile. » (SP 447). Ainsi son rôle et son discours dans *Sea of Poppies* s'apparente à celui des héros homériques. « Parmi les discours rituels tenus par les personnages homériques, on reconnaît des analogies avec des genres littéraires attestés plus tard dans les cas de discours sur [...] les poèmes de mariage [...] » (Derive 2002, 23-24). Le chant en question est le suivant :

*...uthlé há chhāti ke jobanwá
piyá ké khélawna ré hoi...*

...her budding breasts are ready
to be her lover's toys...

Ainsi Deeti orchestre le mariage. Contre toutes attentes, ce sont les hommes qui chantent le mieux. Parmi eux, un groupe de chanteurs Ahirs récolte toute la gloire. Plus surprenant encore, l'un d'eux est danseur et connaît aussi bien les parties masculines que féminines de la danse rituelle. « Worse still, it turned out that one of the Ahirs was also a dancer, and knew how to do the women's

part, having been trained as a dancing-launda back home. » (SP 478). Dans cet épisode, les migrants tentent de reconstituer une cérémonie de mariage typique incluant le chant et la danse. Il est important de conserver les rites du passé pour les transmettre aux générations à venir. Ainsi Deeti endosse le costume de celle qui perpétue les traditions dans la cale du négrier.

Enfin, la dimension picturale dont nous avons parlé précédemment et qui est un attribut de Deeti fait d'elle le scribe de l'histoire. Elle conserve les éléments marquants de cette épopée. Elle immortalise les étapes, les personnages et les lieux dans un ordre chronologique.

Il s'agit d'une mémoire des « héros d'autrefois » le plus souvent pleine de noms propres et de généalogies remontant très haut, parfois à huit ou neuf générations : souvent le premier ancêtre connu d'un personnage héroïque est un dieu, mais parfois, l'épopée fait allusion à un monument commémoratif d'un héros du passé sans que la mémoire du nom propre ait été concervée. (Derive 2002, 13-14).

Le terme « autrefois » n'est pas adapté à *Sea of Poppies* dans la mesure où l'action se situe au début de l'épopée. Il n'y a pas d'autrefois. Cependant dans l'épopée présentée par Ghosh, il y a deux monuments commémoratifs : le camp intermédiaire et *Ibis* (dont l'aspect ancestral a déjà été analysé). Baboo alors en charge du départ des migrants pour l'île Maurice met en place des stratégies pour palier à la perte numérique des migrants dans leur transport. Plutôt que de les loger en ville et ainsi les exposer aux tentations du milieu urbain (drogues et plaisirs divers) il décide de construire un camp.

At the heart of the complex there would be a temple, a small one, to mark the beginning of the journey to Mareech: he could already envision its spire, thrusting through the wreathed smoke of the cremation ghat; he could imagine the migrants, standing clustered at its threshold, gathering together to say their last prayer on their native soil; it would be their parting memory of sacred Jamudwipa, before they were cast out upon the Black Water. They would speak of it to their children and their children's children, who would return to it over generations, to remember and recall their ancestors. (SP 208).

Ce camp sera un lieu de recueillement, le dernier avant la traversée. Il est question de religion et de commémoration dans cet extrait. L'idée du pèlerinage déjà évoquée resurgit ici et les petits enfants des migrants reviendront par la suite sur les traces de leurs ancêtres pour effectuer le même voyage spirituel.

Les dessins de Deeti constituent une mémoire. Ils ne sont pas visibles pour le lecteur car ils ne figurent pas en temps qu'illustrations dans le roman. Cependant dans l'incertitude de ce voyage

et dans l'éventualité d'un naufrage, ces dessins gravés dans le bois constitueront pour les historiens et anthropologistes une source importante de réponses. L'inventaire des dessins qui entrent dans cette mémoire vive n'est plus à dresser. Cependant dans cette optique des dessins comme mémoire, il convient de mentionner l'approche de la mort de Sarju et sa dernière volonté : remettre des graines précieuses à Deeti. Une fois de plus, la jeune femme ne comprend pas cette décision, pourquoi serait-elle celle à qui reviennent ces graines ? La raison pour laquelle Sarju confie à Deeti son trésor est pourtant simple, elle veut figurer parmi les autres illustrations du voyage. « Sarju raised a trembling hand to point to the images on the beam above Deeti's head. Because I want to be there too, she said. I want to be remembered in your shrine. » (SP 469). Son utilité dans *Sea of Poppies* est ainsi renforcée. Non seulement Deeti perpétue les traditions mais elle les ancre dans la réalité nouvelle de cette société. Elle crée une nouvelle tradition pour cette société déracinée en reconstruction. Cette caractéristique du roman de Ghosh fait écho à un aspect de l'épopée homérique. « Les héros de *Illiade* et de *Odyssée* ne seraient sûrement pas restés dans la mémoire des hommes, comme ils ont semblé le désirer explicitement dans le récit épique, s'ils n'avaient pas rencontré des poètes exceptionnels et une poétique adaptée à cette mémorisation. » (Derive 2002, 17).

Deeti est un élément crucial de *Sea of Poppies* comme épopée grâce à son art. L'art d'organiser des cérémonies et les chants de circonstance ainsi que l'art de dessiner et sauvegarder le voyage. Toutefois, le personnage qui tient le plus du héros épique est Zachary.

III.2.3. Zachary et Baboo Nob Kissin ; la relation qu'ils entretiennent

Zachary aussi incarne, comme Neel et Deeti, une attitude face au colonialisme. Bien que ses intentions ne soient pas totalement claires et définies, certains traits se dégagent tout de même. Zachary est une sorte de caméléon, adaptable à tout milieu social et toute situation. Lors d'une réunion chez les Burnham, Zachary a subi une transformation physique orchestrée par Serang Ali.

Like the other men, he was in his shirtsleeves, having handed his coat to a khidmutgar before stepping into the shishmull. His hair was neatly tied, with a black ribbon, and his Dosootie shirt and nainsook trowsers were the plainest in the room – yet he looked improbably elegant, mainly because he was the only man present who was not dripping with sweat. (SP 262-263).

Alors qu'il n'a jamais mis les pieds dans une telle assemblée, Zachary est tout à fait à l'aise. Sa tenue crée une illusion parfaite. L'extrait commence par « Like the other men » et l'outil de comparaison « like » établit la ressemblance entre Zachary et les autres hommes. Mais Zachary est

marginal, son pantalon est le plus sobre de la soirée, l'utilisation du superlatif « plainest » marque en effet le contraste et le place en marge. De plus cette mise à l'écart est amplifiée avec le terme « only » : « he was the only man present who was not dripping with sweat. ». Zachary de tous les hommes présents est le seul qui ne sue pas.

Zachary est effectivement différent des autres hommes de la bourgeoisie coloniale anglaise : il est noir, et parmi ses ancêtres on compte d'anciens esclaves. Au cours d'une discussion entre le jeune homme et Paulette, le lecteur découvre que son nom, d'abord transformé par le serang en « Zikri » signifie « celui qui se souvient » ou en anglais « the one who remembers » (SP 271). Zachary se souvient en effet de son éducation et de son passé familial. Le jeune homme de 20 ans est fier de ses origines. Lorsque les étrangers se méprennent sur son âge il corrige. Il précise qu'il est le fils d'une femme libre et qu'il connaît le jour exact de sa naissance : « people sometimes took him to be younger than he was, but Zachary was always quick to offer a correction: the son of a Maryland freedwoman, he took no small pride in the fact of knowing his precise age and the exact date of his birth. » (SP 11). Zachary feint alors avec brio de s'intégrer à la société anglaise d'Inde. Mais il n'en oublie pas pour autant ses origines et de ce fait, peut paraître au lecteur avisé comme étant en marge de cette société.

Depuis sa rencontre avec le jeune homme, Baboo semble traverser une phase de transformation spirituelle. L'avenir du jeune Baboo était tout tracé, il était celui qui s'occuperait du temple familial à la mort de ses aînés. Or sur son lit de mort, son oncle le charge d'une mission : accompagner sa jeune femme – Taramony – à Brindavan où elle serait en sécurité. Lors de ce périple, Baboo tout juste plus jeune que sa tante, tombe follement amoureux d'elle et ne s'en sépare qu'à la mort de celle-ci. À Brindavan, Taramony commence bientôt à être perçue comme une sainte et réunit beaucoup de disciples à ses côtés : « Taramony's saintless was so patently evident that she soon attracted a small circle of devotees and followers. » (SP 171). Baboo lui déclare : « *You will be my Krishna and I will be your Radha.* » (SP 170). Tels deux dieux amoureux, ils vivront ensemble d'un amour platonique, ils seront saints et construiront un temple. Mais alors que c'est au tour de Taramony de mourir, Baboo souhaite en finir aussi. Il lui demande de l'emmener avec elle dans le royaume des morts. Mais la mourante estime qu'il lui reste encore une tâche à accomplir sur terre.

You won't be on your own, she promised him. And your work in this world is not done yet. You must prepare yourself – for your body will be the vessel for my return. There will come a day when my spirit will manifest itself in you, and then the two of us, united by Krishna's love, will achieve the most perfect union – you will become Taramony. (SP 173).

De façon prophétique, la demie-déesse promet à Baboo son fidèle qu'elle reviendra à la vie, qu'elle sera en lui et qu'ils accompliront ensemble l'union parfaite. Cela fait pourtant neuf ans que Taramony est morte et que Baboo n'a rien vu, rien entendu, rien senti lorsqu'il se rend sur l'*Ibis* et y voit enfin un signe. Baboo entend Zachary jouer de la flûte dans sa cabine. C'est un choc pour le gomusta qui se fige : « He froze, listening intently, and soon every inch of his upraised arm was prickling with gooseflesh. » (SP 151). La flûte étant l'instrument de Krishna, Zachary est instantanément associé à la divinité dans l'esprit de Baboo. Zachary relève de l'épopée en cela qu'il a une part mythique. « Certes le héros épique peut présenter comme le héros mythique des traits remarquables qui semblent avoir pour fonction de le désigner comme tel [...] » (Derive 2002, 136). Ce penchant mythique de sa personnalité il le doit à Baboo Nob Kissin, qui voit en lui l'incarnation de Krishna. Le héros mythique peut « être l'incarnation d'une divinité » (Derive 2002, 136). Dès sa première visite sur l'*Ibis*, Baboo décèle des indices de la présence de sa bien aimée. Par exemple Baboo trouve des objets que Taramony aimait porter. « As he was closing the almirah, Babbo Nob Kissin's eyes fell on a saffron-coloured alkhalla – one of the long, loose gowns that Taramony had liked to wear. » (SP 175).

Mais Taramony se manifeste ensuite en lui. Baboo se transforme de façon mystique – faisant ainsi écho aux *Métamorphoses* d'Ovide. Il devient femme puis mère. « As he gazed at his own image, he became aware of a glow, spreading slowly through his body, as if it were being suffused by another presence. » (SP 175). Cet extrait renvoie au début de la transformation. Il change physiquement mais de façon quasi imperceptible. C'est une lueur qui se déploie doucement en lui. L'utilisation de la voix passive contribue à l'idée d'impuissance de Baboo face au pouvoir de Taramony. Mais cette mutation devient de plus en plus visible pour son entourage. Monsieur Burnham par exemple, conscient du changement, lui demande ce qui lui est arrivé :

His eyes widened as he watched Baboo Nob Kissin walking across the room. 'My good Baboon!' he cried, as he took in the sight of the gomusta's oiled, shoulder-length hair and necklace that was hanging around his neck. 'What on earth has become of you? You look so ...'
'Yes, sir?'
'So strangely womanish.' (SP 223).

Les cheveux du gomusta sont désormais détachés et soignés comme ceux d'une femme. Le marchand britannique qualifie Baboo « d'étrangement féminin ». Mais plus tard c'est sa personnalité entière qui est altérée. « The gomusta eyed the tree with some concern: of late he had developed a housewifely aversion to all creatures that crept and crawled [...] » (SP 350). Il devient précieux, n'aime plus le contact avec les insectes et autres créatures rampantes.

L'appel de Taramony est de plus en plus puissant et irrésistible. La veille Baboo avait assisté à la rencontre de Neel et Zachary et se réveille alors la boule au ventre. Il devient mère protectrice, mère inquiète et souffre de façon viscérale.

This was Baboo Nob Kissin Pander, who had woken that morning to a powerful and prophetic rumbling in his bowels. As was his wont, he had paid close attention to these symptoms and had been led to conclude that the spasms were too forceful to be ascribed entirely to the motion of the schooner: they seemed more akin to the tremors that betoken the coming of a great earthquake or upheaval. (SP 403).

Le côté divin de Taramony est de nouveau mis en avant avec l'expression « prophetic rumbling », un gargouillement prophétique. Cet épisode laisse présager, selon Baboo, la venue d'un tremblement de terre. Son corps va donc subir davantage de transformations. Dans la poursuite de l'isotopie de la catastrophe naturelle, tel un volcan son corps va entrer en éruption. Le nouveau Neel, humble et réduit fait prendre conscience à Baboo qu'il est responsable de ce changement radical de condition et de caractère. Il se sent alors pousser les ailes de la maternité. Il est sage-femme qui aide lors de la naissance d'un enfant. Il songe alors à Neel comme étant un nouvel être : « a new existence ».

In a way it was like midwiving the birth of a new existence – and no sooner had this thought crossed his mind than the gomusta experienced the upwelling of a sensation that was so intense and so unfamiliar that he knew that Taramony had to be its source [...] Who else could be responsible for the upsurge of maternal tenderness in his bosom, as he watched the convict being driven around the deck like a draught animal? » (SP 404).

Selon Baboo, Zachary est donc l'incarnation ou le messager de Krishna. Et en présence de Zachary, Taramony est enfin aux côtés de Baboo pour l'aider à accomplir le bien autour de lui. La métamorphose de Baboo est assez précise. Elle est aussi validée par certains des personnages du roman. Nous avons vu précédemment que Monsieur Burnham est conscient d'un changement. À la fin du roman, Neel déclare voir clairement Ma Taramony en Baboo.

Do you see her now? In my eyes? Ma Taramony? Is she here? Within me?
When Neel 's hand moved, and Baboo Nob Kissin saw that he was nodding, his joy was beyond containment. You're sure? he said. Sure she's there now? It is time?
Yes, said Neel, looking into his eyes, nodding in confirmation. Yes she is there. I see her – a mother incarnate: her time has come... (SP 520-521).

Cette confiance de Neel semble sérieuse et sincère. Il ne prend pas le gomusta pour un fou mais croit plutôt à ses propos et ses promesses de liberté. Cependant la vraisemblance des propos du gomusta quant au rôle de Zachary reste insondable à ce stade là de l'histoire. Zachary est certes

marginal mais cela ne fait pas pour autant de lui un dieu ni même l'un de leurs messagers. Malgré tout, la certitude de Baboo pousse le lecteur à se poser la question. De ce fait, Zachary est, à son insu, associé à ce qui est mythique. Notons à ce sujet qu'« [i]l n'est pas d'épopée par exemple où les représentants de la fonction actancielle héroïque n'aient affaire à un moment donné à un quelconque médiateur de la transcendance, mage prêtre, ou devin » (Derive 2002, 139). De plus Zachary peut être associé à un héros épique dans la mesure où il répond à l'une des conditions : il fait partie de la sphère dirigeante. « On retiendra tout d'abord le fait qu'en tant qu'actant individuel ou collectif, il est toujours, comme nous l'avons dit, situé socialement. Dans la très grande majorité des cas, il appartient d'une façon ou d'une autre à la sphère dirigeante. » (Derive 2002, 137).

Les personnages du roman de Ghosh, que ce soit Neel, Deeti ou Zachary, illustrent sa position d'auteur anti-colonial. Mais cette analyse permet aussi de classer *Sea of Poppies* dans la catégorie épique. Cette épopée se constitue alors sur des éléments caractéristiques du genre. Pour parfaire l'étude présente, il convient de s'interroger sur le pourquoi de l'épopée.

III.3. Pourquoi l'épopée ?

III.3.1. Sociétés ataviques et sociétés composites

Les occupants de l'*Ibis* forment un groupe. La notion de stratification du bateau a beau souligner l'hétérogénéité des composants à bord, la valeur épique du roman les rassemble en une communauté aux destins liés. En route pour l'île Maurice, l'*Ibis* donne à voir différents types de migrants. Il y a le « migrant fondateur » (Glissant 1996, 14) comme Deeti par exemple qui se rend dans un lieu nouveau avec une mémoire et qui enfin transmettra cette mémoire. On remarque ensuite la présence du « migrant domestique » avec Heeru et son mari. Tout deux souhaitent arriver en couple sur leur lieu d'exil et se marient donc dans la cale de l'*Ibis*. À peine Heeru a-t-elle accepté la proposition que Deeti lui confie son ressenti. « I don't think it's a mistake. I think he's a good man. Besides, he has all those followers and relatives – they'll look after you. You'll be the envy of everyone, Heeru – a real queen! » (SP 458). Selon Deeti c'est une bonne chose. Heeru sera entourée, elle sera dans un contexte domestique car Ecka Nack a déjà son propre groupe familial et amical. Enfin, Neel et Ah Fatt illustrent le « migrant nu ». Ils ont été transporté contre leur volonté à bord du bateau et seront ensuite exploités à l'île Maurice. Ces différents types de migrants auront leur importance propre au sein de la société qu'ils sont sur le point d'intégrer.

Mais cette classification là des migrants n'est importante qu'une fois le bateau arrivé à destination et anticipe alors sur l'avancée du roman. Or en terme de mélange de cultures et de créolisation, ce qui est à l'œuvre dans *Sea of Poppies* est aussi très significatif. Les démonstrations précédentes sur le rhizome de Deleuze et Guattari ont souligné un certain paradoxe dans le roman de Ghosh. Ce paradoxe porte sur la généalogie. On constate alors que, d'une part, le roman se construit et progresse tel un rhizome, rejetant ainsi les idées de filiation et d'arbre racine. Mais d'autre part, il prône les liens familiaux nouveaux et anciens. Cette réflexion sur les différents types de racines de Deleuze et Guattari, Glissant l'associe aux sociétés. Il définit les sociétés ataviques auxquelles il attribue un passé, des racines profondes et bien ancrées en opposition aux sociétés composites. Des sociétés nouvellement formées, aux racines ouvertes vers l'extérieur et pour lesquelles Glissant parle d' « identité rhizomatique » (Glissant 1996, 60).

Ces deux modèles de sociétés sont présents au sein de *Ibis*. La stratification classe de façon hiérarchisée les communautés dans les différentes sections du bateau. Mais ces groupes d'affinités ne sont pas uniformes. Ainsi les deux prisonniers isolés, aux cultures et origines différentes, constituent, à eux deux, une société composite. En effet, les deux hommes apprennent à se connaître. Contre toute attente, c'est Ah Fatt qui se livre le plus. Le prisonnier chinois avait effectivement mis du temps à répondre aux simples questions de son compagnon de cellule. Mais quand il se décida à parler, ce fut pour parler de lui et faire ainsi découvrir à Neel un monde qu'il ne connaissait pas.

It was not because of Ah Fatt's fluency that Neel's vision of Canton became so vivid as to make it real: in fact, the opposite was true, for the genius of Ah Fatt's descriptions lay in their elisions, so that to listen to him was a venture of collaboration, in which the things that were spoken of came gradually to be transformed into artefacts of a shared imagining. So did Neel come to accept that Canton was to his own city as Calcutta was to the villages around it – a place of fearful splendour and unbearable squalor, as generous with its pleasures as it was unforgiving in the imposition of hardship. In listening and prompting, Neel began to feel that he could almost see with Ah Fatt's eyes » (SP 391-392).

La description de Canton est parsemée d'élisions si bien que Neel prend part à l'élaboration d'une vision. En effet, il parle d'une aventure de collaboration et les éléments décrits se transforment ainsi en des artefacts d'une « imagination partagée ». C'est grâce à cet imaginaire que Neel parvient à se faire une idée de Canton et qu'il associe la ville inconnue à la ville qu'il connaît : Calcutta. Dans cette micro société composite, Ah Fatt se sert de l'appartenance atavique de Neel pour lui faire entrevoir un autre monde. Ainsi les pays éloignés, aux us différents finissent par se

ressembler grâce à la collaboration des individus concernés.

Les lascars aussi se retrouvent ensemble mais viennent tous d'horizons différents. De même, les villageois viennent d'endroits divers. Les différences culturelles sont principalement visibles dans le groupe des femmes. Dans la cale, les discussions varient et un jour, les femmes parlent de cuisine.

It was astonishing, for example, to discover that in making mango-acha, some were accustomed to using fallen fruits while others would use none that were not freshly picked; no less was it surprising to learn that Heeru included heeng among the pickling spices and that Sarju omitted so essential an ingredient as kalonji. Each woman had always practised her own method in the belief that none other could possibly exist: it was bewildering at first, then funny, then exciting, to discover that the recipes varied with every household, family and village, and that each was considered unquestionable by its adherents. (SP 253).

Dans cette mise en commun des traditions, les femmes se rendent compte qu'elles ont chacune une façon de cuisiner bien particulière. Les méthodes varient alors selon le foyer, la famille ou encore le village. C'est le champ lexical de la surprise qui est exploité : « astonishing, surprising, bewildering. ». Et cette surprise devient vite amusante et excitante. Mais sous-jacente à cet épisode c'est une métaphore de la variété linguistique et culturelle qui ressort. Les foyers, familles ou les villages parlent une langue, ont une culture et des traditions qui leur sont propres et ignorent tout du divers : « the belief that none other could possibly exist. ». Ainsi dans *Sea of Poppies* les cultures et les langues sont mises en confrontation. Cette expérience n'est en aucun cas négative, elle est surprenante, amusante et excitante pour reprendre les termes de Ghosh. Et c'est de cette confrontation que résulte le changement. C'est la rencontre de l'ancien et du nouveau. Le caractère atavique de chaque femme, émanant d'une société donnée, sert de base pour la construction de la société composite. Cette société est grandie et multiple.

Il convient d'élargir la vision et ainsi, le bateau est aussi à plus grande échelle une société composite avec ses conflits internes. *Sea of Poppies* expose des sociétés à un carrefour de leur existence. Pas tout à fait atavique mais pas tout à fait composite non plus, cette société nouvelle est en formation. Glissant parle du « cri poétique » (Glissant 1996, 35) des sociétés ataviques qui se traduit par une Genèse. Elle correspond à la création du monde. C'est le cas par exemple pour l'Arche de Noé qui fait partie de la Genèse chrétienne. Or dans *Sea of Poppies*, le lecteur est témoin du cri poétique d'une société composite dans son devenir atavique. Il s'agit ici d'une créolisation acceptée qui mène à l'union du divers.

Ghosh établit de nombreuses comparaisons avec le règne animal. Il fait référence à des

créatures changeantes. Dans le cas de Neel, l'auteur fait appel à l'image du serpent qui mue. « That night his dreams were plagued by a vision of himself, transformed into a moulting cobra, a snake that was struggling to free itself of its outworn skin. » (SP 280). Baboo est comparé à une chenille sur le point de se transformer en papillon.

Nowhere was this transformation more evident than in himself, for the presence of Taramony was so palpable within him now that his outer body felt increasingly like the spent wrapping of a cocoon, destined soon to fall away from the new being that was gestating within. (SP 440).

Baboo Nob Kisin illustre la transformation de la chenille. Le thème de la renaissance propre au papillon est clairement mentionné dans cet extrait. Enfin, Jodu aussi apparaît comme transformé. À la fin du roman, Jodu, qui s'apprête à quitter le navire suite à une humiliation publique, a la visage meurtri, il s'est fait ruer de coups. Paulette ne le reconnaît quasiment pas. « The sight that met her eyes offered no such comfort: with his bruises and his swollen face and bloody clothes, he looked like the chrysalis of a being new and unknown. » (SP 503). Telle une chrysalide, Jodu est en pleine évolution. De ce changement à venir, Paulette ne voit que la chrysalide et déjà elle perçoit les traits de son ami qu'elle ne reconnaît pas. La société de *Ibis* a transformé le jeune homme qui ne trouve plus sa place et souhaite quitter le navire au plus vite. Ce « cri poétique de transformation » (Glissant 1996, 35) s'applique aussi aux individus qui changent. Tous se retrouvent dans cette mutation collective. Et c'est un cri multiple et non plus unique. C'est un cri qui délimite les contours d'une communauté. « les communautés commençantes modèlent, projettent un cri poétique qui rassemble la demeure, le lieu et la nature de la communauté et qui par la même fonction exclut de la communauté ce qui n'est pas la communauté. » (Glissant 1996, 35).

La société de *Sea of Poppies* se regroupe dans une mutation collective. L'ancien se mêle au nouveau pour former une entité multiple. Mais dans cette communauté, il faut s'entendre sur de nouveaux codes et de nouvelles valeurs.

III.3.2. Création de nouveaux codes

Ghosh opère l'« invention de la communauté par la littérature » (Derive 2002, 17). Il invente la communauté de *Sea of Poppies* pour enfin établir un parallèle avec la communauté mondiale contemporaine. Cette société a besoin de codes qui guident le changement et dictent le cri poétique. Le voyage à bord de *Ibis* est bercé par l'incertitude. Il y a la crainte d'un naufrage, la peur de

l'inconnu, problèmes auxquels viennent se greffer des soucis personnels. Alors qu'ils arrivent à la dernière halte avant le grand départ, l'*Ibis* s'arrête près d'une île bien connue des migrants. En effet, Ganga-Sagar fait partie des légendes indiennes, des traditions, des mythes du pays. C'est alors très symbolique que ce soit sur cette teinte que finisse la première partie du voyage et commence la traversée.

Except for some mudbanks the pennants of a few temples, there was little to be seen of the island from the *Ibis*, and none of it was visible in the unlit gloom of the dabusa: yet the very name Ganga-Sagar, joining, as it did, river and sea, clear and dark, known and hidden, served to remind the migrants of the yawning chasm ahead; it was as if they were sitting balanced on the edge of a precipice, and the island were an outstretched limb of sacred Jambudvipa, their homeland, reaching out to keep them from tumbling into the void. (SP 413).

Cet extrait est celui qui reflète le mieux les peurs des migrants. Conscients de l'enjeu du périple, les voyageurs craignent pour l'avenir. Trois oppositions se succèdent et se répondent : « river and sea, clear and dark, known and hidden ». Le passé est associé à la rivière, synonyme de clarté et de ce qui est connu. En opposition à cet état paisible, se présage le futur qui correspond à la mer, la noirceur et ce qui est caché. La métaphore de la chute est habilement menée. Les éléments environnants sont personnifiés, ce qui renforce l'impression d'impuissance de l'*Ibis* face à la marche du destin. Alors que ses occupants se trouvent assis au bord d'un précipice, l'eau est un abîme béant, baillant qui aspire le bateau. La terre quant à elle tend un « membre » vers ce même navire pour l'empêcher de tomber dans le vide. De façon plus large, rapportée à notre société contemporaine, cette métaphore est claire, le déplacement et la multiplicité linguistique peuvent être effrayants.

Différents auteurs s'accordent sur ce point pour dire que l'épopée n'est pas synonyme de sécurité. Glissant déclare : « On a toujours cru que l'épique est l'exultation de la victoire, et moi je crois que l'épique c'est le chant rédempteur de la défaite ou de la victoire ambiguë. » (Glissant 1996, 36). « Les poèmes épiques n'opposent pas à la catastrophe un avenir radieux, ils se constituent eux-mêmes, rythmiquement, en un possible de l'histoire. » (Derive 2002, 16). Ainsi l'épopée de *Sea of Poppies* apporte une réponse à un problème contemporain. C'est une réponse, une attitude possible face au mélange des langues et des cultures.

Le « possible de l'histoire » intervient en réponse à une crise. Dans le contexte de *Sea of Poppies*, il faut trouver des codes, des lois qui permettent à toutes les communautés de cohabiter au sein du bateau. Durant les premiers jours en mer, les « coolies » furent très agités. Ils eurent du mal à accepter la réduction des rations. « The disturbance, however, was not entirely unexpected, for it

was rare for a contingent of girmitiyas to adapt themselves to the shipboard regimen without some resistance. » (SP 419). Et ce fut l'émeute lorsqu'on leur accorda l'accès au pont pour le repas. Le Capitaine prit alors la parole pour expliquer une règle simple aux migrants :

... In that direction lies the coast from which you came. In the other lies the sea, known to you as the Black Water. You may think that the difference between the one and the other can be seen clearly with the naked eye. But that is not so. The greatest and most important difference between land and sea is not visible to the eye. It is this – and note it well... [...] ... The difference is that the laws of the land have no hold on the water. At sea there is another law (SP 421).

La différenciation entre la mer et la terre est ici renforcée grâce aux expressions opposées : « In that direction [...] In the other » et « the one and the other ». Ce qui diffère selon le Capitaine, ce sont les lois. Cette différence n'est pas visible à l'œil nu, elle est subtile. Pour la situation linguistique actuelle, il en va de même. Il existe une possibilité, il faut être attentif aux lois de cet ailleurs. À son arrivée, Paulette expose sa vision du voyage aux autres femmes. Elle n'est pas effrayée de se retrouver entourée de tant de personnes différentes.

But aren't you afraid, she [Deeti] said, of losing caste? Of crossing the Black Water, and being on a ship with so many sorts of people?
Not at all, the girl replied, in a tone of unalloyed certainty. On a boat of pilgrims, no one can lose caste and everyone is the same: it's like taking a boat to the temple of Jagannath, in Puri. From now on, and forever afterwards, we will all be ship-siblings – *jaházbhais and jaházbahens* – to each other. (SP 372).

Cette réponse que Paulette formule émeut Deeti. « Not in a lifetime of thinking, Deeti knew, would she have stumbled upon an answer so complete, so satisfactory, and so thrilling in its possibilities. » (SP 372). Dans cette optique de « possibilité de l'histoire », ce qui nous interpelle ici c'est l'expression : « thrilling in its possibilities ». Ainsi imprégnée de la conception de Paulette, Deeti envisage l'avenir multilingue de ce navire et sa communauté enrichie.

Pour que l'équilibre règne au sein du bateau il faut que chaque membre de la communauté *Ibis* trouve sa place. Ainsi la littérature permet un rééquilibrage dans cette hiérarchie en donnant l'importance nécessaire aux communautés de la cale. « le travail épique relève avant tout d'un travail éthique, parce qu'il rend indissociables, dans l'unité d'un langage, l'individu et le collectif. » (Derive 2002, 16).

Cette forme littéraire qu'est l'épopée permet de légitimer des valeurs. Les valeurs à l'œuvre

dans *Sea of Poppies* sont aussi applicables au monde actuel. Ce n'est qu'à la fin du roman que Ghosh expose le véritable message. Paulette se dévoile enfin à Zachary dans le but d'aider Jodu et les autres fugitifs à quitter le navire. Le jeune homme se sent alors trahi. Il est furieux que Paulette ait été à bord tout ce temps et qu'il n'en ait rien su. Il l'attaque verbalement et la traite de caméléon.

'Your grand-aunt, Miss Lambert?' said Zachary acidly.

'Why, you have outdone her by far! Indeed you have proved yourself the equal of any chameleon. You have so perfected the arts of impersonation that I should not doubt they have become the core of your soul.' (SP 518).

Mais Paulette rétorque et rappelle à Zachary ses propres origines qu'il a tenté d'effacer. La situation s'apaise enfin et Paulette s'exprime sur le monde, les apparences et les hommes.

'What does it matter, Mr Reid?' In a belated attempt to make amends, Paulette softened her voice. 'Are not all appearances deceptive in the end? Whatever there is within us – whether good, or bad, or neither – its existence will continue uninterrupted, will it not, no matter what the drape of our clothes, or the colour of our skin? What if it is the world that is a duperie, Mr Reid, and we the exceptions of its lies?' (SP 519).

Paulette, malgré son langage imparfait et ses manières étranges, détient le fin mot de l'aventure de *Sea of Poppies*. Les apparences sont trompeuses. Ce qui importe est ce que l'homme a en lui, ce qu'il porte : ses origines, ses manières, son passé, le bon, le mauvais ... Ce qui importe ce n'est pas le bateau qui, nous le rappelons, peut être une apparence mais la charge humaine qu'il transporte : « whatever there is within ». Du point de vue linguistique le « whatever » renvoie à « whatever language ». La hiérarchisation des langues n'a pas lieu d'être. Les langues et les hommes sont les seules valeurs sûres de ce monde. Ce sont « les exceptions aux mensonges du monde. »

De même Baboo Nob Kissin, apparemment fou, est porteur de l'un des messages *possibles* de Ghosh. Le gomusta est le personnage qui, par excellence, a subi le changement le plus fulgurant. Et ce voyage de la transformation lui permet de voir désormais la solution à l'oppression : « Now that Taramony's presence was fully manifest in him, it was as if he had become the key that could unlock the cages that imprisoned everyone, all these beings who were ensnared by the illusory differences of this world. » (SP 521). Baboo libère les prisonniers en ouvrant la porte du cachot pour qu'ils s'échappent : il est la clef. Mais cette libération s'étend à tout le monde - « everybody »-. Le chiasme de construction qui met en relation « cages » avec « illusory differences of this world » et « everybody » avec « all these beings who were ensnared » établit les préjugés comme un danger. Les gens ne doivent pas s'enfermer dans une vision fautive et négative de la multiplicité.

L'épopée est une réponse à la crise dans le bateau. Il faut trouver de nouveaux codes pour permettre aux communautés en présence de cohabiter. C'est une façon de légitimer des valeurs produites par la société. Mais à l'échelle de notre société mondiale actuelle, cette épopée de *Sea of Poppies* s'impose comme une solution possible aux problèmes d'intolérance mutuelle des langues et des cultures et de la perte que cette intolérance peut engendrer.

Sea of Poppies illustre le mélange de différentes sociétés, différentes langues et différentes cultures. L'intertextualité souligne des correspondances entre les cultures et les religions et ainsi ouvre d'autres pistes d'analyse pour le roman. Les personnages de *Sea of Poppies* sont épiques mais présentent à la fois des teintes post-coloniales. Et dans cette nouvelle société multiple qu'englobe l'épopée il faut trouver des codes pour s'entendre dans le changement, dans la rencontre de l'ancien et du nouveau et dans l'incertitude du voyage.

Conclusion

Le plurilinguisme de *Sea of Poppies* contribue à l'élaboration d'une attitude face aux langues. Adopté par l'auteur, ce comportement ou cette tolérance sont exposés, proposés au lecteur. L'édifice de cette attitude passe par la présentation du multilinguisme. Les emprunts, premier mode d'introduction du plurilinguisme étudié, témoignent du rapport des langues. Contrairement aux idées établies, Ghosh présente des emprunts qui ne sont pas synonymes de déséquilibre. Les échanges au sein des langues sont mutuels et assumés. Puis intervient la traduction comme élément de mise en valeur du plurilinguisme. L'utilisation de glossaires, les personnage-interprètes, ou encore les correcteurs sont trois procédés d'introduction du plurilinguisme qui présentent des limites de traduction. En effet, le lecteur doit nécessairement prendre part, s'impliquer pour la compréhension du texte de Ghosh. Ces traductions sont des leurres de traduction. Alors c'est une initiation à la lecture du plurilinguisme que Ghosh nous présente dans *Sea of Poppies*. En apportant ces traductions de façon partielle et approximative, il lance le lecteur sur la piste des langues. D'abord guidé puis seul face au texte, le lecteur doit participer au plurilinguisme du roman en y apportant sa connaissance des langues.

Cependant, il arrive que les traductions soient menées à terme par Ghosh qui illustre ainsi la dissonance de la domestication du plurilinguisme. L'expression d'une culture à partir d'une langue ne lui appartenant pas génère une dégradation de cette culture. Pour retenir l'attention du lecteur, les traductions doivent être approximatives. Une traduction académique et réussie n'a aucun intérêt dans l'analyse du plurilinguisme. Les chants aussi entrent dans le roman avec une langue bien précise et contribuent au plurilinguisme. L'analyse de chants et de leurs traductions nous éclaire sur l'unité et les ressemblances des langues dans leurs diversité. Conjointement, c'est la déformation des langues au sein du bateau et au cours du voyage que Ghosh nous dessine : les prémices de créolisation.

Enfin, Ghosh dépeint plusieurs procédés de traduction dont le résultat n'est pas visible pour le lecteur. Cette façon détournée et incomplète de présenter la traduction permet au lecteur d'intégrer que la traduction n'est pas une finalité dans un roman plurilingue.

Comme autre procédé d'introduction du plurilinguisme dans le roman de Ghosh nous avons identifié le comique. La manie francisante de Paulette apporte au roman des notions de la langue française. Son discours chaotique mêlant les orthographes et sonorités françaises à la langue anglaise est un réel succès. À la situation linguistique étonnante, s'ajoute le comique de mots et de situations pour une intégration parfaite du plurilinguisme. Les comiques de répétition et de

personnages entrent aussi dans l'analyse. Ce sont les différences de cultures, de registres, et enfin de générations qui constituent une sources d'humour. Le lecteur assiste à l'interaction entre le plurilinguisme et le comique qui opère dans *Sea of Poppies*. En effet, les deux éléments fonctionnent en parallèle, se répondent et se construisent mutuellement. Le comique sert, comme certaines traductions, de support didactique. En effet, il permet la mémorisation par le rire de plusieurs faits de langue et éléments lexicaux. Mais le comique qu'engendre le plurilinguisme permet aussi d'alléger des situations lourdes et sérieuses, et ainsi de parler ouvertement de sujets épineux comme le mariage forcé par exemple. Enfin, notons que ce jeu s'effectue aussi bien entre les langues qu'au sein d'une même langue.

Qu'il soit introduit par les emprunts, la traduction ou le comique, le plurilinguisme est d'égale intensité selon si le lecteur parle anglais, français, arabe, une (plusieurs) des langues indiennes ou toutes ces langues confondues. Dans un premier temps, les langues indiennes sont modifiées et retranscrites selon leur prononciation en anglais. Cette opération rend ainsi le travail de compréhension plus complexe pour le lectorat indien. Ensuite, une expression française est aussi déclinée selon deux orthographes différentes. L'analyse détaillée de ces modulations permet d'entrevoir la complexité du langage de *Sea of Poppies*. Nous convenons alors que les démarches d'enrichissement linguistique que Ghosh a effectuées, il les recommande à son lecteur. Dans son roman, Ghosh loin de favoriser une langue, n'impose pas non plus la compréhension des langues du roman mais il la suggère.

En géologie, la stratification renvoie à un « faciès » de premier abord homogène mais qui se révèle ensuite être hétérogène. Cette organisation illustre celle de l'*Ibis*. Semblable à une roche sédimentaire, ce bateau pourrait regrouper de façon compacte les langues et communautés qui le composent. L'idée de delta est induite par la structure du roman en trois parties : Land, River, Sea. Le bateau à nouveau est érigé comme une force qui maintient l'unité entre les sédiments dans la zone du delta ou l'on assiste généralement à leur dispersion. Dans un extrait du roman, Ghosh décrit le langage des lascars en utilisant des termes navals d'horizons différents. De ce fait, la particularité du bateau stratifié s'impose aussi comme élément linguistique. Le lecteur assiste à la stratification en cours de la langue du roman. Cependant les notions d'homogénéité et d'hétérogénéité font également écho à la composition du genre romanesque. Zachary est dépeint comme auteur. En effet, il sait organiser les dialogues en un discours et ainsi illustre le phénomène de dialogisation. Outre la langue, c'est un discours qui se forme dans *Sea of Poppies*. Il émerge progressivement de la confrontation des points de vue qui concourent dans le roman. Ce plurilinguisme doit faire résonner

des discours opposés et les unifier. Et la création d'une langue créole ne peut opérer sans le renversement de la hiérarchie des langues dans l'espace du bateau. Alors la compartimentation se relâche, les habitants se rencontrent et se mélangent en préservant leur passé individuel et construisant ensemble un nouveau présent. Le un devient multiple.

Le bateau progresse de façon linéaire tel un rhizome. Il est fait de mises en relation et d'éloignements. Au début du roman, des éléments ou chaînes sémiotiques se greffent à l'*Ibis* (le point du fuite). Mais le rhizome opère aussi la déterritorialisation dans l'éloignement. Le plurilinguisme se répand, il n'est pas confiné à l'espace du bateau et s'étend sur le réseau aquatique environnant. Cependant, la généalogie dans *Sea of Poppies* n'est pas caractéristique du rhizome mais de l'arbre racine. La filiation occupe une place primordiale dans le roman de Ghosh qui déconstruit les liens familiaux et en forge de nouveaux. À cet égard, trois figures de mère sont représentées dans ce périple : Deeti, l'*Ibis* et l'histoire. À bord, la grossesse de Deeti témoigne de la continuité de la vie qui ne meurt pas dans ce voyage mais s'y trouve recrée. Ainsi les langues en contact ne perdent pas leur identités, elles sont réinventées. Le bateau est souvent apparenté à un ancêtre, une mère, ou encore un père : qui porte en son sein les migrants. Malgré ce paradoxe de la généalogie, l'intrigue et le bateau progressent à la façon du rhizome. Par conséquent, les langues du roman sont mises sur un pied d'égalité. Les opérations de rapprochement, de rencontre, de progression collective et d'éloignement sont autant d'éléments constitutifs du devenir des langues en contact et du plurilinguisme. L'utilisation de la carte sert de critique post-coloniale dans *Sea of Poppies*. La progression rhizomatique du bateau s'érige comme un moyen de dénigrer la carte traditionnelle de navigation qui est réfutée. En effet, la carte de l'empire est négative et restrictive en opposition à la destinée ouverte qu'offre cette nouvelle progression adaptable et modifiable. Le voyage permet aux sociétés concernées de reconstruire leur avenir.

Mais le bateau est aussi synonyme de voyage. Au niveau de l'auteur, il se manifeste dans son parcours intellectuel : les voyages et la documentation. Le narrateur poursuit cette mise en abîme avec des rythmes de narration qui changent, selon les flots. Ainsi le réel (l'eau) vient appuyer la fiction (le périple). Alors le voyage se concrétise pour le lecteur. Mais il est aussi question du voyage de l'esprit dans *Sea of Poppies*. Plusieurs des membres de l'aventure se projettent soit dans le passé (avec une analepse), soit dans le futur avec une sorte d'anticipation. Mais enfin c'est le lecteur qui achève la métaphore du voyage en explorant le texte. Il existe alors plusieurs rythmes de lecture, plusieurs méthodes. Certains choisissent de ne pas se servir de dictionnaires alors que d'autres les utilisent. *Sea of Poppies* présente une collaboration de l'auteur, du narrateur et du lecteur qui assistent tous aux modifications linguistiques et au plurilinguisme. Le lecteur devient membre de l'équipage, le réel et la fiction se mélangent.

L'intertextualité dans *Sea of Poppies* est abondante. Ah Fatt, prisonnier chinois, fait de nombreuses références à *Journey to the West* un grand classique de son pays. Les deux ouvrages partagent des thèmes communs comme celui du voyage ou encore de l'exil. Ghosh établit également un parallèle subtil avec le chef d'œuvre de Saint-Exupéry : *Le Petit Prince*. Un doute quant à la capacité de Deeti à représenter le réel né de cette association. Appuyé par de nombreux extraits du texte, ce doute induit l'hypothèse suivante : le bateau n'est pas réel mais représente une allégorie du plurilinguisme, du mélange des cultures ou encore du voyage. *Les métamorphoses* d'Ovide sont aussi à l'honneur dans *Sea of Poppies*. En effet, Deeti et Proserpine ont beaucoup de points communs. Notons que la ressemblance avec l'Arche de Noé est frappante. Le bateau de *Sea of Poppies* abrite des « paires affectives » et la thématique du rêve est commune aux deux ouvrages. Plutôt que de signifier la survie de l'espèce, le voyage de *Sea of Poppies* est l'emblème de la survie des langues et des cultures. La religion musulmane, avec le Coran, s'ajoute à la religion chrétienne dans *Sea of Poppies*. Zacharie dans le livre saint des musulmans est un homme juste et droit, qualités que Ghosh attribut aussi à son jeune personnage. L'intertextualité dans *Sea of Poppies* vient corroborer le plurilinguisme. Le mélange des langues s'accompagne du mélange des cultures et des religions. Ghosh atteste de l'harmonie possible et nécessaire entre ces éléments constitutifs d'une communauté ; *Sea of Poppies* est une leçon de tolérance.

Les personnages présentent certaines des caractéristiques de l'épopée car effectivement il s'agit d'une communauté et de son destin. Analysés individuellement ces personnages contribuent à la critique post-coloniale de Ghosh et renvoient aussi au genre épique. Neel par exemple est formaté par l'éducation qu'il a reçu. Et les européens se moquent des efforts du jeune raja pour intégrer la culture anglaise. Alors une fois en prison, le raja apprend à se servir de cette langue comme d'une attaque envers ces officiers européens. Ghosh inclut une leçon dans cette épopée à travers ce personnage attachant dont la détresse est immense. Deeti quant à elle représente un aspect de la société indienne : le monde rural. Elle donne un aperçu des superstitions et prémonitions de son environnement. Mais elle contribue aussi à définir *Sea of Poppies* comme une épopée dans la mesure où elle orchestre le mariage et organise les chants de cette épopée. De plus c'est elle qui grave (avec ses dessins) les mémoires de ces héros du voyage et les monuments commémoratifs. Enfin Zachary aussi présente une attitude de recul face au colonialisme britannique. Étant fils d'esclave, il n'a jamais renié ses origines et se présente donc comme légèrement en marge dans cette société bourgeoise. Mais Zachary relève selon Baboo Nob Kissin du mythe. La transformation psychique et physique que subit le gomusta est longuement décrite, elle est aussi appuyée par des

personnages du roman. Le lecteur entrevoit alors la possibilité que Zachary soit l'incarnation ou le messager de Krishna.

La société de *Sea of Poppies* est en formation. Elle opère la rencontre du nouveau et de l'ancien. Société composite (nouvelle) elle est, lors de ce voyage, dans son devenir atavique. Lors de la mise en commun des visions du monde, des recettes de cuisine et traditions, les habitants de ce bateau constatent qu'il n'y a rien d'insurmontable à cette rencontre des cultures. En fait cela s'avère être plutôt amusant et fascinant. Mais ces mises en commun renvoient aussi à la variété linguistique. *Sea of Poppies* est le « cri poétique » (Glissant 1996, 35) de cette société du changement, il en constitue la Genèse. La créolisation linguistique et culturelle est acceptée, le divers ne fait donc plus qu'un. Le changement, chaque individu le ressent. Ghosh exploite les images de créatures changeantes comme la chenille et la papillon ou encore le serpent. Jodu par exemple a tant changé qu'il ne se reconnaît plus dans cette société et doit la quitter.

Ghosh opère une création de la société par la littérature mais il rééquilibre aussi cette société hiérarchisée. En effet, il inverse l'ordre imposé par la construction verticale en strates du bateau. Par la littérature il donne la valeur nécessaire aux communautés défavorisées. Ce voyage est aussi synonyme de craintes et d'incertitudes. L'amalgame des cultures, des langues et des croyances n'est pas rassurant pour ces voyageurs. Rapportées à notre société actuelle, ces craintes sont aussi valables. Dans un monde où, comme dans le bateau, tout change et se rencontre la peur de l'avenir est accrue. Alors non seulement l'épopée permet de légitimer les valeurs de la société dans le bateau, mais elle soumet aussi aux lecteurs une attitude possible à adopter dans son contexte contemporain. Alors deux personnages sont porteurs d'un message idéologique dans *Sea of Poppies*. Dans un premier temps, c'est Paulette qui déclare à Zachary que de tout ce que le monde compte, ce qui est important, c'est la charge du bateau. Ce qui est vrai c'est ce que l'*Ibis* contient : c'est à dire une société multiple et les langues ainsi que les cultures et religions qui la composent. Mais Baboo Nob Kissin Pander poursuit est présente la multiplicité comme une grande chose. Les préjugés sont dangereux pour toute société. Il prône enfin la libération des peuples face à ces peurs qui enferment et cloisonnent l'esprit.

Dans son ouvrage, *Introduction à une poétique du divers*, Édouard Glissant décrit un nouveau monde multiple. Cet univers plurilingue doit être assumé et intégré. C'est un monde dans lequel les langues doivent évoluer en harmonie. La protection d'une langue passe selon lui par la protection des langues du monde. Parallèlement, l'attaque ou la perte d'une langue entraîne la perte des autres. D'après Glissant, il ne faut pas non plus que l'une des langues se retrouve en supériorité par rapport aux autres, qu'elle devienne standardisée car cela impliquerait alors la fin de son

évolution, elle cesserait de vivre. Il prétend que de ce nouveau monde va naître une nouvelle littérature. Elle s'adaptera au nouveau contexte et plus particulièrement, à un contexte de crise identitaire. Notons que de plus en plus d'ouvrages relatent de la schizophrénie des auteurs. Alors l'épique s'imposera comme étant une réponse à cette crise. Notre sujet pour l'étude ayant été motivé par ce malaise des auteurs déracinés ou enracinés dans différentes cultures, le roman de Ghosh pourrait alors apporter une réponse à ce problème d'identité. En effet, *Sea of Poppies* pourrait être un exemple du « nouvel épique » dont il est question chez Glissant. Une épopée qui ne dicte pas une conduite de rejet ou d'adoption totale des langues mais qui les présente plutôt comme complémentaires et d'égale importance. *Sea of Poppies* illustre un épique qui est donné par « une parole multilingue « dans même » la langue qui [sert] à sa réalisation. » (Glissant 1996, 67). Alors qu'en 1996, Glissant parle de cette hypothèse littéraire, Ghosh l'illustre en 2008 dans *Sea of Poppies* qui établit « relations [entre les langues] et non exclusion. » (Glissant 1996, 68). Cette nouvelle piste serait à exploiter en parallèle avec de grandes épopées afin de définir au mieux le changement du rapport aux langues dans les différentes communautés.

Bibliographie

- Ashcroft, B et Griffiths, G et Tiffin, H. *The post-colonial studies reader*. Londres : New York : Routledge, 1995.
- Dans Ashcroft, B et Griffiths, G et Tiffin, H. *The post-colonial studies reader*. Londres : New York : Routledge, 1995 : New, W.H. *New language, New World*.
- Dans Ashcroft, B et Griffiths, G et Tiffin, H. *The post-colonial studies reader*. Londres : New York : Routledge, 1995 : Huggan, G. *Decolonizing the Map: Post-Colonialism, Post-Structuralism and the Cartographic Connection*.
- Bakhtine, M. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Éditions Gallimard, 1978.
- Bellair, P et Pomerol, C. *Éléments de géologie*. Paris : Librairie Armand Colin, 1984.
- Brown, L. *The New Shorter Oxford English Dictionary*. Volume 1. New York : Oxford University Press Inc., 1993.
- Dans Brown, K. *Encyclopedia of Language and Linguistics : Second Edition*. Volume 5. Oxford : Elsevier, 2006a : Annamalai, E. *India: Language Situation*.
- Dans Brown, K. *Encyclopedia of Language and Linguistics : Second Edition*. Volume 8. Oxford : Elsevier, 2006b : Kecskès, I. *Multilingualism: Pragmatic Aspects*.
- Dans Brown, K. *Encyclopedia of Language and Linguistics : Second Edition*. Volume 9. Oxford : Elsevier, 2006c : Romaine, S. *Pidgins and Creoles: Overview*.
- Calvet, L.J. *Linguistique et colonialisme : petit traité de glottophagie*. Paris : Payot, 1974.
- Calvet, L.J. *La sociolinguistique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993.
- Calvet, L.J. *Le marché aux langues : Les effets linguistiques de la mondialisation*. Mesnil-sur-l'Estrée : Éditions Plan, 2002.
- Chaulet Achour, C. *Malika Mokeddem : Métissages*. Algérie : Éditions du Tell, 2007.
- Coque, R. *Géomorphologie*. Paris : Armand Colin, 2002.
- Derrida, J. *De la grammatologie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1967.
- Derive, J. *L'épopée : Unité et diversité d'un genre*. Paris : Éditions Karthala, 2002.

- Deleuze, G et Guattari, F. *Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.
- Duncan, J.S. Barnes, T.J. *Writing Worlds : discourse, text and metaphore in the representation of landscape*. Londres : Routledge, 1992.
- Brown, L. *The New Shorter Oxford Dictionnary* : Volume 1. New York : Oxford University Press Inc., 1993.
- Eco, U. *Dire presque la même chose : Expérience de traduction*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2006.
- Ghosh, A. *Sea of Poppies*. Londres : John Murray, 2008.
- Glissant, E. *Poétique de la relation*. Paris : Éditions Gallimard, 1990.
- Glissant, E. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Éditions Gallimard, 1996.
- Glissant, E. *Le traité du tout-monde*. Paris : Éditions Gallimard, 1997.
- Grellet, F. *Initiation à la version anglaise : The word against the word*. Paris : Hachette livre, 1993.
- Higgleton, E. *Harrap's Chambers : Compact Dictionnary*. Edinburgh : Harrap Chambers Publishers Ltd, 2000.
- Huggan, G. *The Post-Colonial Exotic: marketing the margins*. Londres : New York: Routledge, 2001.
- Hutcheon, L. *The Politics of Postmodernism*. London : Routledge, 2002.
- Jaffrelot, C. *L'Inde contemporaine : De 1950 à nos jours*. Lille : Librairie Arthème Fayard et centre d'études et de recherches internationales, 2006.
- Joubert, JL. *Littératures de l'océan indien*. Vanves : EDICEF, 1991.
- Kachru, Braj B. *The Alchemy of English: the spread, functions and models of non -native Englishes*. Oxford : Pergamon Institute of English, 1986.
- Lukacs, G. *La théorie du roman*. France : Éditions Denoël, 1968.
- Montalbetti, C. *Le voyage, le monde et la bibliothèque*. Paris : Presse Universitaire de France, 1997.
- Omhovère, C. *Sensing Space: The Poetics of Geography in Contemporary English – Canadian Writing*. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang S.A., 2007.
- Ovide. *Les Métamorphoses*. Paris : Éditions Gallimard, 1992.

- Pêcheur, M. *Analyse du discours, langues et idéologies*. Paris : Larousse, 1975.
- Rushdie, S. *Imaginary Homelands*. Londres : Granta Books, 1992.
- Said, E. *Orientalism*. New York : Vintage books, 1979.
- Saint-Exupéry, A. *Le Petit Prince*. Paris : Gallimard, 2010.
- Schiffman, H.F. *Linguistic Culture and Language Policy*. Londres : Routledge, 1996.
- Schneider, E.W. *Postcolonial English: Varieties around the World*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
- Yule, H. et A.C. Burnell. *Hobson-Jobson: A Glossary of Colloquial Anglo-Indian Words and Phases*. Sittingbourne : Linguasia, 1994.

Sitographie

Ressources dont l'auteur est Amitav Ghosh et interviews :

- Ghosh, A. « Amitav Ghosh's sentiments behind Sea of Poppies. » *Youtube*. 27/06/08.
<http://www.youtube.com/watch?v=4SvsY4Q06jM&feature=relmfu>
- Ghosh, A. « Amitav Ghosh's sentiments behind Sea of Poppies. » *NDTV*. 22/06/08.
<http://www.ndtv.com/video/player/we-the-people/amitav-ghoshs-sentiments-behind-sea-of-poppies/31943>
- Ghosh, A. « Amitav Ghosh: The Longest Journey. » *Youtube*. 17/06/08.
http://www.youtube.com/watch?v=uNhSy7f_m7g&feature=relmfu
- Ghosh, A. « Ghosh Letter to Administrators of Commonwealth Writer Prize. » *Ezipangu.org*. Date de parution sur le site non disponible.
www.ezipangu.org/english/contents/news/forwards/3/2.html
- Codacci, A. et Ghosh, A. « L'espresso Magazine, by Angolia Codacci. » *Amitav Ghosh*. 24/11/12.
www.amitavghosh.com/interviews.html#gpm1_3

Ressource autre dont l'auteur est cité :

- Bhushan, R et Daisy, Ms. « Deconstructing Human Society: An Appreciation of Amitav Ghosh's *Sea Of Poppies*. » *Language in India*. 10/01/10.
www.languageinindia.com

Ressources autres dont l'auteur n'est pas cité :

- « Les métamorphoses d'Ovide : traduction nouvelle avec le texte Latin, volume 2. » *Google Livre*. Date de parution sur le site non disponible.
<http://books.google.fr/books?id=YgMQAAAAIAAJ&pg=PA416&lpg=PA416&dq=ovide+les+metamorphoses+ibis&source=bl&ots=N4fXMijq5N&sig=eK8tACfKLMZLumHqb9hz17Wa4wk&hl=fr&sa=X&ei=sR8BUPSdA9GzhAfDuu6Bw&ved=0CFsQ6AEwAw#v=onepage&q=ovide%20les%20metamorphoses%20ibis&f=false>
- « Description du livre ; Revue éditoriale. » *Amazon*. 03/01/03.
www.amazon.com/Journey-Chinese-Classic-Classic-Volumes/dp/7119016636.

Mots-clés : plurilinguisme, stratification, rhizome, épopée.

Résumé : Cette étude traite de l'utilisation des langues d'Amitav Ghosh dans *Sea of Poppies*. Les modes d'introduction du plurilinguisme sont étudiés. Les emprunts, les traductions et les différents types de comique s'imposent comme des éléments de mise en valeur des langues du roman. Le bateau, thème central, aussi joue un rôle dans la définition du positionnement linguistique de l'auteur indien. Les notions de stratification, d'érosion, du delta qui accompagnent la figure de l'*Ibis* mais également celles du rhizome, de la carte et du voyage contribuent toutes à l'élaboration d'un exemple utopique de mélange linguistique et culturel. L'intertextualité renforce l'argument de compatibilité des langues, des cultures et des religions. Des sociétés aux origines différentes forment dans le voyage une nouvelle entité en évolution légitimée dans l'épopée de *Sea of Poppies*.

Keywords : multilingualism, stratification, rhizome, epic novel.

Abstract : This study deals with Amitav Ghosh's use of languages in *Sea of Poppies*. Several methods for introducing multilingualism are hence exposed. Borrowings, translations, and different comic devices emerge as ways of underlining the languages represented in the novel. The boat, which is central to the novel, also contributes in defining the Indian author's linguistic position. The notions of stratification, erosion, delta which come along with the *Ibis* yet also those of rhizome, map and journey together build an utopian example of linguistic and cultural mingling. Intertextuality reinforces the assumption of linguistic, cultural and religious compatibility. During this journey, societies whose origins are various, unit into a new, evolving entity legitimated in *Sea of Poppies* as an epic novel.