

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE DES FRERES MENTOURI CONSTANTINE
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT DES LETTRES ET LANGUE FRANCAISE

N° de série :

N° d'ordre :

THESE

En vue de l'obtention du diplôme de DOCTORAT LMD

Spécialité : Littératures Francophone et Comparée

Discours romanesque et substrat culturel chez Ananda Devi

Présentée par : KENZA SEHNOUNE

Sous la direction du Professeur : Saïd SAIDI

Jury :

Présidente : Mme Nedjma CHERRAD, Pr. Université Constantine 1.

Rapporteur : M. Saïd SAIDI, Pr. Université Batna 1.

Examineurs : Mme Hanene LOGBI, M.C. A. Université Constantine 1.

Mme Lilia BOUMENDJEL, M.C. A. Université Constantine 1.

M. Abdelwahab DAKHIA, Pr. Université de Biskra.

Mme Amel MAAFA, M.C. A. Université de Guelma.

2020 / 2021

Liste des abréviations

A.F : L'Arbre fouet

Eve : Eve de ses décombres

H. : Les Hommes qui me parlent

I.T : Indian Tango

J.V : Les Jours vivants

M.A : Manger l'autre

Pa : Pagli

V.D : Le Voile de Draupadi

Dédicace

A la mémoire du professeur

Kamel ABDOU.

A la mémoire du docteur

Hocine CHELLOUF.

À moi-même,

*À la femme que je suis devenue
suite à cette longue expérience.*

À ma mère, à mon père, à ma famille !

À Fabien,

*Mon cher mari qui m'était le meilleur adjutant
pour aller au terme de ce travail.*

pour sa patience, ses encouragements, son amour et sa patience

Ai-je bien noté sa patience ?

*À mes adorables nièces et neveux que j'ai vus naître et grandir pendant
l'enfantement de ce travail.*

*Afnan, Kahina, Anis, Abdessalam, Yacine, Amani, Malek,
Oussama, Mohamed Junior.*

Remerciements

Tous mes remerciements vont d'abord à M. Saïd SAIDI dont les précieux conseils ont permis « *la maturité* » de ce travail. Je tiens aussi à lui exprimer ma sincère gratitude d'avoir accepté de diriger cette recherche.

Je remercie vivement l'ensemble des membres du jury qui m'ont fait l'honneur de bien vouloir lire et évaluer ce modeste travail : Mesdames Nedjma Cherrad, Hanene Logbi, Lilia Boumendjel, Amel Maafa et monsieur Abdelwahab Dakhia.

A titre personnel, je tiens à remercier mon conseiller et ami fidèle, Tofa : tu m'as assistée dans les moments les plus difficiles. Je te suis très reconnaissante. Je ne te remercierai jamais assez pour ton amabilité, ta générosité et ton aide précieuse.

Enfin, je remercie chaleureusement tous ceux qui, de près ou de loin, ont participé à l'accomplissement de cette thèse.

Introduction générale

Introduction générale

La production littéraire, comme toute autre production humaine, est conditionnée par les différents changements éco-politiques et socio-historiques. Elle reflète la complexité, la diversité et la richesse du pays qui la voit naître. Ainsi, étudier une œuvre littéraire, c'est avant tout la restituer dans son contexte de référence.

La littérature est l'un des objets de recherche mais aussi une source de références pour beaucoup de disciplines. Ces dernières s'étendent de la linguistique à la sociologie, la psychanalyse et la culture. Elles contribuent à mieux comprendre cette activité artistique, poétique et spirituelle, ce terrain d'expérimentation sociale.

De nos jours, il est pratiquement incontournable, voire même impossible d'étudier une œuvre littéraire sans soulever la question de la race et de la culture et par extension, celle de l'identité ethnique et culturelle. Vu que le culturel est strictement lié à l'ethnicité et à l'identité, nous ne pouvons exclure ces deux concepts majeurs de notre recherche. Toute la problématique de l'identité consiste à rompre avec les définitions substantialistes des groupes ethniques et à poser qu'une identité collective n'est jamais réductible à la possession d'un héritage culturel. La défense de l'autonomie culturelle est très liée à la préservation de l'identité collective. Ainsi la notion de culture est nécessaire pour penser l'unité de l'humanité dans sa diversité.

Pour comprendre son sens actuel, il nous est indispensable de remonter à l'apparition du mot.

*« Issu du latin *Cultura*, il signifie le soin apporté aux champs ou au bétail, il apparaît vers la fin du VIII siècle pour désigner une parcelle de terre cultivée. Au début du XVI siècle, il ne signifie plus un état (chose cultivée) mais une action : le fait de cultiver la terre. »¹*

Au début du XVIII siècle, le mot culture prend une signification métaphorique. On passe de la culture de la terre à la culture de l'esprit. Il apparaît même dans le dictionnaire de l'Académie française en 1718 suivi d'un complément : culture des arts, culture des lettres, cultures des sciences, etc. Dans cette perspective, la culture constitue l'action d'instruire. Elle se présente comme la *formation* ou l'*éducation* de l'esprit.

Vers la fin du siècle, d'autres penseurs trouvent qu'il vaut mieux l'approcher comme étant un état. L'état de l'esprit cultivé. Il est nécessaire de noter que pour les penseurs des Lumières, le mot culture est utilisé au singulier, ce qui renvoie à leur universalisme et leur humanisme.

Pour certains ethnologues du XIX siècle, comme Tylor et Durkheim, la notion de culture ne se différencie en rien de celle de civilisation. En 1871, Tylor avance dans *Primitive culture* que :

¹ Denys, Cuche, *La Notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2010, p.10.

« la culture ou la civilisation prise dans son acception au sens large est cet ensemble complexe composé par la connaissance, la croyance, l'art, la morale, la loi, les coutumes et toutes les autres compétences et habitudes acquises par l'homme en tant que membre d'une société. » Or de nos jours « les anthropologues évitent soigneusement d'utiliser le terme de civilisation »¹.

Comme tous les universitaires, ce qui nous fait bannir le mot de civilisation de notre étude c'est bien son implicite jugement de valeurs qui impose la dichotomie Civilisé/Barbare.

Emile Benveniste, quant à lui :

« (...)appelle culture le milieu humain, tout ce qui, par-delà l'accomplissement des fonctions biologiques, donne à la vie et à l'activité humaine, forme, sens et contenu (...) La culture est un phénomène entièrement symbolique, elle se définit comme un ensemble très complexe de représentations, organisées par un code de relations et de valeurs : traditions, religion, lois, politique, éthique, arts, tout cela dont l'homme, où qu'il naisse, sera imprégné dans sa conscience la plus profonde et qui dirigera son comportement dans toutes les formes de son activité ».²

Notre recherche aurait pu avoir pour thème *“Ecriture romanesque et substrat culturel chez Ananda Devi”*. Avoir opté pour une thématique centrée sur

¹ <https://www.lefigaro.fr/politique/2012/02/06/01002-20120206ARTFIG00661-civilisation-histoire-d-un-mot-qui-fache.php> (consulté le 04-02-2019)

² Émile, Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, t. I*, Paris, Gallimard, 1966, p.30.

le discours nous permet de montrer que le processus de la construction idéologique de l'identité culturelle et ethnique prend forme dans et par le "discours" en prenant en considération : le "dit", le "non-dit" et "l'inter-dit". Notons que la présente thèse se base sur ce point crucial - marquant la société mauricienne – et que nous allons expliciter encore plus tout en long de notre travail. Pour cerner les limites du *discursif* :

« (...) il faut passer du discours en général à la littérature si l'on veut trouver une attention soutenue portée aux règles de construction. »¹

Ainsi l'usage de "discours" est chargé d'enjeux. En linguistique, il se définit à travers quelques dichotomies majeures : discours/phrase, discours/langue et discours/texte, discours/récit. Le discours pour Benveniste ne se réduit pas à la parole selon Saussure. « *La langue est le monde du signe, le discours, celui de la phrase.* »² Depuis la rhétorique antique, le discours littéraire est considéré comme acte d'énonciation.

« Les théories de l'énonciation linguistique, les multiples courants de la pragmatique de l'analyse du discours, le développement dans le domaine littéraire de travaux se réclamant de M. Bakhtine, de la rhétorique, de la théorie de la réception, de l'intertextualité, de la sociocritique, etc. ont progressivement imposé

¹ Tzvetan, Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p.296.

² Antoine, Compagnon, *La Seconde main. Ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p.51.

une nouvelle appréhension du fait littéraire, où le dit et le dire, le texte et son contexte sont indissociables »¹

Le discours littéraire est un discours essentiellement social. D'où sa principale caractéristique : sa dimension référentielle.

« Les gens produisent des textes pour faire passer un message, pour exprimer des idées et des croyances, pour expliquer quelque chose, pour amener d'autres gens à faire certaines choses ou à penser d'une certaine façon, et ainsi de suite. On peut désigner cet ensemble complexe de buts communicationnels comme le discours qui sous-tend le texte et motive au premier chef sa production. Mais à la fin, ce sont les lecteurs ou les auditeurs qui (...) doivent interpréter le texte comme un discours qui fait sens pour eux. »²

Il s'agit de la contextualisation d'un énoncé et de la signification des conditions de sa production. Dans ce sens, Dominique Maingueneau considère le discours comme une forme d'action.

« Parler est considéré comme une forme d'action sur autrui, et pas seulement une représentation du monde. »³

Avant de mettre l'accent sur ces pouvoirs de la parole et avant d'interpréter le discours littéraire devenu, il nous est indispensable de consacrer la première partie à la présentation géographique et historique de l'île Maurice ainsi

¹ Dominique, Maingueneau, *Le Discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p.5.

² Henry, Widdowson in *Discours et analyse du discours* de Dominique Maingueneau, Paris, Armand Colin, 2014, p.32.

³ Dominique, Maingueneau, *Discours et analyse du discours*, Paris, Armand Colin, 2014, p.20.

qu'à la présentation de la littérature mauricienne afin de, d'une part, mieux comprendre la pluralité culturelle enrichissante de la société mauricienne et son effet sur l'être mauricien et sur la perception de sa propre culture et celles des autres, d'autre part, démontrer en quoi la littérature de Devi est novatrice et particulière.

Problématique

L'idée de nation mauricienne 'arc-en-ciel' masque mal les complexes dérivés de la colonisation et des mouvements diasporiques. Ainsi, les conflits ethno-politiques restent théoriquement sous contrôle grâce à l'évitement mutuel de toutes les communautés et leur enfermement. Ici nous ne pouvons pas nous demander si Ananda Devi traite ces conflits interethniques dans ses romans. Si oui, comment ces conflits se sont-ils transposés sur le plan du langage et du comportement de ses personnages ? En d'autres termes, comment Ananda Devi se réapproprie-t-elle les différentes cultures, constituant son identité d'écrivaine mauricienne, pour créer son œuvre romanesque ? Plus précisément comment mène-t-elle son substrat culturel pluriel pour s'inscrire dans le débat/discours identitaire ?

Choix du sujet

L'écriture fluide et très poétique d'Ananda Devi est sans doute ce qui m'a poussée dans un premier temps à choisir encore une fois ses romans comme objet d'étude. Je l'ai découverte au cours de ma première année de master avec son dixième roman *Le Sari vert*, sur lequel j'ai travaillé pour l'obtention de mon

Master en sciences des textes littéraires. L'étude de ce mémoire a pour intitulé *Du paratexte au texte : une étude interculturelle*. J'ai centré la problématique de cette étude sur l'image de la femme dans la société insulaire qui est celle de l'île Maurice. Après l'avoir finie et soutenue et avec plus de recul et je dirais même plus de maturité d'idées, je trouvais que ce mémoire ne rend pas la vraie valeur de l'œuvre devienne. Au contraire, il la réduit et l'enferme dans l'une des idéologies féministes où les *radicalistes* souhaitent abolir toute relation hétérosexuelle et pour qui l'homme est un pur danger à éliminer. Mais à la lecture de tous ces romans, je me suis rendue compte que le projet littéraire d'Ananda Devi dépasse toute classification et appartenance idéologique restreinte. Ce qui nourrit son écriture c'est bien le Mal, « *l'ange noire de l'écriture* » comme le surnomme l'auteure elle-même. Un Mal qui n'a ni race ni origine et encore moins un sexe.

Revue littéraire

Le choix de la thématique de notre recherche est dû au fait que les études précédant la nôtre sont principalement centrées sur l'aspect mythique et/ou féministe de l'œuvre de Devi¹. Parmi lesquelles nous citons : *L'innocence meurtrière : humanité et animalité dans quelques récits d'Ananda Devi (Serge Meitinger, revue Francofonía n° 17-2008) Indianité, féminité et universalité du féminin dans l'œuvre d'Ananda Devi (Serge Meitinger, Université de la Réunion*

¹ A l'exception de trois thèses majeures portées sur l'identité (que nous citerons dans ce qui va suivre) et à partir desquelles nous avons formé notre problématique.

- Novembre 2007)¹; *Ananda Devi dans le feu révélateur et transformateur des mythes* (**Metka Zupančič**, États-Unis, 2008). *Les monstres d'Ananda Devi : radioscopie de la folie ou manifeste du dire poétique ?* (**Annie Montaut**, 2014)² ; ainsi que trois articles publiés dans la revue *Nouvelles Études Francophones*³ : *Monstruosité et innocence dans la vie de Joséphin le fou*, **Marie-Christine Rochmann** ; *Écriture féminine à l'île Maurice : une rupture au postcolonial ?* **Michel Beniamino** ; *De Sita à Draupadi, les ambivalences d'Anjali et de Vasanti dans Le voile de Draupadi d'Ananda Devi*, **Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo**. Dans la même perspective, de dépister le monde fictionnel Irène Raparison Randianambahy élabore un mémoire de maîtrise à la faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal *Anéantir l'Autre monstrueux : entreprise narrative et corporelle de disparition dans Moi, l'interdite d'Ananda Devi*.

Nous tenons à rappeler la collaboration de Patrick Sultan dans l'émergence de la critique littéraire des ouvrages de notre écrivaine. Ce professeur-chercheur tahitien commence à s'intéresser à Ananda Devi à partir des années 2000. En 2001, il publie un article sur son cinquième roman *Pagli* « *L'enfermement, la rupture, l'envol : lecture de Pagli d'Ananda Devi.* » Cet

¹ <http://www.larevuedesressources.org/avatars-de-la-deesse,921.html>

² Annie, Montaut. *Les monstres d'Ananda Devi : radioscopie de la folie ou manifeste du dire poétique ?* Purushartha, 2014, pp.11-48. ffhalshs-00963788f

³ *Nouvelles Études Francophones* Vol. 23, No. 1, Numéro spécial sur l'Océan Indien (Printemps 2008)

article est tiré d'un essai adapté de sa thèse de doctorat¹ publié en 2011 sous le titre « *La scène littéraire postcoloniale* » chez les Éditions du Manuscrit.

Parallèlement à notre travail d'autres études ont vu le jour. Mais cela ne change en rien nos réflexions de base. La plupart de ces études sont faites au Canada, en France, en Inde ou à la Réunion. Commençons ci-après quelques exemples avec les recherches de troisième cycle.

Après avoir positionné le corps de la femme dans les diverses sociétés des œuvres étudiées, Yushna Saddul dans sa thèse de Doctorat en philosophie² avance que l'étude du corps féminin ne se dissocie nullement de celle du langage. Y. Saddul opte pour une étude comparative de quelques récits de trois écrivaines francophones à savoir Calixthe Beyala, Ananda Devi et Malika Mokeddam où elle montre que la schizophrénie est une stratégie pour surmonter les rapports de force, de conflits et de confrontations socio-culturelles, politiques et historiques. Cette recherche tend à « *offrir un discours contre la victimisation de la femme en faveur de la survie féminine* » (p.271)

Conformément à l'objectif de la thèse soutenue en Inde où T. Priya³ introduit l'œuvre d'Ananda Devi dans une étude comparative avec l'écrivaine indienne Manju Kapur : *La corporalité féminine dans les romans d'Ananda Devi et de Manju Kapur*. Dans une démarche littéraire et féministe postcoloniales, T.

¹ Patrick, Sultan, *La Scène littéraire postcoloniale. Scénographies de la mondialité littéraire*.

² La thèse, soutenue en 2015 à l'université de Toronto, s'intitule *Corps-traître : Schizophrénie féminine chez les romancières francophones. Calixthe Beyala, Ananda Devi et Malika Mokeddam*.

³ T. Priya, *La corporalité féminine dans les romans d'Ananda Devi et de Manju Kapur*, Inde, Université Pondicherry, 2017.

Priya centre sa problématique sur le corps opprimé, violenté et prisonnier de la femme indienne et mauricienne qui essaye de se le réapproprier. Ces deux auteures revalorisent « *l'existence du corps de la femme qui se libère de toutes les contraintes patriarcales et cherche la liberté du sexe.* » (p.244)

La thèse de doctorat en philosophie menée à terme au département de français de l'université de Victoria de Wellington - qui a pour titre *La représentation du local, de l'universel et de la réalité dans Rue la Poudrière, Le Voile de Draupadi et Le Sari vert* - se penche sur la détermination du factuel et du fictionnel. Son axe principal repose sur la contradiction soulevée entre le fait que Devi affirme vouloir exprimer des réalités universelles dans ses romans et la coloration culturelle locale relevée lors des lectures faites.

« *Devi affirme que, si le cadre de ses romans est l'île Maurice, les sujets abordés sortent de ce cadre restreint et touchent d'autres sociétés. Mais en fait, notre analyse a démontré que même si le cadre de ces trois romans est basé sur la topographie, la flore et la faune mauriciennes, les thèmes abordés relèvent, en grande partie, de la société mauricienne.* » (p.145)

En France, deux autres études ont été faites. La première s'intitule *La déconstruction de l'exotisme insulaire dans la littérature indianocéanique*¹. La

¹ Thèse de doctorat de 273 pages présentée par Pascaline Bablee à l'université Michel de Montaigne, Bordeaux III en 2016 dont le corpus est bien élargi : œuvre de plusieurs auteurs de différentes époques liés par le même motif inspirateur « la mer », voire « l'île ». Elle se base sur la représentation de l'insulaire chez les auteurs coloniaux et chez les auteurs postcoloniaux qu'ils soient de la première génération ou de la deuxième génération.

deuxième a pour titre *De l'insularité en tant que mode de décryptage*. Patrick Chamoiseau, Ananda Devi, V.S. Naipaul.

Dans le présent travail, nous essayons tant que possible d'apporter de nouvelles contributions en mettant en valeur quelques détails qui, pour nous, constituent des éléments de divergence vis-à-vis les autres recherches.

Difficultés rencontrées

L'une des principales difficultés dont souffrent pratiquement la totalité des doctorants, est le manque de documentation. Cela représente un vrai handicap à l'avancement de la recherche originale, celle qui n'a jamais été étudiée en Algérie. Même si j'ai pu me procurer toute l'œuvre d'Ananda Devi et quelques ouvrages théoriques la première année de mon inscription (2013-2014), il m'a fallu trois ans de plus pour arrêter la problématique. Ce n'est qu'après avoir eu un stage académique (mars 2017) que les idées sont devenues claires pour moi (même si cela m'a obligée de réécrire certaines parties de ma recherche).

Méthodologie

Notre analyse - qu'elle soit textuelle, thématique, psychanalytique ou sociologique – se penchera sur l'élaboration d'une poétique de l'œuvre d'Ananda Devi. Elle sera divisée en trois parties.

La première partie, intitulée *Contexte et cadre analytique*, sera consacrée à l'histoire de l'île Maurice et de sa littérature (chapitre I et II), à la présentation d'Ananda Devi et de notre corpus (chapitre III et IV). Ensuite, nous consacrons la deuxième partie *Discours et narration* à l'étude du discours narratif. Elle

comportera quatre chapitres : les stratégies discursives, les attitudes paradiscursives, les statuts des personnages et l'étude de l'espace-temps.

Au carrefour des cultures : une identité en suspens constitue notre dernière partie. Elle sera divisée en trois chapitres : l'apport de l'onomastique, le lien de parenté et la construction du corps.

Première partie

Contextes et cadre analytique

Chapitre I

Bref historique de l'île Maurice

I. Bref historique de l'île Maurice

L'île Maurice¹ est l'une des îles des Mascareignes d'origine déserte qui se situe au Sud-Ouest de l'Océan indien à 868 kilomètres à l'Est de Madagascar et 172 kilomètres au Nord-Est de La Réunion. Elle compte environ 1,265 million de citoyens sur l'île. Le drapeau de Maurice est constitué de quatre bandes horizontales de mêmes proportions et de quatre couleurs différentes : le rouge, le bleu, le jaune et le vert.²

*L'étoile et la clé de l'Océan Indien*³ s'est constituée par le système de plantation d'où la centralité des études historiques dans l'appréhension du fait ethnique. Dans ce domaine, la plupart des recherches tend à approcher une construction du discours identitaire plutôt que de révéler une vérité historique. Elles ont pour point de départ *l'approche primordiale*⁴ de l'ethnicité où cette dernière est conçue comme un fait acquis enraciné dans les pratiques culturelles, religieuses, linguistiques et sociales.

Par la suite plusieurs théories ethniques voient le jour, telle la théorie des frontières ethniques de Barth (1969), la théorie sociobiologique de Van Den Berghe (1981), la théorie substantialiste de Sollors (1986), et la théorie constructiviste d'Enloe 1981, etc.

¹ Carte et drapeau de l'île Maurice, figure I et II in Annexes, p.244.

² Le rouge renvoie au sang des esclaves versé au temps de la colonisation. Le bleu représente le ciel et l'océan Indien. La couleur jaune indique le soleil de l'unité et le rêve de purification, alors que le vert renvoie à la nature luxuriante et aux champs de canne à sucre.

³ Du latin *Stella Clavisque Maris Indici*. Devise de l'île et que nous trouvons sur les armoiries.

⁴ Shils 1957, revisitée par Geertz en 1973.

Selon la conception constructiviste, l'état colonial (français et anglais) est le premier responsable de la création, la mobilisation et/ou la destruction des identités ethniques. Ainsi l'ethnicité est vue comme arme protectrice d'intérêts. Ainsi il faudrait se méfier de l'ethnicité qui :

« sur-essentialise la différence culturelle, fixe des binarités raciales, les pétrifie dans le temps et l'histoire, donne le pouvoir à une autorité établie, privilégie "le père et la loi" et conduit à policer la différence. »¹

L'île Maurice connaît la colonisation française à partir de 1715. En cédant place à l'Angleterre en 1810, l'état français continue à bénéficier du monopole sucrier. La division ethnique et religieuse ne peut émerger efficacement et constituer un espace d'inquiétude que dans la dégradation du niveau économique du pays ou l'exclusion d'une tranche de la population.

En 1835, après l'abolition de l'esclavage par les anglais, les Franco-Mauriciens dits les 'blancs' se sentent en danger. Leur effort de contestation connaît un grand échec car l'état anglais a bien réduit l'approvisionnement de l'île en main-d'œuvre esclave.

L'apport de la main-d'œuvre indienne donne naissance au concept du « *péril indien* » et du « *péril hindou* » vis-à-vis des grands planteurs d'origine française, car cette communauté commence à devenir une majorité à Maurice.

¹ Stuart, Hall, *Identités et cultures : politiques des cultural studies* [trad. par C.Jacquet], Paris, Amsterdam, 2008 [2007], p.409.

Par conséquent, une série de négociations est mise en place dont la remise en question des droits de chaque groupe.

En 1835, l'anglicisation de l'administration et de l'éducation mauriciennes mène à la suppression définitive de la distinction entre les Blancs et les libres de couleur. Pour Hervé de Rauville¹, l'engagement de travailleurs indiens est une tentative d'éliminer les Franco-Mauriciens.

« L'île de France s'indianise ! ... Le projet barbare, si longtemps caressé par l'Angleterre, de réduire l'élément français, va se réaliser. »²

Du *péril noir* au *péril indien*, le discours politique mauricien ne s'intéresse au *communautarisme* qu'après la première guerre mondiale en mobilisant des discours sur le péril commun qu'est la déstabilisation de la république face à la crise éco-politique qui touche et les états coloniaux et leurs colonies.

« Une communauté comme la nôtre, si hétérogène par ses éléments ethniques, ses religions et ses aspirations, a besoin pour maintenir son unité, de la force de cohésion que seul donne un sentiment de respect et de confiance envers un chef unique. C'est là le principe politique essentiel qui, reconnu de tous avec sincérité, permet à ces groupes d'origine et de constitution diverses, de vivre en commun dans l'harmonie et le respect des lois. »³

¹ Romancier et essayiste français et rédacteur à L'Action française.

² Hervé, De Rauville, *L'Île de France contemporaine*, Paris, Hachette « Bnf », 2016 (1909), p.341.

³ Joseph-Adolphe, Duclos, *L'Évolution nationale mauricienne*, Paris, Jouve&Cie, 1924, p.103.

Dans cette perspective, citons l'exemple de certains journaux dont les rédacteurs chefs sont d'affiliation ethnique différente qui, durant la deuxième guerre mondiale, s'associent pour défendre une *Mauricianité* commune : *Cernéen* (Franco-Mauricien), *Le Mauricien* (gens de couleur), *Advance* (Indo-Mauricien).

Or, l'idée de menace identitaire est enrichie par l'apparition d'élite 'rebelle' dans chaque groupe ethnique même minoritaire.

Avec le temps, la méfiance de déculturation des uns et d'acculturation des autres s'amplifie. Ce qui pousse parfois ces populations à choisir l'exclusion volontaire (l'enfermement) afin de préserver leur identité contre la pression assimilationniste du pouvoir.

Ces groupes ethniques vivent en interdépendance au sein du système économique tout en étant profondément divisés par leurs différences culturelles où la cohésion de ces sociétés plurales est assurée par le centre politique. Ainsi ces apports successifs de populations nouvelles (colons, esclaves, engagés, commerçants...) font de cet univers le premier lieu d'interaction culturelle tout en posant un problème d'identification et d'appartenance. D'où l'impuissance des anglais dans les années 60 à contrôler les conflits interethniques y présents et la proclamation de l'indépendance de l'île Maurice en 1968.

Derrière la prétendue tolérance se cache tout un système qui ne réserve à l'ethnicité qu'un espace théorique. Comme l'avancent Arno et Orian, l'île Maurice :

« (...) cette société plurielle et fortement hétérogène existe et fonctionne de façon relativement harmonieuse (c'est du moins l'image qu'elle arrive à projeter à l'extérieur) grâce à un « équilibre complexe » qui s'est élaboré et constitué au fil du temps. »¹

Ainsi, la société mauricienne doit sa stabilité à un ensemble de stratégies comportementales faites d'évitements mutuels, d'ignorance calculée, de non-dits et d'interdits.

Il nous est utile de rappeler que la notion du Mauricien n'a pu réellement avoir un sens que vers les années 1950 et que l'indépendance de l'île est la marque symbolique de sa signification globale. Avant le Mauricien était réservé aux blancs, aux colons d'origine française. Maintenant, le mot Mauricien ne présente aucune ambiguïté. Il désigne tous les nationaux de la république de l'île Maurice.

¹ Toni, Arno, Claude, Orian, *Ile Maurice : une société multiraciale*, Paris, L'Harmattan, 1986, p.9.

Chapitre II

Histoire de la littérature mauricienne francophone

II. L'histoire de la littérature mauricienne francophone

De toutes les îles de l'Océan Indien il n'y a que Madagascar, Maurice et la Réunion qui ont su développer une littérature francophone prolifique. Camille de Rauville est le premier à évoquer l'idée d'une "littérature indianocéanique". Mais ce concept dont les contours sont difficiles à cerner, était de courte durée.

Pour les écrivains mauriciens, comme la majorité des écrivains francophones d'ailleurs, publier en France reste un parcours de combattant pour ceux qui veulent se faire un nom. Certains préfèrent s'installer en France, d'autres préfèrent publier à l'étranger (en Europe) tout en vivant dans leurs pays.

L'évolution de la littérature mauricienne est bien marquée par les différentes ethnies de l'île et leur apport. Selon le professeur Michel Beniamino, l'évolution de la littérature mauricienne se caractérise par « trois moments clés » liés à l'ethnicité : l'ethnicité triomphante, l'ethnicité bloquée et l'ethnicité ébranlée. Nous tenons à préciser que nous préférons quand même suivre l'évolution chronologique en partant de la littérature de voyage jusqu'à celle de nos jours.

La littérature mauricienne d'expression française existe depuis presque deux siècles. Elle est aussi bien quantitative que qualitative et débute avec des récits de voyages établis pour des raisons diverses : conquête, évangélisation, exil, recherche botanique, etc.

1. La littérature de voyage

Un récit de voyage est fait d'histoire, de géographie, de culture, d'architecture, d'agriculture, etc. Ainsi n'importe qui peut écrire ce genre de récit, qui peut prendre diverses formes en fonction de celui qui l'écrit et dans quel but.

Dans le cas des voyageurs de l'île Maurice, nous trouvons des correspondances, des journaux, des mémoires et/ou des romans. En 1707, François Leguat, l'un des premiers occupants de l'île Rodrigues, écrit un récit authentique de son séjour "Voyage et aventures de François Leguat et ses compagnons en deux îles désertes des Indes orientales".

Ensuite, il y a le texte de Pierre Poivre *Voyages d'un philosophe* publié en 1768 et qui est à la base une conférence. C'est une sorte d'Observations sur les mœurs et les arts des peuples de l'Afrique, de l'Asie et de l'Amérique. Il est important, pour des raisons historiques, de rappeler que c'est grâce à ce monsieur que l'imprimerie s'installe à Maurice en 1768.

En 1807, l'Abbé Rochon écrit *Voyage aux Indes orientales et en Afrique* qui va dans la même perspective.

Nous pouvons considérer ces trois textes comme textes inaugurant la littérature mauricienne. Or, *Le Voyage à l'île de France* (1773) et le fameux roman *Paul et Virginie* (1788) de Bernardin de Saint-Pierre restent les deux textes qui ont eu plus d'écho.

Bernardin de Saint-Pierre passe deux ans (de 1768 à 1770) à l'île de France ayant pour mission l'élaboration d'une description détaillée de la colonie.

Dans *Paul et Virginie*, il met en relief la beauté de la nature, les spécificités des mœurs et des habitants, en particulier les femmes. Ici le récit se détache de plus en plus de l'autobiographie authentique consistant à raconter les aventures personnelles. Tout en s'inspirant d'une histoire vraie¹, l'auteur glorifie l'âme humaine et critique la condition de l'esclavage d'où le mécontentement des colons français. Il met en scène des personnages dont l'innocence est très remarquable au point de contredire l'image du *Sauvage* primitif.

« La définition neutre du texte exotique comme œuvre qui «évoque les mœurs ou les paysages étrangers » (d'après le Grand Larousse), semble donc insuffisante, mais a l'avantage de souligner l'extériorité du sujet par rapport à l'objet décrit. Le voyageur exotique visiterait le pays étranger en sélectionnant selon les cas ce qui le conforte dans sa conviction qu'il représente une civilisation porteuse de valeurs supérieures ou ce qui lui permet de faire le procès de cette même civilisation au nom du mythe du bon sauvage et d'une nature brute, seule garantie de valeurs individuelles authentiques.»²

L'une des critiques actuelles positives de l'auteur est celle du professeur-chercheur Jean-Michel Racault :

¹ Le naufrage du bateau Saint-Géran en 1744.

² Simone, Rezzoug, *«L'aventure détournée à propos de Djebel Amour de Frison Roche »*, In Christiane Achour et Dalila Morsly. *Voyager en langues et en littératures*, Alger, OPU, 1990. pp.77-78.

« Certes, le discours de Bernardin est encore une véritable littérature française. Mais ce roman, qui pour la première fois a inversé la perspective des voyageurs en adoptant le point de vue insulaire, en posant l'île comme centre de l'action et origine du regard, y a sans doute beaucoup aidé. »¹

Grâce à ce roman les intellectuels mauriciens de l'époque commencent à constater que l'exotisme ne rend qu'une partie de l'image du pays et qu'il faut se mobiliser pour transmettre leur point de vue.

Leur réaction se fait d'abord dans des clubs et cercles littéraires :

« Ces textes ont incité leurs lecteurs mauriciens à réagir et à se situer par rapport à l'imagerie exotique et surtout à la description critique de la société créole. »²

Et grâce à la diffusion de l'imprimerie, cela devient plus intense.

L'une des premières réponses aux textes de Bernardin est celle du franco-mauricien Thomi Pitot, un des principaux fondateurs du cercle littéraire Table Ovale. Il s'agit de l'une des rares polémiques sur le territoire mauricien entre un colon et un voyageur de mêmes origines.

En 1805 et lors d'une conférence, Pitot défend l'esclavagisme, traite Bernardin d'affabulateur et lui octroie le titre de « voyageur-menteur ».

¹ Jean-Michel Racault, *Mémoires du grand océan : des relations de voyages aux littératures francophones de l'Océan Indien*, Paris, PUPS, 2007, p.40.

² Jean-Louis, Joubert, *La Littérature mauricienne*, Paris, ARCC, 2005, p.7.

Ainsi une littérature insulaire va naître, celle des colons français et de leurs descendants avec l'émergence de sociétés littéraires. Mais cela ne va pas être facile et ne prend pas la direction souhaitée car la situation se complique suivant les changements socio-politiques établis par la colonisation britannique.

Outre ces voyageurs de buts et causes divers, certains écrivains, tels Baudelaire (*A une dame créole*, 1841) et Mark Twain, visitent et s'inspirent de l'île. Mark Twain ose même affirmer que « *Maurice a été faite en premier, puis le paradis. Ainsi, le paradis a été copié sur l'île Maurice.* »¹ Ainsi nous retournons une fois de plus à l'*édénisme* de Maurice.

Le texte le plus impressionnant des écrivains occidentaux reste toujours *Georges* d'Alexandre Dumas, écrit en 1843 sans aucune visite des lieux. Probablement, Félicien Mallefille, un jeune créole, collabore pour sa réalisation.

2. Littératures des colons (XIX siècle)

De la fin du 18^e siècle jusqu'au 19^e siècle, la production littéraire mauricienne se résume à une poésie fidèle aux normes académiques qui glorifie la Terre-Mère à l'exception du roman épistolaire *Sidner ou les dangers de l'imagination* de Barthélémy Huet de Froberville publié en 1803 chez l'Imprimeur de la République.

Il est l'unique roman imprimé sur l'île au XIX siècle. Pour les chercheurs, ce roman, « *Inspiré du Werther de Goethe et dont les réflexions philosophiques*

¹ Traduction personnelle de "*Mauritius was made first, and then heaven; and that heaven was copied after Mauritius.*" (*Following The Equator* 1897, ch.62), consulté en ligne <https://histoiresmauriciennes.com/mark-twain-maurice>

viennent de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre »¹, ne représente en rien l'œuvre mauricienne et l'identité locale. Il prend pour cadre géographique un pays hivernal non précis qui est loin d'être Maurice.

En ce qui concerne les caractéristiques des poètes de ce siècle, il est pertinent de noter que chaque poète a son idole française qui lui inspire sentimentalisme, mélancolie, moralité, etc. Citons, à titre d'exemple, François Crestien², Charles Castellan³, Charles Baissac.

Le grand moment de célébrité et de gloire va pour Léoville L'Homme. Le père de la poésie mauricienne, parmi ses ouvrages les plus connus : *Pages en vers* (1881), *Poèmes païens et bibliques* (1887), *Poèmes épars* (1921) et *Poésies et poèmes* (1926). A l'instar des poètes franco-mauriciens, il célèbre dans ses poèmes l'héritage de la culture et la civilisation françaises. C'est ce motif que lui reprochent les gens de sa communauté «*les créoles* ».

Cet attachement à la France serait interprété comme la crainte des engagés indiens du fait que la communauté indienne commence à croître.

Même si l'arrivée des Indiens dérange et les colons et les gens de couleur, nous ne pouvons repérer que quelques rares textes qui en parlent à cause de l'idéologie politique de l'époque. C'est le cas du poète Edouard Carié (1795-

¹ Jean-Georges, Prosper, *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*, 1978, EOI, Maurice, p.38.

² Le premier à avoir introduit la culture créole, ce que l'on nomme le « *patois* » créole, dans ses écrits tel *Essais d'un bobre africain* (1822) ; une adaptation de fables ou de chansons.

³ Avocat de formation (France), il est devenu journaliste au *Cenéen*. *Les Palmiers* (1834) et *Beaux jours et jours d'orage* (1837) sont les deux recueils de poésie publiés pendant son séjour en France et qui ont été salués par plusieurs revues parisiennes.

1851) qui exprime dans une correspondance avec Béranger son mécontentement et crainte vis-à-vis de l'abolition de l'esclavage :

« Ils savent qu'en brisant le frein de l'esclavage

ls arment contre nous une horde sauvage

Qui va bientôt, la flamme et le fer à la main

Nous conduire à la mort par un double chemin. »

Ainsi, nous pouvons conclure que « *Dès son origine, la littérature mauricienne est caractérisée par un francotropisme tout à fait naturel* »¹ qui s'accroît et dure plus longtemps avec l'abolition de l'esclavage et l'arrivée d'ouvriers indiens.

Rappelons qu'à la fin de ce siècle, les journaux sont pleins de productions populaires : contes créoles, esquisses historiques, etc. De courts récits semblables à ce qui se publie en France et en Angleterre.

Tous ces textes sont de grande valeur mais ne peuvent être considérés comme *inauguraux*. Le roman mauricien voit réellement le jour dans l'entre-deux-guerres avec Savinien Mérédac, Clément Charoux et Arthur Martial pour ensuite s'émanciper et « mûrir » entre la seconde moitié et la fin du XXe siècle après la contribution de Robert-Edward Hart² et Malcolm de Chazal³.

¹ Jean-Maurice, Prosper, *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*, op.cit., p.8.

² Poète, symboliste moderne à la recherche de l'enfance originelle.

³ Écriture plutôt mythique. Il s'agit de la *Lémurie*, un continent mythique où vivent des géants protohistoriques et c'est eux qui ont taillé les montagnes. « *Désormais, alors que je n'étais rien pour les hommes, pour la fleur J'ÉTAIS QUELQU'UN, puisque la fleur prenait compte de moi. C'est alors que tout s'éclaire. Le paysage à Maurice n'était plus étriqué, seuls les hommes l'étaient. Une nouvelle perspective s'ouvrait devant moi.* » Ainsi il conclut que la méchanceté et le mal viennent de l'homme et non pas de l'endroit.

<http://ile-en-ile.org/chazal/>, consulté le 04 août 2019.

3. Littérature du XX siècle

3.1. Littérature de l'entre-deux-guerres

Savinien Méridac, Clément Charoux, Arthur Martial. Leurs textes sont qualifiés de ‘romans mauriciens’. Ce qui les met dans la même catégorisation, c'est bien la mise en forme qui nous rappelle Maupassant, Daudet et Bernardin de Saint-Pierre.

Ils essayent, chacun à sa manière, de s'éloigner de l'exotisme tropical en centrant le regard sur les différentes composantes de la société et sa description dans sa complexité ethno-politique. Ils font de l'Indo-mauricien, un personnage de grande importance dans le déroulement de l'histoire. Ce qui les aide à mieux aboutir à ce but c'est leurs fonctions.

Outre le journalisme occasionnel, ils travaillent tous dans l'industrie sucrière. L'un ingénieur, le second administrateur et le dernier comptable :

« La configuration sociale et culturelle de l'île est profondément bouleversée par l'installation définitive de l'engagé indien (...) Dès lors, la figure de l'Indien, ou plutôt de l'Indo-Mauricien, s'impose progressivement comme incontournable. Figure de l'Autre, fascinante et menaçante à la fois, qu'il importe de conjurer, elle fait ainsi son irruption dans la production littéraire des années 1920-30. »¹

¹ Hookoomsing, Vinesh, *Les romans de la plantation*, in *francofonia*, n°48, « *La littérature mauricienne de langue française* », 2005b, pp.41-42.

Polyte (1926) est l'œuvre la plus représentative de Savinien Mérédac dans laquelle il narre une histoire d'adultère, de violence et de vengeance entre un créole surnommé Grand Guèle et un Indien, Quincois.

Ameenah (1935) de Clément Charoux a sur la première page de couverture la précision "roman mauricien". Il met en relief les différences raciales et sociales face à l'amour. Un chimiste franco-mauricien, marié, tombe amoureux d'une jeune fille indienne et se porte volontiers à "l'élever" à son rang afin de pouvoir l'épouser. Mais le poids de l'ethnicité et les traditions était le plus fort. Au pays de Paul et virginie est un recueil de nouvelles d'Arthur Martial publié en 1928. Ces auteurs se basent sur la fascination qu'éprouve le Franco-mauricien pour les femmes indiennes et créoles afin de présenter avec finesse les problèmes dus à la coexistence de plusieurs cultures et ethnies caractérisées par la supériorité des uns et l'infériorité des autres. Le choc qui en résulte est à l'origine de certains troubles psychologiques.

3.2. Littérature de la deuxième moitié du XX siècle

Le passage définitif du francotropisme à une pluralité culturelle affirmée et assumée se fait avec quelques auteurs comme Marcel Cabon.

« Dans Namasté¹, Marcel Cabon, Mauricien créole, exprime le mouvement de sympathie qui le porte à tenter de comprendre, de l'intérieur, l'univers mental des Indo-Mauriciens. Il ne les rejette pas

¹ Roman d'influence indienne publié en 1965 à Port Louis chez Le Cabestan (The Royal Printing).

dans l'extériorité du pittoresque, mais il sait faire partager leur soif de terre et d'enracinement, en même temps que leur nostalgie au pays perdu »¹.

Ici se forme une ouverture à l'Autre plus tolérante. Les auteurs essaient d'approcher cet Autre sans tomber dans des portraits stéréotypés garnis de préalables et de préjugés. Ils transmettent la vie authentique et simple des habitants. Notons que d'autres genres romanesques voient le jour à savoir le roman policier et le roman historique.

Frais d'obsèques payés d'avance est le premier roman policier écrit par Gaston A. Malherbe en 1969. Suivi d'autres romans, une sorte de série, Gaston Malherbe met en scène un personnage principal, l'inspecteur, qui relie ses quatre œuvres. *Soir de divali*, *Nuit de digitaline* (1970), *Trésor maudit de l'Isle de France* (1971), *L'assassin fantôme de Chamarel* (1972).

En ce qui concerne le roman historique, c'est la femme de lettres Marcelle Lagesse qui s'y intéresse en premier. Ce choix vient à la base de l'importance qu'elle accorde à sa propre généalogie et à l'histoire de la France. Après une longue recherche dans les archives mauriciennes, elle écrit en 1978 *L'île de France avant la Bourdonnais (1721-1735)*.

Ainsi, nous pouvons avancer que les véritables changements arrivent vers la fin du XX siècle sans nier la touche impressionnante des auteurs exilés comme

¹ Jean-Louis, Joubert, *Littératures de l'Océan Indien*, Paris, EDICEF, 1991, p.153.

Loys Masson, Edouard J. Maunick, Marie-Thérèse Humbert qui publient en France au même temps que les auteurs vivant à Maurice.

3.3. Littérature de l'exil

Parallèlement à la littérature de ces deux dernières générations d'écrivains mauriciens, une autre est en pleine émergence en Europe et surtout en France. C'est celle des auteurs exilés et qui ont l'île natale comme source d'imagination, de commencement et de fin.

Loys Masson naît en 1915 à Rose Hill, Maurice. Il s'installe en France en 1939 où il fait partie de la Résistance. Tous ses romans sont liés par l'insularité. Le motif des mers du Sud est omniprésent et nourrit son imaginaire : l'Océan Indien pour *Les Tortues* (1956), l'Île Maurice pour *Le Notaire des Noirs* (1961), La Réunion pour *Les Noces de la vanille* (1962), l'Océan Pacifique pour *Le Lagon de la miséricorde* (1965) et *Les Anges noirs du Trône* (1967).

« Il se fait connaître en France par des poèmes de colère et de douleur, qui circulent plus ou moins clandestinement à partir de 1941 et qui n'affichent nullement sa « mauricianité » »¹.

Certains de ses poèmes embrassent l'écriture fantaisiste de Chazal, ce qui pourrait être expliqué comme une sorte de nostalgie, l'envie de retourner à son île natale. Son œuvre *L'étoile et la clef* (1945) reste la plus connue de toutes.

¹ Jean-Louis Joubert, *op.cit.*, p.172

Elle est l'une des lectures obligatoires dans le programme scolaire mauricien. L'auteur y met en scène les luttes de libération des travailleurs de la société sucrière.

Jean Fanchette fait partie des grandes voix poétiques du XX siècle. Sa poésie lui vaut le prix Paul Valery en 1956 et le prix Fénéon en 1958. Elle contient plusieurs thèmes redondants : l'enfance, la mort, la quête de l'origine perdue, l'exil comme refuge mental.

« C'est dans l'étrange roman intitulé Alpha du centaure (...) que l'on trouvera les meilleurs clefs pour l'imaginaire de Jean Fanchette. On y lit la dualité et la superposition d'espaces et de temps (surtout ceux de Paris et de l'île Maurice) que personnages et romancier voudraient, mais ne sauraient unifier. Le « dépaysement » reste le propre de l'écrivain Jean Fanchette, car il lui est impossible de dépendre de la tunique de l'exil... »¹

Edouard J. Maunick, né en 1931, est un grand poète mauricien connu à l'échelle internationale. Sa généalogie montre qu'il est le meilleur représentant du métissage. Il a des ancêtres Blancs, Noirs et Indiens.

L'analyse de ses œuvres démontre qu'il ne s'agit que d'un seul poème. D'un recueil à un autre, le poète ne fait que revisiter et développer ses anciens textes.

¹ Ibid., p.177.

Maunick même présente son dernier recueil¹ publié en 2006 comme « *le point d'aboutissement du cycle formé par les recueils antérieurs* »². Même si le choix initial va vers la négritude³, son projet poétique vise l'acceptation d'une identité plurielle enrichissante et non pas une rivalité entre les différentes Couleurs. Dans ce projet, l'île *lointaine* est *intérieure*. Elle est présente dans et par son langage. La forme de l'hexasyllabe est « *marquée par la pulsion du séga, la danse nationale mauricienne. L'oralité créole est à la fois la source et l'horizon de [sa] poésie* »⁴.

Ces oiseaux du sang est son premier recueil publié en 1954. Il lui vaut le prix de Léoville L'Homme. Ensuite, plusieurs prix suivent : prix Guillaume-Apollinaire en 1977 pour *Ensoleillé vif* ; prix Tchicaya U Tam'si pour *La poésie africaine* en 1989; prix du rayonnement de la langue française (1990); Grand prix de la francophonie en 2003.

Marie-Thérèse Humbert naît en 1940 dont l'œuvre principale est son premier roman *A l'autre bout de moi*, publié en 1979. Elle quitte l'île Maurice pour poursuivre ses études en Angleterre, puis s'installe en France.

Elle précise dans ses interviews que le cadre géographique de l'histoire des deux sœurs jumelles Anne et Nadège s'impose lors de l'écriture :

¹ 50 quatrains pour narguer la mort suivi de *Contre silence* (Seghers).

² Jean-Louis, Joubert, *Littératures de l'Océan Indien*, Paris, EDICEF, 1991, p.178.

³ Dans les années 60, il collabore avec la *Société des Écrivains Africains* et organise le Colloque des Écrivains négro-africains, américains et européens dans le cadre du Festival de Berlin où il rencontre, entre autres, le père de la négritude: Aimé Césaire.

⁴ Jean-Louis, Joubert, loc.cit., p.178.

« C'est bien le jeu des pulsions et contradictions, exclusions et évitements dont se construit l'imaginaire social mauricien (tout ce qui a longtemps été de l'ordre du non-dit et du tabou, dans la réalité des relations intercommunautaires) »¹.

Véronique Bragard² montre que le 'drame métisse' de *A l'autre bout de moi* « rompt avec les récits traditionnels de populations mauriciennes métissées. »³

Cette chercheuse poursuit ses propos précisant que :

« (...) le roman *Rue la poudrière* (1989) d'Ananda Devi, qui donne voix à une prostituée de la communauté créole elle-même marginalisée dans l'île, inaugure à son tour une nouvelle approche narrative de l'identité mauricienne féminine. »⁴

De ce fait, nous nous contentons des écrivains et poètes que nous avons abordés dans l'évolution de la littérature francophone afin de prouver que le discours littéraire suit impérativement celui de la politique tout en ayant l'*ethnicité* comme principal objet. Cependant, il est très pertinent de consacrer quelques lignes au grand écrivain français Jean-Marie Le Clézio avant de commencer la présentation de notre auteur et son œuvre.

¹ Jean-Louis, Joubert, op.cit., p.182.

² Professeur de littérature anglaise à la Faculté de philosophie, arts et lettres à L'Université Catholiques de Louvain.

³ Véronique, Bragard, « *Penser l'altérité mauricienne au féminin* », in *Ecritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.11.

⁴ Ibid.

Jean-Marie Le Clézio, est toujours abordé quand il est question de la littérature mauricienne. L'auteur affirme à plusieurs reprises qu'il n'a pas besoin d'effort pour aborder une autre culture que la culture française car :

« La famille de mon père a émigré à l'île Maurice au dix-huitième siècle, et, bien que je sois né à Nice, culturellement je me sens Mauricien. »¹

Son premier roman *Le Procès-verbal* publié en 1963 lui apporte le prestigieux prix Renaudot. La thématique principale de ses œuvres est celle du retour aux origines, de ce désir de mise en relief par le motif de l'exil, l'immigration et l'impact de l'oppression coloniale.

L'auteur est tout aussi sensible à la condition de la femme dans les différentes communautés qu'il aborde dans presque tous ses textes. Citons *Le Chercheur d'or* (1985), *Printemps et autres saisons* (1989), *Onitsha* (1991), *La Quarantaine* (1995). En 2008, quelques jours après la publication de son roman *Ritournelle de la faim*, il reçoit le prix *Nobel de la littérature* en tant qu'« *écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante* ».²

¹ Jean-Louis, Joubert, *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*, Paris, Philippe Rey, 2006, p. 111. (Tirée des archives du journal le monde du 15 février 1985).

² https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/10/09/le-nobel-de-litterature-decerne-au-francais-jean-marie-le-clezio_1105151_3260.html

Le Clézio est l'un des principaux signataires du *Manifeste pour une littérature monde en français* qui revendique la fin d'une « *littérature franco-française* ». Rappelons que notre auteure Ananda Devi fait partie des 44 écrivains proclamant ce concept.

Chapitre III

Présentation de l'auteure

III. Présentation de l'auteure

Ananda Devi Nirsimloo, connue sous le nom d'Ananda Devi est née en 1957 au Sud de l'île Maurice dans un village nommé Trois Boutiques. Elle est d'origine Indo-mauricienne. A travers ses textes, elle tente d'abord de transmettre aux lecteurs une nouvelle représentation de ce groupe ethnique.

Elle a eu le prix du concours ORTF à l'âge de 15ans. Quatre ans après, elle publie son premier recueil de nouvelles.

Certains auteurs mauriciens, tel que le poète Jean-Georges Prosper, ont bien salué son style d'écriture.

« Dans toute la littérature mauricienne on n'a jamais vu jusqu'ici un auteur d'un si jeune âge posséder d'une part des connaissances psychologiques aussi profondes de l'être humain conditionné par le milieu social, et d'autre part, une si forte maîtrise de la narration empreinte d'un style aussi personnel et aussi attachant (...) Les autres nouvelles d'Ananda Devi Nirsimloo ne font que confirmer le génie créateur de l'écrivain précoce. »¹

Après ce début glorieux, Devi poursuit des études d'anthropologie à Londres pour vivre quelques années plus tard en Afrique ; précisément au Congo où elle publie son premier roman *Rue la poudrière* dans une maison d'édition africaine Editions *Le Printemps*.

¹ Jean-Georges, Prosper, *Lauréate* in *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*, Ile Maurice, Editions de L'Océan Indien, 1978, p.295.

Romancière, nouvelliste, poétesse et ethnologue de formation, Ananda Devi s'installe à Paris et exerce le métier de traductrice. Sur la scène littéraire, elle est l'une des grandes figures de la littérature mauricienne contemporaine. Elle est connue et reconnue que ce soit à Maurice ou à l'étranger. Ses œuvres sont devenues l'objet de recherche de plusieurs thèses de doctorat.

Au début de sa carrière, elle publie dans l'Harmattan et Dapper puis chez Gallimard dans différentes collections pour finir dans la collection blanche à partir de 2006. Or, son dernier roman en date *Manger l'autre* est publié chez Grasset (2018). Ses deux derniers recueils de poésie sont sortis chez Doucey *Quand la nuit consent à me parler* (2011) et *Ceux du large* (2017).

Dans un entretien avec Patrick Sultan, Ananda Devi raconte comment les éditeurs français ont éprouvé des difficultés à classer ses textes. L'œuvre d'un écrivain mauricien serait publiée si elle satisfait les critères recherchés par les éditeurs français où le texte francophone doit avoir une ressemblance, même lointaine, à un écrivain connu et reconnu.

En 2013, Ananda Devi écrit *Les Hommes qui me parlent*, un récit autobiographique dans lequel l'auteure reprend des passages de ses romans : *Rue la Poudrière*, *Joséphin le fou*, *Eve de ses décombres* et explique même certaines citations de *Indian Tango*.

Avant ce récit Devi a toujours choisi de mettre en scène des personnages Indo-Mauriciens ayant pour lieu et espace de déroulement l'île Maurice à l'exception d'Indian Tango où l'histoire se déroule à Delhi. Ce fait nous l'avons considéré comme évident du moment que ce sont les origines de cette communauté qui restent vivaces dans les esprits même après tant de siècles !

Ainsi nous avons avancé que cette autobiographie serait la passerelle qui amènera l'auteure *Ailleurs*. Ce qui nous semblait bien vrai lorsqu'elle publie en 2015 *Les Jours vivants* qui a Londres comme cadre géographique. Mais à notre grande surprise, cette hypothèse est erronée vu que « *l'idée des Jours vivants était présente bien avant.* » « *Ce n'est donc pas ce récit qui m'a libérée et permis de "partir" de Maurice comme lieu de ma fiction.* »¹

Lors de la lecture de ses romans, nous avons constaté que le discours d'Ananda Devi a changé et évolué, voire même « mûri ».

*« En ce qui concerne les romans, je les classe en deux groupes distincts: de Rue la Poudrière à l'Arbre Fouet, ce sont les romans où je me cherche encore, qui contiennent tous les thèmes qui m'obsèdent mais ne sont pas encore parvenus à maturité. À partir de Moi, l'interdite, ce sont les romans de la maturité littéraire qui vont bâtir mon univers personnel et l'éclairer de différentes manières. »*²

¹ Correspondance personnelle avec l'auteure, 14 Juin 2017

² Correspondance personnelle avec l'auteure, 10 Novembre 2014

D'un roman à un autre, Ananda Devi relate des histoires tirées de faits réels sans pour autant nous priver de ses épices préférées qui sont le rêve et la folie. Comme le dit Ananda Devi dans son entretien avec Patrick Sultan toujours:

« Même si mes histoires sont ancrées dans une certaine réalité, il y a toujours la part du rêve (ou du cauchemar). »¹

Cette femme-écrivain met l'accent sur le corps, plus précisément le corps de la femme et sur l'oppression à laquelle il doit faire face de son enfance jusqu'à son troisième âge. Ainsi l'écriture de Devi est tout aussi « intimiste » qu'« engagée »².

Sans trop se perdre dans la condition féminine et sans qu'elle ne salue tout type de courant féministe, Ananda Devi tient à revendiquer un point crucial qualifiant les Mauriciens et menaçant leur être et leur devenir en tant que citoyens Mauriciens. Car pour Ananda Devi :

« (...) les Mauriciens ne croient plus fortement en leur identité plus globalement mauricienne et éprouvent ce besoin de s'accrocher à un passé mythique »³.

¹ Jessica, Baxter, *Une Critique littéraire et psychanalytique des protagonistes féminins de l'enfance à la ménopause dans les œuvres d'Ananda Devi*, Université de Saint-Mary, Halifax, Canada, 2012, p.4.

² Entretien de Kumari Issur avec Ananda Devi : *Un univers d'émotions et de sensations : l'écriture intimiste d'Ananda Devi*, Paroles gelées, volume 27, issue 1, 2012.

³ Interview de Fabien Mollon avec Ananda Devi disponible sur le site <http://www.jeuneafrique.com/137734/societe/ananda-devi-il-y-a-une-violence-latente-maurice/>, consulté le 21/05/2015

Autrement dit, même si les Mauriciens ont construit une langue commune qui est le créole, ils n'ont toujours pas le courage et la volonté de se débarrasser d'une classification ethnique et religieuse qui les divise. Ce qui les prive d'une culture commune, riche et composée de plusieurs autres, qui renforce leurs liens sociaux.

Dans la thèse de doctorat *La construction identitaire dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi*, Robini Bannerjee avance que la question de l'identité pour Ananda Devi est indissociable de la réalité socioculturelle et historique mauricienne. Il affirme que l'écriture de Devi pourrait commencer par des détails. Mais à la fin, elle ouvre sur quelque chose de plus large.

Quant à Josiane Ip Kan Fong, elle y voit un tiers espace "surnaturel" dans lequel les personnages Deviens se réfugient pour échapper à la cruauté du vécu et à la pression de leur affirmation identitaire.

Dans ce sens Ananda Devi fait appel à certains procédés rhétoriques du corps tels que la métamorphose montrant ainsi une prise de conscience des situations conflictuelles interethniques ayant pour unique issue la « non-appartenance » ou la « non-identité ».

Mais qu'en est-il de ce discours alternatif au cloisonnement et au repli identitaire dans *Le Sari vert*, dans *Eve de ses décombres*, dans *Indian tango*, *Les Jours vivants* et dans le dernier roman en date *Manger l'autre*, là où il y a moins de mythes et de métamorphoses ?

Nous tenons à rappeler que, dans ses études anthropologiques, Devi s'est aussi intéressée à cette thématique en faisant d'une minorité de l'île (à laquelle elle appartient), les *Telugus* un objet de recherche ; *The primordial Link : Telugu Ethnic in Mauritius*.

« Je me suis intéressée à l'ethnicité et à l'identité à Maurice, et plus particulièrement parmi le groupe telugu qui est un groupe minoritaire (auquel j'appartiens aussi), donc peu "visible", mais qui à l'époque se préoccupait d'installer sa visibilité au niveau social, politique et culturel, et essayait de se démarquer des grands groupes indo-mauriciens, ceux originaires du nord de l'Inde, de la région du Bihar, qui constituent la grande majorité, et ceux du Tamil Nadu, qui sont un groupe "cohésif" et revendicateur. »¹

Ce lien primordial constitue l'objet de recherche de la thésarde Marie-Caroline MEUR : *Identité et monstruosité chez Ananda Devi. Vers une redéfinition du Lien Primordial. Des chaînes du double à l'hybridation de la poussière fécondante*.

Il serait assez pertinent de préciser que l'*ethnicité* fait aussi partie d'autres domaines, comme la psychanalyse et la psychiatrie d'où l'apparition de clinique ethnopsychiatrique dans l'Océan Indien dont Jacques Brandibas² est le créateur.

¹ Patrick, Sultan, « *Rupture et héritages. Entretien avec Ananda Devi* », Orées, Université Concordia, 2002. <http://orees.concordia.ca/numero2/essai/Entretien7decembre.html>. (Consulté 24 avril 2015).

² Ancien judiciaire français, il exerce le métier de thérapeute à la Réunion depuis 1983

« Le dispositif ethnopsychiatrique est un lieu d'attributions de significations au désordre. La tâche du thérapeute consiste à trouver, à partir du registre culturel du patient, une signification la plus juste possible parmi un éventail de possibilités. »¹

L'œuvre d'Ananda Devi est couronnée par plusieurs prix littéraires. Les plus récents prix sont le prix du Rayonnement de la langue et de la littérature française, de l'Académie française (2014) et le prix Ouest-France Étonnants Voyageurs (2018) pour *Manger l'autre*.

¹ Jacques, Brandibas, *Désordres psychiques, croyances et clinique ethnopsychiatrique*, in. *L'identité et la construction de l'identité dans les îles*, Karabo III, 3-4, 2005, p.77.

Chapitre IV

Présentation du corpus

IV. Présentation du corpus

Notre corpus principal se constitue de cinq romans, choisis selon la maturité littéraire que nous avons évoquée ci-dessus, afin d'avoir une image plus globale de l'évolution de certains types de discours de cette auteure.

Au début, notre choix du corpus fut bien aléatoire, mais après les lectures faites, que ce soit des romans ou des critiques littéraires, nous nous sommes rendu compte que nul autre roman ne saurait mener notre recherche vers les résultats attendus où *Manger l'autre* son dernier roman en date¹ vient confirmer et accentuer nos analyses.

1/ Le voile de Draupadi

Anjali est une jeune mère bouleversée par l'état de son fils atteint de méningite sur laquelle Dev, son mari, exerce du chantage émotionnel « *une mère qui refuse de faire une offrande pour son fils n'est pas une mère.* » (V.D : 24) Etant une femme hindoue, elle est condamnée à être la source de tous les maux d'autant plus qu'elle a échoué dans son rôle de donner à son mari un fils en bonne santé.

Au début du roman, Anjali est totalement hostile à la requête de son mari et de sa belle-famille, car elle ne peut effacer de sa mémoire le souvenir de sa cousine Vasanti consumée par les flammes lors d'un même rituel '*la marche sur le feu*'. Vers la fin elle finit par accepter ce sacrifice comme pour se libérer de ses propres croyances et du poids de ces superstitions 'religieuses'.

¹ Publié après avoir arrêté notre corpus.

2/ L'Arbre fouet

Aeena, la silencieuse, la Gungi ou la lunaire, qu'importe son nom si aux yeux de son géniteur elle n'est qu'une fille parricide, une maudite, celle qui a tué son père dans une vie antérieure.

Dans ce roman, la folie prend de plus en plus le dessus et guide Aeena vers un asile de fous pour se soigner. « *Le psychiatre (...) m'a fait transporter à l'hôpital des fous, cet entre-monde, cette frontière de l'ultime étape entre vie et mort.* » (A.F : 165) Elle a la conviction que nul remède ne saura la guérir que de se laisser entraîner dans l'oubli et « *éteindre à volonté les souvenirs qui brûlent* » (A.F : 94) : « *J'appris, peu à peu, à oublier, et ainsi, je me guéris.* » (A.F : 166) Oublier son père, sa maltraitance et toutes ses croyances qui ont fait d'elle une parricide.

Aeena souffre le martyr entre ce qu'elle a vécu étant enfant, ce qu'elle pense avoir vécu dans une vie antérieure selon les superstitions de son père et ce qu'elle vivra dans ses vies ultérieures étant détentrice d'un mauvais karma.

Guérir réellement lui est impossible : elle ne peut ni vivre ni mourir, ni oublier, ni se souvenir de ces « *autres vies [qu'elle n'a] jamais vécues* » (A.F : 148). Elle a « *cet air de vaciller [perpétuellement] entre deux mondes et deux frontières* » (V. D : 16) ; ancestralité et modernité.

3/ Indian tango

Indian tango relate l'histoire d'une femme indienne vivant à Delhi en Inde, pays « *où rien ne meurt* ». (I.T : 76) Femme-mère, femme-écrivain, femme étrangère à elle-même qui cherche ses repères perdues dans la société hindoue,

une société si conservatrice. Ce qu'elle cherche, ce qu'elle espère, ce qui lui tient à cœur : « *Ce que je veux, c'est trouver l'autre de ma déraison.* » (I.T : 34)

Entre son être d'*ici* et son être de *là-bas*, la protagoniste Subhadra Misra se cherche « *...ai-je réussi à me tuer, là-bas, alors que je pensais n'en avoir fait que la tentative ?* » (I.T : 23)

Tout au long du roman, Ananda Devi nous fait ressentir la « mort » de cette femme et la naissance d'une autre qui n'est qu'elle-même, car il ne s'agit que de « *mourir aux yeux des autres et naître à son propre regard.* » (I.T : 96)

En fréquentant les mots et la musique, Subhadra atteint sa paix intérieure après la fusion de ses deux êtres, la femme écrivaine, épouse de Jugdish, mère de Kamal et la femme étrangère qui tient à nous retracer minutieusement les pas de Sub afin de nous faire croire qu'il s'agit de deux personnes différentes et que leur amour est très vif (réel). Mais « *ici toute certitude est impossible.* » (I.T : 78)

4/ Eve de ses décombres

Quatre voix, quatre témoins de la misère et de la souffrance vécues à Troumaron, une banlieue de Port-Louis pas aussi imaginaire que l'on croit. C'est l'endroit « *où se déversent les eaux usées de tout le pays* » (Eve : 13) d'où son appellation Trou-Marron.

Eve, Sad, Savita et Clélio prennent la voix tour à tour. Une sorte de chorale interrompue par une cinquième voix. Est-ce la voix de la sagesse ou du déraisonnement ? Celle qui culpabilise ou qui console ? Ou n'est-ce que la voix de l'Autre Eve, celle qui cherche à renaître de ses propres « cendres » ?

Eve est un être « *si fragile* » qui se croit si fort. Savita est « *la seule chose qui [la] maintienne en vie* » (Eve : 48). Elle s'adonne à la prostitution dès l'âge de douze ans afin de combler le vide de son cartable. Partant de choses simples « *un crayon. Une gomme. Une règle. Du papier.* » (Eve : 18) Elle se retrouve face à une relation beaucoup plus complexe ; une relation qui lui coûte la vie de sa raison de vivre, de sa moitié : Savita qui a échoué dans son rôle d' « *être celle qui [la] sauve d' [elle]-même* » (Eve : 72). Un crime commis par « *monsieur* » le professeur, celui qui « *monnaie la connaissance* » et qui fait en sorte que « *le savoir [soit] chèrement acquis* » pour Eve. (Eve : 51)

La recherche d'un avenir perdu par ces quatre adolescents s'arrête à ce moment-là, à ce meurtre. Une morte. L'autre se venge. Un coupable d'être Clélio et un *Sad/iq* qui se perd davantage en voulant protéger sa bien-aimée Eve.

5/ Les Jours vivants

Dans Les Jours vivants, l'auteur nous retrace la vie de Mary, une vieille femme de Portobello Road à Londres qui fait revivre le souvenir de Howard (son seul et unique amour de jeunesse disparu depuis longtemps) grâce à une relation intergénérationnelle qui la lie à Cub de son vrai nom Jeremiah Phillips, « *un petit Jamaïcain qui ne devait pas avoir plus de treize ans* » (J.V : 40) vivant dans les cités miséreuses de Brixton.

A travers la rencontre de ces deux êtres si 'différents', Ananda Devi met l'accent sur ces sociétés modernes qui enferment et condamnent l'être humain non seulement par son appartenance religieuse, sociale et raciale mais aussi par

son vieillissement « *Ici, surtout, où la vieillesse nous isole d'un monde incurieux* » (J.V : 101). Cette potière, si vite esseulée une fois atteinte d'arthrose, fabriquait des figurines « *pour ouvrir une porte sur l'impossible* » (J.V : 98). N'est-elle pas la même porte qu'Ananda Devi tente d'ouvrir depuis une trentaine d'années d'écriture ?

Deuxième partie

Discours et narration

Discours et narration

Les ancrages disciplinaires de l'étude narratologique sont pluriels. Le premier est lié aux recherches menées dans le domaine linguistique par l'école formaliste russe. Inspirée aussi du mouvement structuraliste de la linguistique, qui a débuté en France dans les années 1950, l'approche narratologique des textes littéraires a été fortement renouvelée et approfondie par certains chercheurs tels que Gérard Genette et Mieke Bal.

Sans trop s'arrêter sur les détails historiques de la narratologie, nous précisons que bien avant que Todorov ait donné, en 1969 dans *Grammaire du 'Décaméron'*, le jour au terme de « *narratologie* »¹ - qui, à présent, englobe plusieurs approches interdisciplinaires - trois approches ont cohabité ; la logique du récit - le mode - les contextualisations.

Nous avançons que la narratologie a principalement forgé la totalité de son appareil conceptuel à partir de ces trois approches. En premier lieu, la logique de la narration consiste à analyser le texte narratif à partir de la logique des événements. D'un point de vue sémiotique, la succession d'événements selon laquelle se déroule l'action du texte, figurant la logique de l'agencement des actions, crée la narrativité. Dans '*Les Catégories du récit littéraire*', Todorov fait la distinction entre le récit comme histoire (régie par une logique de l'énoncé) et le récit comme discours (énonciation).

¹ « [C]et ouvrage relève d'une science qui n'existe pas encore, disons la NARRATOLOGIE, la science du récit », Tzvetan, Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Paris, Mouton, The Hague, 1969, p.10.

En second lieu, le mode, dont Genette est le parrain, consiste à distinguer *histoire/récit* de la *narration/discours*. Enfin la troisième approche consiste à s'interroger sur la production narrative en fonction de son contexte.

Dans cette partie, nous positionnons notre travail dans le champ des études relatives aux jeux énonciatifs et aux rôles des personnages tout en revenant sur les différents ancrages spatio-temporels de chaque personnage.

Chapitre I

Stratégies discursives

I. Stratégies discursives :

La notion de « stratégie » en analyse du discours renvoie aux différents choix possibles d'un ou de plusieurs locuteurs en situation de communication. Il s'agit de ce que Genette nomme dans *Figures III* la ' Voix narrative'.

Pour lui, la voix est un :

« ...aspect (...) de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet », ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative. »¹

Dans ce sens, la narration pour Genette est analysable selon deux aspects : le *mode* « focalisations interne et externe » et la *voix* (rapport entre narrateur/personnage et entre diégèse/narration). Genette ne s'intéresse pas à la logique des événements mais à la façon dont ils sont racontés qui dépend assez fortement de la langue.

La régulation de l'information narrative, par le point de vue adopté, est l'une des particularités stylistiques de l'œuvre littéraire dans laquelle une idée se profile derrière une forme soignée.

Dans l'analyse littéraire, le mot ' focalisation ' indique la distance par rapport à laquelle l'histoire est envisagée. Ainsi nous nous intéressons plus à la façon dont les événements sont racontés qui dépend assez fortement du système

¹ Gérard, Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.226.

de représentation de la personne Je/Il, du système d'interlocution Tu/Vous et du système verbal et de l'expression du temps qu'à leur logique. Ainsi nous délimitons les frontières entre celui qui raconte les événements et celui qui les voit. Les études consacrées au point de vue qui précédaient la publication des Figures III confondaient ce que Genette appelle *mode* et *voix* en traitant « *deux différentes instances fictionnelles comme si elles étaient interchangeables.* »¹

Mieke Bal souligne le rôle de la focalisation en tant que processus de sélection et d'agencement. Or la plupart des narratologues ne limitent pas la notion de focalisation à la seule perception visuelle. Ils l'associent à une orientation physique, psychique et idéologique avec laquelle la narration entre en relation.

Dans *Le Voile de Draupadi*, nous constatons la présence d'un narrateur que nous saurons déterminer dès le troisième paragraphe. Il s'agit d'une mère, Anjali, dont le fils est malade. Les toutes premières lignes représentent une pure description toute subjective ; nous ressentons la tristesse et la souffrance éprouvées. Il y a de la compassion de la part de la narratrice. « *...l'œil vigilant de la mère... Je m'approche de lui* » (V.D : 5), c'est ainsi que l'auteur nous révèle l'identité du narrateur. Anjali exprime sa douleur intérieure à travers un point de vue subjectif à la manière d'un discours direct.

C'est pratiquement la même technique suivie dans *L'Arbre fouet*, sauf que la description des lieux et de l'anecdote concernant l'explosion d'une dynamite de pêcheur versent plus d'encre. Sept paragraphes avant que la narratrice Aeena,

¹ Gérard, Genette, *op.cit.*, p.203-205.

ne revient aux descriptions des lieux et des gens qui l'entourent commençant par Dominique la fille de son jardinier-pêcheur. Cette fille est tout ce que Aeena ne l'est pas. « ...elle va franchir les frontières que je ne peux pas, moi, dépasser. » (A.F : 16)

A travers nos lectures, nous avons pu nous assurer qu'Ananda Devi opte pour le monologue intérieur afin de mieux extérioriser l'intérieur des personnages marginaux souffrant tout en marquant son éloignement vis-à-vis de leurs histoires. Cette technique prend toute son importance, du fait qu'Ananda Devi écrit des histoires violentes et « écœurantes » dans un style très poétique.

Généralement, il s'agit d'un focalisateur, personnage principal, à l'exception d'*Eve de ses décombres* où l'héroïne est bien focalisée tantôt par Savita tantôt par Sad et rarement par Clelio. Chaque personnage est focalisé par les autres personnages, *poly-focalisation*.

Ainsi, la focalisation, tout comme la narration peut alterner entre deux ou plusieurs focalisateurs formant ce que Genette nomme *polymodalité* ou ce que Bakhtine nomme *polyphonie*. Le Je-polyphonique dans *Eve de ses décombres* narre pratiquement la même histoire mais d'un angle différent. L'être focalisé est bien Eve, mais chaque personnage la décrit ou la présente selon sa propre expérience avec elle tout en précisant son malaise à lui. Ici chaque narrateur est en même temps focalisateur sauf la cinquième voix anonyme qui nous rapporte ce qui manque dans le discours d'Eve. Le côté obscur et douloureux de sa vie.

Dans ce roman, nous avons l'impression que c'est la cinquième voix qui décide quand et pour combien de temps laisser la parole aux différents narrateurs. Cette voix est bien là après certaines prises de paroles par Eve à l'exception de la dernière qui suit les propos de Sad. C'est à ce niveau que la voix essaye d'ouvrir et les yeux et le cœur d'Eve, d'une part et de passer la tâche d'écrire à Sad. Comme nous l'avons déjà noté est-ce bien la voix de l'Autre Eve, celle d'un narrateur extradiégétique ou celle de l'auteur même, le spectateur qui juge et commente ? En dépit de la pluralité des voix narratives, il nous semble bien que Sad représente le narrateur principal de ce récit. Ou du moins il prétend l'être.

« Ce soir-là, allongé dans mon lit, j'ai pris un feutre et j'ai commencé à écrire des choses sur le mur, près de ma tête. Bien sûr c'étaient des choses sur Eve. Elle seule occupait ma pensée. Je me suis mis à lui parler, je lui dis 'tu', je devine où elle va, ce qu'elle pense, ce qu'elle vit. Elle ne sait pas que je la devine si bien. J'ai tellement écrit sur elle que parfois je me dis que j'écris aussi sa vie, et celle des autres, et celle de tous. » (Eve : 28)

L'étude formelle de l'œuvre peut dépasser le statut d'une simple pratique des techniques narratologiques lorsque le style particulier de l'auteur est au service du fond. Donc l'étude des procédés narratifs est en rapport direct avec la compréhension de l'œuvre. Relevons à titre d'exemple le jeu de mots au dernier chapitre où Sad nous rapporte un discours d'Eve qui lui dit : *« Je n'ai pas besoin de toi. »*

« Je n'ai pas besoin de toi.

Six mots ; un pour chaque paume, un pour chaque pied, un pour la tête et un pour le cœur. » (Eve : 155)

Si nous schématisons sa réflexion, nous obtiendrons ce qui suit :

1. *Je* → main 2. *n'ai* → main. C'est deux premiers points montre qu'Eve est dépossédée telle la plupart des femmes créoles.

3. *pas* → Le pied, un pas vers l'avant 4. *besoin* → l'autre (pied) pour avancer

5. *de* → de/deux ; dès que nous prononçons le mot 'de', et outre la préposition 'de', nous pensons au chiffre 'deux' qui paraît plus logique vu la situation Eve + Sad « *pour la tête* ».

Ainsi Eve a besoin de l'Autre *intellectuel*, qui est Sad pour avancer, pour finir l'écriture de son histoire. D'où sa demande « *Quelle est la suite de l'histoire ? Sad, c'est ton boulot ça, que de raconter. Moi je ne sais pas.* » (Eve : 153) Ce jeu de mots reflète la complexité de la narration et la complicité qui existe entre le narrateur et le personnage. Ainsi Devi use ce procédé pour renforcer cette complicité et briser encore une fois les notions traditionnelles de la narration.

6. *toi* → le cœur, une façon de dire à Sad qu'il est dans le cœur. Ainsi Devi nous donne un peu d'espoir, que l'amour pourrait bien être le remède pour beaucoup de souffrances, l'amour de l'autre de celui qui nous est étranger tellement différent religieusement, sexuellement, culturellement et/ou ethniquement. Cela est fortement marqué par la symbolique de l'eau féconde à la fin du chapitre « *Même sous le muret, l'eau nous noie. Mais elle a un bon goût sur mes lèvres* » (Eve : 155).

Revenons à Sad, le narrateur, il ne peut s'identifier par rapport à Eve, sa *raison* sans laquelle l'écriture n'aura pas lieu. Elle est son unique source d'inspiration. « *Moi je veux les deux choses : l'écriture et Eve. Eve et l'écriture. Pas l'une sans l'autre. Seul je ne suis rien.* » (Eve : 66)

Deux pages après, Sad occupe réellement la fonction de l'écrivain et s'adresse à ses lecteurs afin de les sensibiliser et les inciter à la réflexion :

« Cette histoire que vous lisez sur mes murs, ses mots ne partant que quand les immeubles poussés de la mouillure des cyclones ont disparu. » (Eve : 68)

Dans une autre perspective, Ananda Devi fait allusion, d'une part, à Rimbaud (Sad, jeune poète de dix-sept ans dont les écrits renvoient à certains poèmes de Rimbaud), d'autre part à elle-même en mettant un personnage qui a tous les atouts pour quitter son village natal et devenir écrivain :

« J'écris pour ne pas devenir fou (...) moi, l'enfant de Troumaron (...) j'écrirai mon histoire et j'écrirai des poèmes et je les enverrai à un éditeur (...) je serai entendu et je serai lu, c'est ce qui compte... »
(Eve : 140-141)

C'est en grande partie le vécu de notre écrivaine. Dans un entretien Ananda Devi rapporte ce que l'un de ses professeurs lui avait dit un jour :

« *Les gens de Trois Boutiques qui réussissent sont comme de fleurs de lotus. Ils fleurissent dans la boue, mais après ils s'en vont. Ils ne restent pas.* »¹

Ainsi, l'auteur nous fait douter des frontières établies entre réalité et fiction. Comme le précise Genette dans *Figures III* :

« *Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de métalepse narrative.* »²

Si dans *Eve de ses décombres*, Ananda Devi use la métalepse pour contester l'autorité absolue du narrateur, dans *Indian Tango*, elle opte pour une narration beaucoup plus complexe qui vacille entre deux trames :

« (...) *l'une est une narration normale à la troisième personne, l'autre une narration intérieure, qui parle d'écriture : c'est donc une écriture sur l'écriture.* »³

Sans qu'il y ait une division formelle du roman, nous constatons la présence de deux parties principales. La première alterne entre Avril 2004 - Mars 2004 et la deuxième entre Mai 2004 - Avril 2004. Elles semblent raconter deux histoires différentes. Or, le contenu des deux récits révèle que c'est la même histoire. Le premier récit raconté par un narrateur extradiégétique contient les fragments datés d'Avril 2004 de la première partie et de Mai 2004 de la

¹ Divisha, Chummun, *Utopie, uchronie et folie : un combat à rebours des dystopies insulaires dans Soupir et Eve de ses décombres* d'Ananda Devi, in *Espaces, mémoires et savoirs dans la fiction d'Ananda Devi*, Revues Mosaïques. Hors-série double, n°3&4, Mai 2017, p.99.

² Gérard, Genette, op. cit., p.244.

³ Bragard Véronique, Srilata Ravi, *Ecritures mauriciennes au féminin : Penser altérité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.273.

deuxième partie. Alors que le deuxième récit assuré par un narrateur autodiégétique est constitué des fragments datés de mars 2004 de la première partie et des chapitres datés d'Avril 2004 de la deuxième partie.

Grâce à cette multiplicité de voix narratives, Devi crée un lien fort entre la narratrice et son personnage.

« Je crée Bimala et je suis son esclave. Mes mots peuvent développer, l'habiller, la déshabiller ; mais mes mots ne peuvent la faire autre que ce qu'elle est. » (I.T : 180)

Ainsi, Devi accorde aux personnages le pouvoir de se créer et d'être ce qu'ils sont sans souhaiter les modeler.

Dans ce sens, Bimala est l'alter ego de l'écrivain :

« En fin de compte, j'ai eu envie, pour une foi, de franchir la barrière ; de vivre la vie de mes personnages en allant jusqu'au bout de moi-même. De traverser, moi qui ne me mets jamais en scène, le miroir de fiction. » (I.T : 153)

Ananda Devi complique davantage cet état de dédoublement en insérant les deux voix 'je' et 'elle' dans le même discours : *« Moi, Subhadra, je me suis livrée. Pas moi, elle, cette femme, là, que je ne connais pas. » (I.T : 68)*

Elle implique même le lecteur pour mettre en relief toutes les entités qui participent à la création des sens. *« Lecteur extérieur », ce « tu » irréel » (I.T : 77)*
« Connais-tu les multiples incarnations d'une femme, toi qui me lis ? » (I.T : 76)

La narratrice reconnaît, comme Sad, que sans son personnage elle n'est rien. L'un ne peut exister sans l'autre.

« Je sais que j'ai besoin d'elle pour nous délivrer, elle et moi, pour ensemble parfaire ce qui reste en nous d'incomplet (...) pour faire de l'écrivain un être humain et de la femme éteinte un noyau de brûlure. » (I.T : 102)

Elle suppose même qu'un rapport sexuel a eu lieu.

Ici, Ananda Devi finit par s'afficher dans le récit tout en faisant allusion, d'une part à ces livres et d'autre part à elle-même en mettant en scène -entre autres- un personnage écrivain et en donnant le nom Ananda au moins. Il s'agit bel et bien de l'autofiction. « *Notre danse à trois* » (I.T : 164) (narrateur-personnage-écrivain) L'identification de Devi à la narratrice se fait plus clairement dans son récit autobiographique *Les Hommes qui me parlent* :

« L'écrivain d'Indian Tango, en l'occurrence moi, était prête à s'agenouiller devant elle, à lui offrir le plaisir du premier orgasme et à ne rien demander en retour, sauf de s'envoler après. » (H. : 55)

S'agit-il d'un fantasme, d'un dédoublement ou d'une mise en abyme ?

Il nous est pertinent de noter que le dédoublement déterminé lors de l'analyse pourrait être deviné grâce à l'image de la première de couverture d'*Indian Tango*, dans la collection 'Folio' où apparaît deux figurines féminines

qui rappellent le visage dédoublé sur la couverture du roman *Pseudo* de Romain Gary.¹

Avec le roman *Les Jours vivants*, Ananda Devi remet encore une fois la narration au second plan en favorisant les sentiments et la perception des lieux et des personnages. La narration commence par la description des lieux et finit par celle des personnages et vice versa. Ici le temps et l'espace s'entremêlent pour faire paraître un espace-temps fictionnel. Bakhtine propose de considérer cet aspect comme chronotope où :

« *Le lieu [devient] une partie inamovible (géographiquement et historiquement déterminée) du monde, d'un monde concret, réel, visible, et partie de l'histoire humaine* »².

Notre écrivaine donne beaucoup d'importance à l'aspect historique dans cette œuvre et par extension au poids des souvenirs, de la mémoire, de l'Histoire. « *Tant d'années avaient passé. Le monde n'était plus le même. Elle était si vieille qu'elle était en train de disparaître en même temps que le passé.* » (J.V : 36) Nous détaillons encore plus cette étude au fur à mesure que nous avançons dans la recherche selon la nécessité.

¹ Figure III et IV dans les annexes pp.250-251.

² Mikhaïl, Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p.257.

Chapitre II

Attitudes para-discursives

II. Attitudes para-discursives :

1. Les dires utopistes :

Le terme « utopie » apparaît pour la première fois avec l'œuvre de Thomas More *Utopia* publiée en 1516. Il vient du grec « ou » - « topos » qui signifient, respectivement, « non » - « lieu ». Selon d'autres explications, c'est aussi le *lieu heureux* ou le *bon lieu*. Ainsi, l'utopie est d'abord un genre littéraire. Elle se présente généralement sous forme d'un récit de voyage mettant en scène une société idéale qui sert à critiquer la société réel.

Après, plusieurs chercheurs s'intéressent à cette notion en lui donnant de nouvelles caractéristiques étymologiques selon le domaine de chacun et les diverses attentes de sa recherche. Parmi les disciplines qui y touchent, nous avons : la littérature, l'anthropologie culturelle, l'histoire, la géographie, la psychologie, la philosophie, la politique, etc.

En ce qui nous concerne notre analyse, nous tenons à la focaliser sur la dichotomie utopie/dystopie. Contrairement à l'utopie, la dystopie ne bénéficie pas d'un grand intérêt dans les études humaines et sociales. En littérature, elle est considérée comme un sous-genre littéraire de l'utopie.

Chez Ananda Devi, l'utopie reste un point de départ dans tout le processus de son écriture. Dans ses interviews, elle affirme qu'elle cherche à ce que l'être humain retrouve son humanité perdue, recolle son identité fragmentée et vive en parfaite harmonie avec autrui. Ainsi, Ananda Devi remet en question l'ordre social qui piétine toujours les faibles : « *Le monde fait la guerre à tout ce qui titube, à tout ce qui ne marche pas du pas du conquérant.* » (Eve : 79)

Elle espère que l'ouverture, l'acceptation et le respect de l'autre règnent sur le monde entier.

Tous les personnages d'Ananda Devi se mettent à la recherche d'une vie meilleure en quittant leur ville ou en devenant écrivain, en se prostituant ou en devenant homosexuel. Chacun à sa manière, mais ils se retrouvent tous dans une pure dystopie. Nous tenons à citer deux exemples pour illustrer nos propos : « *Cinq jeunes hommes sont partis en France pour devenir des chômeurs clandestins dans un pays qui n'a pas besoin d'eux.* » (Eve : 101)

Dans *Indian Tango*, malgré la rénovation de l'ordre social. Mataji continue à se comporter comme une femme de haute classe et de mal traiter Bijli la concierge de l'immeuble.

« Mataji n'a encore rien compris à ce nouvel ordre. Elle affiche son mépris de femme de haute caste, mais c'est Bijli qui, là aussi, aura le dernier mot. Et il était temps. Du moins, Subha l'espère secrètement, même si elle n'ose le formuler en autant de mots. » (I.T : 111)

2. Le poids du silence :

Dans le domaine des études littéraires, le silence fut longtemps négligé. Il représentait l'absence de bruit, de son, quelque chose de vide. Ce qui représente un fait paradoxal vis-à-vis de ce qu'est la littérature. Et cela ne paraît ni évident ni convaincant, car la description du silence, chez certains auteurs, pouvait noircir des pages et des pages.

Ce n'est qu'au début du XXème siècle que ce dernier a eu la place qu'il lui faut en le considérant comme étant une prolongation de la parole et non pas un contraire, une opposition. Ceci dit le silence est un langage intérieur, solitaire ou personnel. C'est un « *concept problématique par excellence, ne possédant pas de support concret sur le plan linguistique.* »¹

Dans un premier temps, nous tenons à définir la notion de parole afin de mieux faire la différence.

Selon le dictionnaire Hachette, la parole est la « *faculté de parler, d'exprimer la pensée au moyen de la voix.* »² Elle est aussi synonyme de « discours »³. Dans ce sens, nous allons revisiter la notion de discours de façon générale et en analyse du discours même. Il s'agit d'une notion polyvalente qui fonctionne à la fois comme référant à des objets empiriques et comme étant un acte de communication particulier.

Pour certains linguistes, le discours est défini comme « *l'usage de la langue* ».⁴ D'autres pensent que c'est « *le langage au-delà du mot, du groupe de mots et de phrases.* »⁵. Sachant que la parole germe dans le silence de la pensée et que l'écriture progresse par intermittence/discontinuité, nous avançons que le silence est au cœur même du discours. L'auteur vacille souvent entre sa méfiance envers le silence et sa conscience des limites de la parole.

¹ Connie Ho-Yee, Kwong, *Du langage au silence: L'évolution de la critique littéraire au XXème siècle*, Paris, L'Harmattan, 2011.

² *Dictionnaire Hachette*, Paris, Hachette Livre, 2013 (2012), p.1199.

³ Idem.

⁴ Dominique Maingueneau, *Discours et analyse de discours*, Paris, Armand Colin, 2014, p.17.

⁵ Paltridge Brian, in *Discours et analyse de discours*, op. cit., p.18.

D'un point de vue discursif, le silence se lit dans l'écriture interpellant la collaboration et la complicité du lecteur dans l'élaboration du sens. Le lecteur est censé combler les vides du texte et imaginer une fin de l'idée que l'auteur voulait (ou pas) suspendre. Ainsi les réflexions de ce chapitre ne se penchent plus sur le *comment dire*, mais plutôt sur *le comment se taire* et surtout sur *le pourquoi*.

Le silence en littérature évoque l'idée de limite et, en même temps, celle d'ouverture et d'infini. Il existe à l'intérieur comme à l'extérieur de la littérature ; il rythme le récit par la ponctuation, la description ou autres techniques propres à la narrativité. Dans une autre mesure, le silence peut se lire par et dans l'écriture même. Il s'agit des sous-entendus, des secrets révélés à moitié et/ou compris en lisant entre les lignes ou tout simplement en reliant des points de suspensions à ce qui précède ou ce qui suit.

Chez Ananda Devi, la plupart des personnages ont une voix « *profonde et si rare* » (A.F : 10). Ils ne parlent que par leurs silences. Cela a bien développé leur capacité à ne se comprendre que par un simple regard incitant, d'une part, à l'action : « *La mère de Dev échange un regard avec le prêtre, et celui-ci se racle la gorge et se met à roucouler un créole aux étranges modulations.* » (V.D : 131-132) ; d'autre part à lire dans les yeux de l'autre : « *Dev s'était tourné vers moi, et avec une sourde rancune au fond des yeux, murmura :* » (V.D : 95).

Cela n'était pas bien réussi pour Jérôme le prêtre converti, ce moine blanc devenu hindou plus que les hindous eux-mêmes : « *ses yeux tentaient de voir au*

travers de leur âme, de déceler le sincère du faux, l'innocence de l'artifice, mais moi, je savais que personne ne lui ferait ce don qu'il cherchait vainement. » (A.F : 29)

Le silence d'Anjali est plutôt un silence provocateur : *« plus mon silence dure, plus je perçois en lui [Dev] les signes annonciateurs des grandes colères. » (V.D : 24).* Alors que le regard de Dev révèle la véritable intention du mari lorsqu'il évoquait le sujet de Wynn. Il fait comprendre à Anjali qu'il ne s'agit pas d'une simple proposition mais d'une demande, voire même d'une obligation. D'autre part, les yeux vidés de sens pourraient bien symboliser la défaite, la perte d'espoir et même une mort tout aussi symbolique que réelle. Tel est le cas de l'oncle Sanjiva *« ses yeux était vidés de tout regard, il avait abandonné sa lutte. » (V.D : 136)*

Dans *Eve de ses décombres*, le regard se présente comme une vive voix qui peut être entendue et non pas un simple livre ouvert : *« Le prof me regarde avec un sourire salé (...) Je sais qu'il est à l'écoute de (...) mes yeux ».* (Eve : 48)

Le silence traduit parfois l'impossibilité de mettre en mots des expériences limites, que celles-ci soient d'ordre personnel ou collectif. Nous parlons dans ce sens de la rhétorique de l'indicible. Indicible par peur, par soumission ou juste parce qu'il s'agit d'une évidence dont nous pouvons nous passer, car elle est connue et reconnue, vue et revue.

La souffrance est l'un des thèmes majeurs qu'abordent les écrivaines africaines tout en se penchant sur différents sujets : la marginalisation, les effets du colonialisme, le refus des traditions et surtout les sujets tabous, comme la

prostitution, le viol et la folie à travers lesquels elles dénoncent les souffrances éprouvées dans leurs vies privées. Mais la soumission de ces personnages règne toujours.

Dans le passage qui suit, Ananda Devi nous fait entendre la « *souffrance sans échos* » d'Anjali (V.D : 145) :

« Il conduit en silence. Et moi qu'est-ce qui m'empêche de hurler ? Il y a un tampon d'ouate dans ma gorge, qui bloque le cri dangereusement enflé, le réprime et l'enfonce de nouveau à l'intérieur de mon corps. » (V.D : 55)

« Une fois au lit il [Dev] s'est approché de moi. J'ai cru qu'il avait décidé d'ignorer l'incident de chez Faisal. Mais brusquement, j'ai senti la sourde colère qui le faisait trembler. Brusquement j'ai su qu'il cherchait à extraire cette fureur, à me punir. » (V.D : 56)

Face à ce viol conjugal, Anjali est « *tout le temps demeurée dans [sa] chambre intérieure* » : « *la tombe est pour moi, et ses murs de silence.* » (V.D : 56-57)

Dev, son mari, après avoir assouvi son désir de punir lui offre une brève caresse tout en lui demandant de ne pas pleurer « *dors chérie, ne pleure pas* ». Est-ce par amour, parce qu'il regrette un peu son acte malsain ? Ou est-ce l'homme souverain qui se manifeste autrement ?

C'est de cette manière que la femme affronte l'autorité et la cruauté du mâle : « *Peut-être [l]'estime-t-il un peu à sa façon. Mais ses œillères l'ont lancé sur le*

chemin tout tracé de son identité d'hommes, et [la] forcent à assumer un rôle secondaire qui n'est pas le [sien]. » (V.D : 56)

« Les cris sont inutiles lorsque la souffrance est vraie. » (A.F : 66)

Dans *L'Arbre fouet*, la folie prend de plus en plus le dessus et guide Aeena vers un asile de fous pour se soigner. *« Le psychiatre (...) m'a fait transporter à l'hôpital des fous, cet entre-monde, cette frontière de l'ultime étape entre vie et mort. » (A.F : 165)* Elle a la conviction que nul remède ne saura la guérir que de se laisser entraîner dans l'oubli et *« éteindre à volonté les souvenirs qui brûlent » (A.F : 94) : « J'apprends, peu à peu, à oublier, et ainsi, je me guéris. » (A.F : 166)* Oublier son père, sa maltraitance et toutes ses croyances qui ont fait d'elle une parricide :

« Je m'étais tournée face à un mur et au silence pour ne pas entendre le bruit de ma mémoire. » (A.F : 9)

Guérir réellement lui est impossible : elle ne peut ni vivre ni mourir, ni oublier ni se souvenir de ces *« autres vies [qu'elle n'a] jamais vécues » (A.F : 148)*. Elle a *«cet air de vaciller [perpétuellement] entre deux mondes et deux frontières.» (A.F : 16)*

L'oubli peut aussi connoter la mort : *« une ligne fragile et esquissée me séparait de l'oubli (...) étourdie d'une telle certitude, je me suis ouvert les veines. » (A.F : 23)* Ici, le silence est pris pour *« le repos des morts » (A.F : 106)*

Pour finir avec la symbolique de l'oubli et du souvenir, chez Ananda Devi, cela ne connote pas seulement la parole et le silence, mais aussi la vie et la mort : *« le souvenir ne tue pas (...) L'oubli, par contre, est une demi mort. » (A.F : 33)*

Car, notre avenir dépend de la manière de vivre nos moments présents tout en étant liés au passé. « *Un peuple qui oublie son passé n'a pas d'avenir.* »

« *Le secret est ce que l'on ne doit dire à personne, ce qui doit rester caché* »¹. Sauf que cette définition n'est nullement respectée en littérature, car en s'intéressant à des romans dont l'un des personnages principaux possède un secret - et en limitant son champ à la **sexualité** ou au **mysticisme** - garder son secret renvoie au fait de faire semblant de ne pas en avoir. D'où le paradoxe incitant à l'enquête. Ainsi le romancier révèle au lecteur le contenu du secret ou du moins son existence : « *La maison ne livre pas ses secrets, même si, petit à petit, j'ai tenté de les découvrir.* » (A.F : 35)

Au fur et à mesure, l'auteur met à notre disposition d'autres détails de façon tout aussi implicite ce qui nous lie une fois de plus à ces fantômes, ces parricides commis dans cette terre mystère : « *l'invisible qui prend peu à peu chair autour de nous* » (A.F : 61). Or, cet endroit ne livre toujours aucun de ses secrets tout en les enfonçant dans les profondeurs de l'oubli, faisant appel à l'effacement de mémoire et au brouillement de piste.

Dans *Les Jours vivants*, Ananda Devi décrit de manière très “*pudique*” les rapports sexuels intergénérationnels - entre Mary la vieille femme londonienne et Cub l'adolescent caribéen - au point de laisser les lecteurs indécis entre acte accompli ou non accompli, fait réel ou illusion. Ainsi, elle donne aux personnages un trait d'instabilité, de doute, de délire, voire même de folie.

¹ Dictionnaire Hachette, op.cit., p.1473.

3. Les didascalies romanesques :

La didascalie romanesque souligne l'effacement de la frontière entre le théâtre et le roman. Elle nous informe sur la caractéristique et l'évolution de l'œuvre littéraire. Dans *Eve de ses Décombres*, Ananda Devi transgresse la structure traditionnelle de ses romans en insérant avant chaque chapitre le prénom du personnage qui prend la parole.

En outre, cette œuvre contient plus de dialogue ce qui le transforme en texte dramatique. Cette écriture a facilité la rédaction du scénario de son adaptation cinématographique.

Indian Tango, quant à lui, avec ces mois et années écrits avant chaque chapitre nous plonge plutôt dans un journal intime ou encore un article de journal. Certes, nous y trouvons certaines exceptions typographiques que nous préférons expliciter une par une dans le but de leur trouver la signification la plus adéquate.

3.1. Distinctions typographiques :

Notons que «*l'homme poursuit noir sur blanc*» (Mallarmé) et que ce blanc peut se manifester de différentes manières et revêtir des significations extrêmement variées, nous sommes dans l'obligation de déterminer ces codes graphiques qui offrent à la page une surface où s'inscrivent des signes.

Ceci dit, nous allons évoquer la notion du blanc dans sa signification la plus empirique, à savoir la marge, les espaces vides entre les paragraphes et entre les mots. En se penchant sur cette rubrique, nous essayons de répondre à la fameuse question : le blanc est-il obligatoirement un silence ?

a. La page blanche :

Dans deux romans de notre corpus, Ananda Devi opte pour l'écriture en chapitres précédés par quelques vers d'autres auteurs. Il s'agit de *L'Arbre fouet* et *Les Jours vivants*. Rappelons qu'ils sont publiés chez deux maisons d'éditions différentes¹.

Dans *L'Arbre fouet*, les poèmes tirés des deux recueils *Four Quartets* et *The Waste Land* du poète anglais T.S. Eliot sont suivis de ce vide textuel qu'est la page blanche. Ainsi, l'auteur sépare ces intertextes (écrits en anglais et traduits en français par elle-même) de son propre récit.

La page blanche est perçue comme temps d'appropriation des lieux et des cultures (Souffleur, l'île Maurice et Londres, l'Angleterre). Notons que la thématique, ici, est principalement portée sur le mysticisme :

« *Other echoes*
Inhabit the garden. Shall we follow.
(...)
There they were, dignified, invisible,
Moving without pressure, over the dead leaves... »
‘‘D’autres échos hantent ce jardin. Les suivrons-nous ? (...) Ils étaient là, invisibles, dignes, marchant sans bruit sur les feuilles mortes...’’ (J.V : 13)

En ce qui concerne *Les Jours vivants*, nous faisons face à une sorte d'enchaînement d'idées d'autant plus que chaque extrait de poème représente un synopsis de ce qui va suivre.

¹ Respectueusement : L'Harmattan et Gallimard.

Nous y trouverons six intertextes de trois poètes différents Eliot, Ralph Mctell pour son poème *Streets of London* et *De la solitude, comme espace d'écriture* d'Edmond Jabès.

« *UnrealCity,*
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
[...]
‘‘*That corpse you planted last year in your garden,*
Has it begun to sprout ? Will it bloom this year ?’’ »

« *Cité fantôme*
Sous le fauve brouillard d'une aurore hivernale :
La foule s'écoulait sur le Pont de Londres : tant de gens...
Qui eût dit que la mort eût défait tant de gens ?
[...]
‘‘*Ce cadavre que tu plantas l'année dernière dans ton jardin,*
A-t-il déjà levé ? Va-t-il pas fleurir cette année ?’’¹ (J.V : 9)

b. Extraits encadrés de blanc :

Il s'agit de ces chansons anglaises qu'on fait passer à la radio ou à la télévision, tantôt c'est Mary et Cub qui sont à l'écoute, tantôt Wanda et Cub :

« *Bob, lui [Wanda] affirmait :*
My feet is my only carriage
So i've got to push on through
But while I'm gone...
Everything's gonna be alright
Everything's gonna be alright » (J.V : 49)

Cela peut renvoyer au fait que la chanson soit en langue étrangère à celle du récit. Mais Il renvoie aussi aux moments d'inquiétude et de réflexions que Wanda vit.

¹ *The Burial of the dead*, T.S. Eliot, traduit par Pierre Leyris, *La Terre vaine et autres poèmes*, Seuil, 1976.

Pour Mary, c'est plutôt un moment de tendresse lorsqu'elle réécoute la chanson de Ralph Tell, la chanson de Howard. Cela la pousse à faire le rapprochement entre les deux seuls hommes qui ont eu le courage de la fréquenter, de voir en elle ce que nulle autre personne n'a su voir :

§1 « *Let me take you by the hand and lead you through the streets of London...*

I'll show you something to make you change your mind... »

§2 *Elle tendit la main à Cub (...) Elle l'entraîna dans une danse, leur brisant à tous les deux, sans le savoir, le cœur. (J.V : 115)*

c. Les trois étoiles :

Ces étoiles qui décorent certains blancs, dans *Le Voile de Draupadi*, peuvent être vues comme représentant de l'immaturation de l'écriture de l'auteur telle qu'elle la qualifie elle-même. Mais nous ne pouvons nier que cela sert à attirer l'attention des lecteurs, surtout ceux d'autres cultures, sur des notions de base qui nous permettent de mieux comprendre le principe de cette marche sur le feu et son utilité.

d. Les points de suspension :

Ce type de ponctuation ne dit rien, mais suggère beaucoup. C'est dans ce genre de suspension de la parole que l'auteur et le lecteur ont le même rôle, celui de créateurs communs. Ce type de silence part de la censure aux discours amoureux ou mystiques, à la mise en scène de ce qui est impossible à dire, de ce qui est intime, car « *en cachant, il montre* »¹.

¹ Pierre, Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p.68.

Devi va jusqu'au fait de revenir à la ligne alors que la phrase n'est ni complète ni finie par un point, que des virgules. Dans *Eve de ses décombres*, c'est à Clélio de transgresser toutes les règles, y compris les règles grammaticales et syntaxiques.

A la page 103, Clélio commence à se défendre. Sous forme de monologue intérieur, il remet en questions ces accusations sans aucune preuve, cette société corrompue dans laquelle le pauvre est toujours accusé juste parce qu'il existe. C'est en fait le bouc émissaire pour tous les crimes. Il parle sans arrêt, d'un seul souffle. Et ce n'est qu'en arrivant à sa véritable conviction qu'il remet ce point final tant ignoré - *[lui] qui ne [croit] en rien. Mais [qui] souffre quand même* (Eve : 71) :

§1 « *il faut montrer au peuple qu'il y a une justice même s'ils [les grands criminels] sortiront le soir même et leur procès finira en eau de boudin parce qu'il faut fermer leur gueule aux activistes qui font toute une histoire de la corruption de ce pays, et des caisses noires, et des fonds de pension fondus, et donc, moi, je suis Beyond redemption, et le meurtre on me le colle sans me dire s'il vous plait et sans preuves apparentes, je suis coupable d'être moi, je suis coupable d'être, »*

§2 « *...nous les enfants de Troumaron, nous sommes d'une seule communauté, qui est universelle, celle des pauvres et des paumés et là, croyez-moi, c'est la seule identité qui compte. »* (Eve : 103-104)

Nous pouvons déduire que ces silences sont des créateurs de doutes et d'incertitude, des représentants de colère et de peur. Ils concrétisent bien l'instabilité des personnages, leur déséquilibre vis-à-vis de leurs envies, leurs

croyances et le comportement qu'ils devraient adapter selon les exigences familiales et sociétales :

« Parfois il s'endormait, la tête sur mon épaule, entouré de mes bras
(...) Lorsqu'il se réveillait, il paraissait gêné, vaguement honteux, et
me disait d'un air bourru de rentrer dans ma chambre. Et il ajoutait
« si Ma te trouve ici, elle te détestera ». » (A.F : 121)

Dans le cas de Clélio, nous avons l'impression que Devi transcrit sa parole ; elle transmet l'oral à l'écrit pour mieux nous faire comprendre la personnalité de ce personnage. Selon Barthes « *l'appréhension d'un langage réel est pour l'écrivain l'acte littéraire le plus humain.* »¹

Dans ce chapitre, nous constatons qu'il est des silences qui naissent de la description. Une sorte de pause permettant la mise en texte. Tel est le vide textuel, ces blancs qui organisent les paragraphes, les chapitres et les parties.

Certains sont réflexifs. Suite à la difficulté de trouver les expressions qui conviennent, la pensée refait face, une sorte de réflexions : « *un nouveau silence, plein de remous, de pensées presque audibles.* » (V.D : 132)

D'autres silences sont suggestifs. Ils symbolisent l'indicible, qui, à son tour, représente une rhétorique du sublime. Il incarne *l'irreprésentable*. Tous ces *non-dits* et *inter-dits* qui sont, si souvent, plus éloquents de ce qui est *dit*.

¹ Roland Barthes, *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p.60.

Le réel et le magique se fondent de façon naturelle dans *Le Voile de Draupadi*. Françoise Lionnet voit *Le Voile de Draupadi* comme un *défi éthique* qui vise la religion, les mythes, les superstitions et les idéologies.

La seule voix audible chez Ananda Devi est celle du silence, *la voix des sans voix*.

Chapitre III

Statut des personnages

III. Statut des personnages

Comme nous l'avons déjà noté, nous tenons dans ce travail à rendre compte de la réalité discursive du personnage de Devi. Ceci ne pourrait se réaliser sans se pencher et sur le dire et sur le faire du personnage. Tout récit est d'abord « *représentation d'actions.* »¹. Il s'agit d'une transposition de l'action humaine dans et par le discours communiqué de faits réels ou imaginaires.

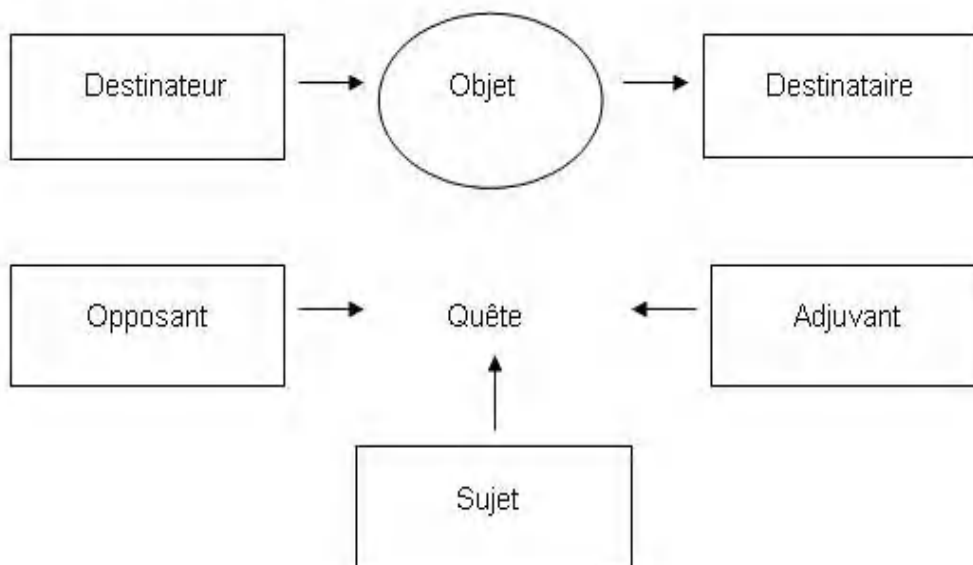
Cette action, contrairement à l'événement qui advient sous l'effet de causes sans intervention intentionnelle de l'agent, se caractérise par la présence d'un acteur humain ou anthropomorphe qui provoque le changement ou tente de l'empêcher.

Ici, nous devons parler de la raison d'agir ou ce qu'on appelle le « motif » ; ce lien logique d'implication entre l'agent de l'action et ce qui l'a poussé à agir. Ainsi tout motif n'est envisageable qu'à partir de l'action.

Dans le texte narratif, les actions ne s'enchaînent pas au hasard ; elles obéissent à des lois et des normes socioculturelles formant ce qui est reconnu sous le nom de « scripts » où chaque script contient une séquence d'actions présentant un caractère stéréotypé, socialement stabilisé. Avant de déterminer les différentes actions conventionnelles de notre corpus, les approuver ou les désapprouver (Bien/Mal, Juste/Injuste) en fonction des normes propres à telle ou telle culture, nous tenons à faire un bref rappel sur la démarche de Greimas

¹ Jean-Michel, Adam, Françoise, Revaz, *L'Analyse des récits*, Paris, Le Seuil, collection « memo », 1997, p.14.

Composantes du schéma actancier



démontrant le cheminement narratif ¹ auquel nous ferons appel pour structurer l'action principale de chaque roman.

Le model actancier est un paradigme : une classification des rôles rencontrés dans un récit. Chez Greimas, l'énoncé narratif est une relation entre les actants. Ces derniers sont les personnages considérés du point de vue de leurs rôles narratifs (leurs fonctions) et des relations qu'ils entretiennent entre eux. Ces relations reposent sur trois axes : axe du pouvoir (les opposants et les adjuvants), axe du savoir (sujet et objet), axe du vouloir (destinateur et destinataire).

1. Personnages face au mysticisme

Anjali, selon la culture à laquelle elle appartient, devrait accomplir *l'événement* que tous les membres de sa famille attendent d'elle, car « *une mère qui refuse de faire une offrande pour son fils n'est pas une mère* » (V.D : 24).

¹ Schéma narratif, schéma actancier.

La marche sur le feu est une sorte d'expiation, une action de grâce ou même un sacrifice propitiatoire.

L'épreuve est précédée pour les pénitents par une période d'ascèse appelée *Karèm*.

« Je ne mange pratiquement plus. Un seul repas par jour, et ce, très frugal, une cuillerée de riz, un peu de bouillon de cresson, un ‘chatini de pommes d'amour’’. Dans la journée, j'ai droit à quelques fruits, un peu de thé. Dev (...) me poussait à préparer plus de plats de légumes (...) mais j'ai refusé (...) Car, l'esprit espacé, le corps léger, je pénètre tout doucement cet état mystique nécessaire au sacrifice »
(V.D : 149)

Dans ce rituel - que la communauté indo-mauricienne considère comme juste, bien, voire même nécessaire pour que les divinités exaucent le vœu ou pardonnent à celui ou à celle qui l'accomplit – les repentants doivent vivre dans la chasteté et se conformer à une série d'interdits en particulier alimentaires, celle décrite par Anjali ci-dessus.

Ici, Anjali « *essaie d'acheter la guérison de [son] fils* » Wynn (V.D : 142). Ce prénom choisi comme pour marquer une fois de plus la défaite d'une mère, son incapacité à endosser ce rôle de mère : 'donner au mari un fils en bonne santé'. Ce qui l'a poussée à accomplir cette lourde tâche n'est nullement sa forte conviction.

Au contraire, dès les premières pages nous pouvons déterminer sa position : elle est du côté de la science et de la technologie :

« tu sais [Dev] que je ne crois plus à ce marchandage avec les divinités » (V.D : 24) et « cela fait longtemps que je n'y crois plus. Que j'essaye de vivre avec mon incroyance » (V.D : 106)

Dans la figure qui suit, nous schématisons la totalité des axes de cette action.

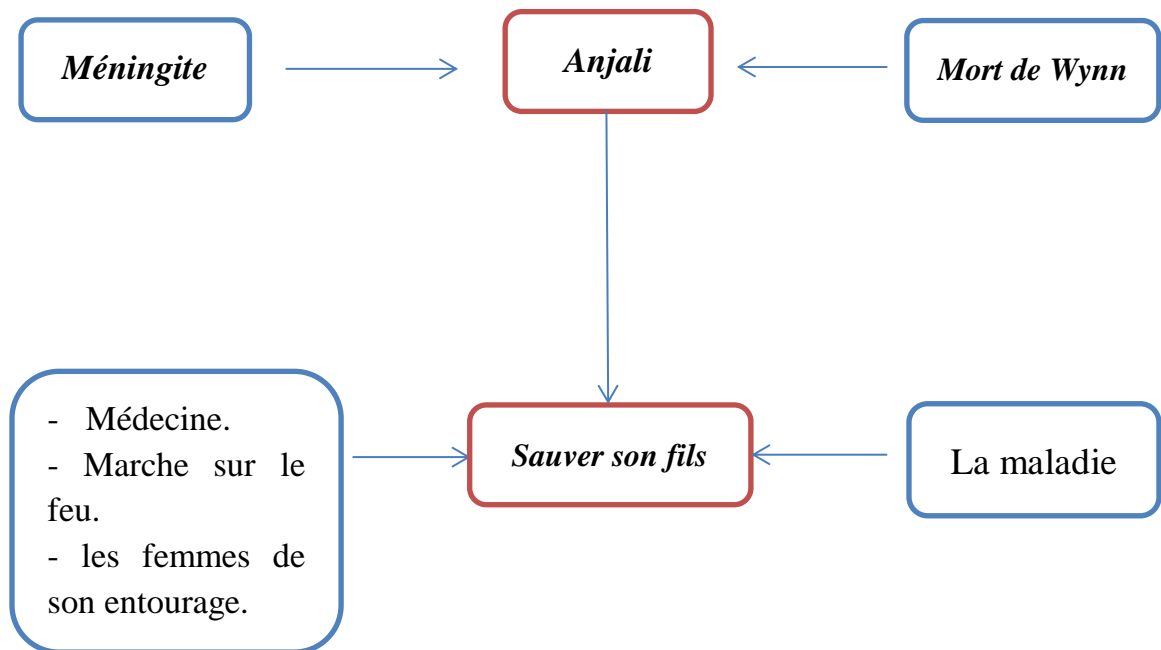


Figure 1 : Schéma actantiel Anjali.

Ainsi nous constatons qu'Anjali échoue encore dans l'accomplissement des tâches qui lui sont destinées en tant que femme mauricienne. Or le roman ne s'arrête pas sur ce moment tragique de l'histoire.

La protagoniste, après avoir quitté son mari Dev, préfère finir sa narration avec sa réplique « *Demain, j'irai chercher Fatmah.* » (V.D : 175). Ce choix n'est pas anodin, vu que le moine lui avait demandé d'aller le voir pour l'aider à surmonter cette dure épreuve. Mais elle préfère aller vers Fatmah, envers laquelle elle ressent une si forte affection et qu'elle a toujours prise pour une amie. « *Demain matin j'irai voir Fatmah...la seule personne capable de me comprendre* » (V.D : 99-100)

L'amitié, tout comme l'amour d'ailleurs, est l'un des meilleurs moyens pour fuir l'isolement dans lequel vivent les sociétés closes :

« Je n'ai jamais su décrire le visage de l'amitié autrement qu'en lui donnant le nom de Fatmah. » « ...je voyais en elle l'élément d'équilibre qui remettrait toutes mes pensées désordonnées en place, leur rendrait un semblant de raison. Fatmah-la-balance qui oubliait si aisément ses propres soucis pour assumer ceux des autres et les déchirer de son sourire. » (V.D : 101)

Selon Roger Bastide :

« (...) il est toujours possible de faire naître l'amitié entre personnes de races différentes, à condition de se traiter mutuellement en hommes, c'est-à-dire comme des êtres qui ont la même âme, la même intelligence et le même cœur. »¹

¹ Roger Bastide, *Le prochain et le lointain*, Paris, Cujas, 1970, p.33.

Ainsi l'auteur sollicite ses lecteurs à s'ouvrir à l'Autre afin de le considérer à sa juste valeur et non pas selon les préjugés et les stéréotypes bien présents dans la société.

Malgré leur différence religieuse et toutes ces calomnies qui tournent autour de Fatmah, c'est bien elle qui a aidé Anjali à franchir ces obstacles de peur et de doute et à prendre sa décision : « *...en dépit de mes croyances profondes, je me dis que je dois le faire...* » (V.D : 107). « *Je suis prête.* » (V.D : 132) : l'annonce de cette nouvelle « *a jeté le désespoir dans la maison de [ses] parents* » (V.D : 133) alors que sa belle-famille brillaient de rire.

Anjali quitte Dev, non pas pour une relation homosexuelle, mais une fois l'image du *Mari-Dieu* s'est brisée. Ce qui est juste, bien et nécessaire aux yeux de Dev et ses amis, c'est ressembler aux occidentaux, parler un anglais correct sans accent, porter des costumes signés, etc.

L'Arbre fouet, tout comme Le Voile de Draupadi, s'inscrit dans la civilisation indienne en abordant l'un de ses aspects mystique à savoir : le Karma.

Aeena, le personnage principal du roman, cherche à se réconcilier avec elle-même, en stabilisant sa paix intérieure. Les superstitions de son père, jouant un rôle crucial dans toute l'œuvre, sont à l'origine de cette quête.

La Gungi est tout ce que Dominique ne l'est pas. Cette dernière est la fille du jardinier-pêcheur, celui qui travaille dans la propriété qu'Aeena a héritée de son père. C'est une jeune fille « *tenace et sereine* » au « *visage d'enfant* » et en

« *innocence perdue* ». Parfois, elle est « *effrayante et masquée, lorsqu'elle va vers la grange ou vers la mer, lorsqu'elle va franchir les frontières que [Aeena] ne [peut] pas, [elle], dépasser* » (V.D : 16)

La lecture de ce roman nous permet de constater que le personnage principal n'est qu'un simple personnage, ordinaire et mesquin ; silencieux, douteux, peureux, soumis et même passif. Car l'action principale de l'histoire n'est pas accomplie par ce personnage. C'est plutôt Dominique qui l'accomplit. Elle sort de son silence en affrontant seule tous les pères du village après s'être donnée aux touristes qui « *avaient terni les couleurs de ses rêves (...) et emporté la virginité de son sourire* » (A.F : 169).

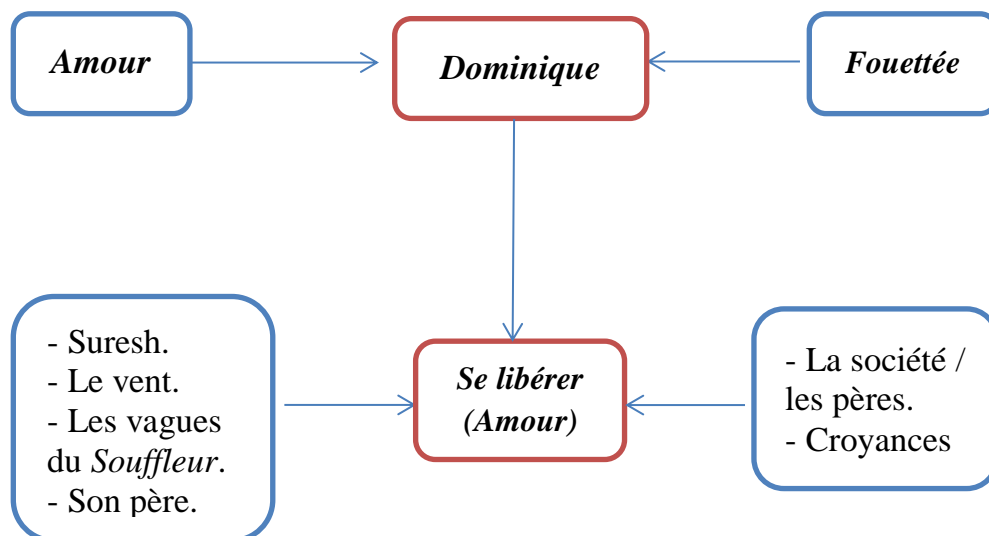


Figure 2 : Schéma actanciel Dominique.

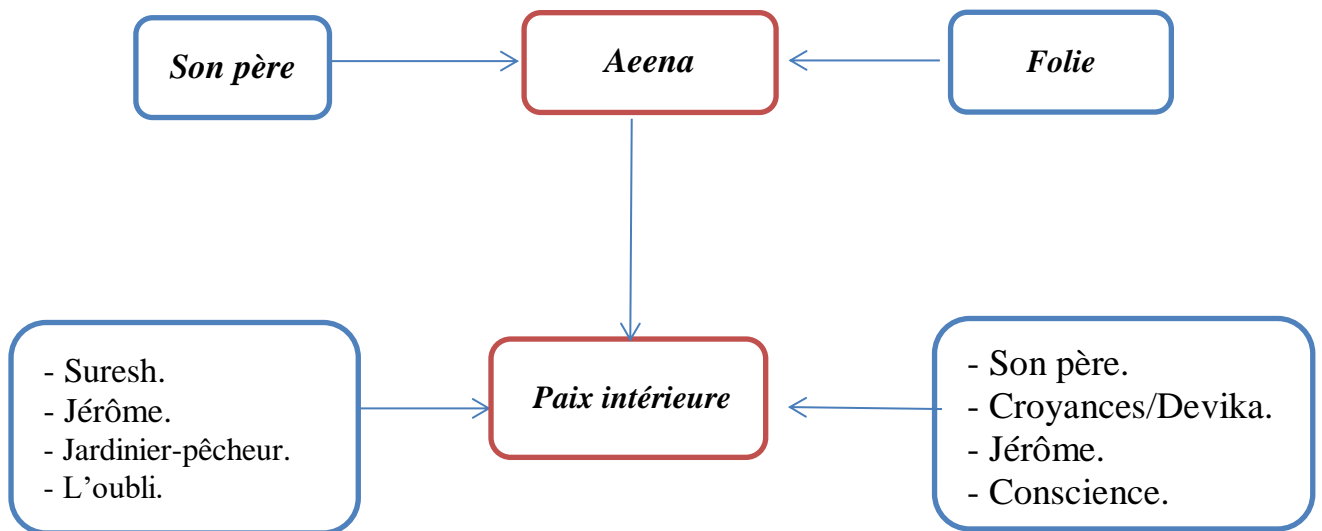


Figure 3 : Schéma actantiel Aeena.

Jusqu'ici tout paraît ordinaire et habituel. Une famille hindoue dont le père, un 'swami' maltraite et juge sa fille à tort et à travers. Ce n'est qu'au moment où Aeena commence à discuter avec ce fantôme qui hante les lieux que nous saurons de quel type de secret s'agit-il :

« Dévika l'avait projeté d'une seule détente des bras. Mais moi, je n'ai rien fait. J'ai commis ce seul crime d'indifférence. » (A.F : 150)

Ainsi, Aeena ne souffre pas seulement de toutes ces superstitions que son père a implantées dans sa petite cervelle. Elle se culpabilise et regrette tant son indifférence envers son père qui se noyait lors de l'une de ses longues prières dans l'eau.

Mais qui pourrait bien la blâmer ou la condamner ? La traiter de fille maudite ou encore une fille parricide ? Sans vouloir lui trouver une justification quelconque, nous citerons dans ce sens, un proverbe arabe qui dit '*Une main*

vide n'a rien à donner''. Cette fille n'a jamais connu l'amour du père, de son propre père, de son géniteur. Et c'est le cas de tous les pères dans les sociétés patriarcales :

« (...) *vous n'êtes pas les pères, vous êtes les fantômes de l'orgueil*
 (...) *honte de n'avoir pas compris l'intime liberté des filles ; honte de*
n'avoir pas su leur donner votre amour (...) *Votre temps est à présent*
écoulé. Votre règne est terminé. Nous n'aurons plus peur de vous... »
 (A.F : 172)

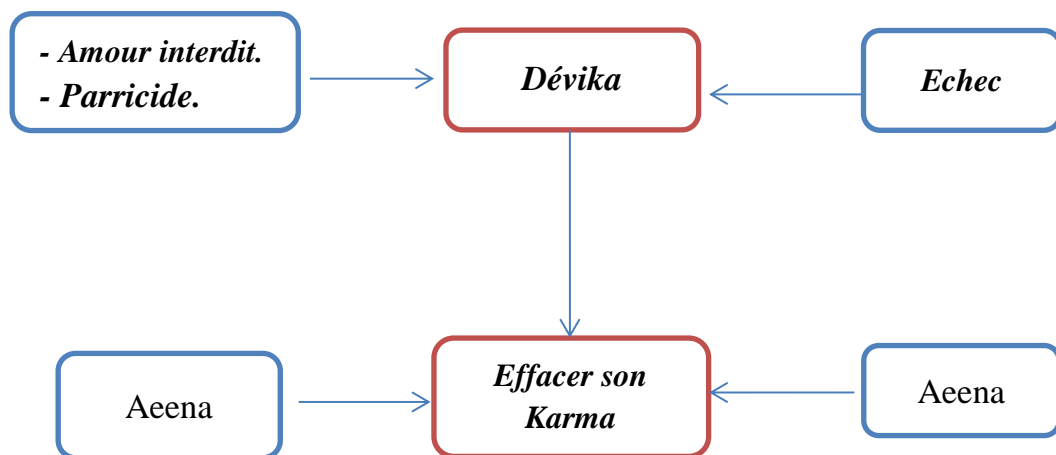


Figure 4 : Schéma actantiel Dévika.

Pour les indo-mauriciens, Dévika a mérité le châtement d'être enchaînée à un arbre et fouettée parce qu'elle avait décidé de fréquenter l'infréquentable. Elle s'est donnée à un jeune brun '*intouchable*' le jour de ses fiançailles qu'elle refusait intensément. Elle « *était [aussi] parricide, elle est revenue pour effacer son karma et mériter sa délivrance* » (A.F : 114).

Tout au long du roman Aena essaye de résoudre son énigme, fouillant dans tous les recoins de cette propriété afin de tenir ce fil d'un passé lointain « enfoui au plus profond de l'inconscient » (A.F : 160).

« Dévika ne voulait pas partir, même si j'avais résolu son existence, même si je l'avais libérée de son karma à elle en l'endossant. » (A.F : 170)

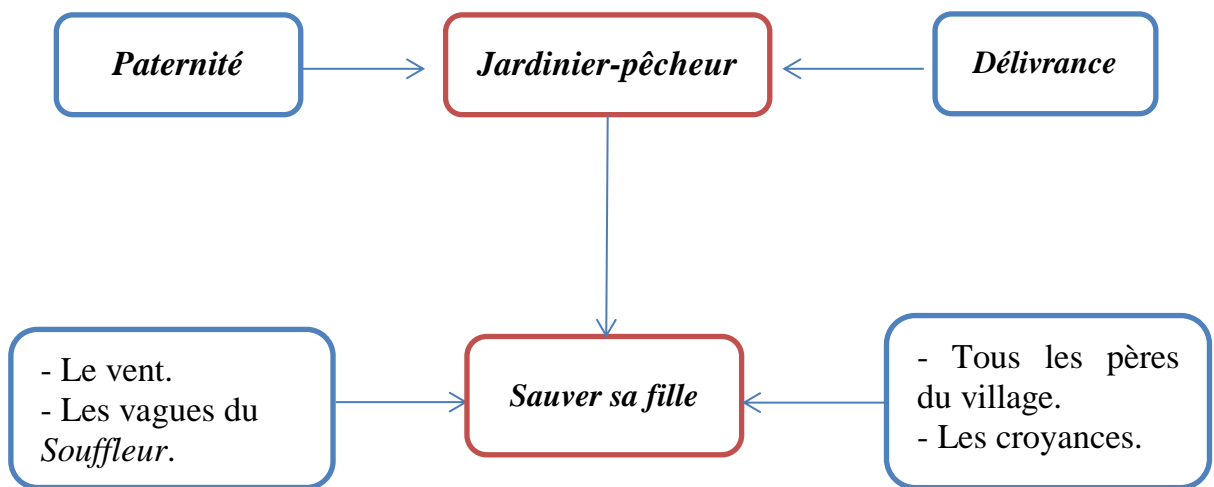


Figure 5 : Schéma actantiel Jardinier-pêcheur.

Sauf que la délivrance finale vient de la part du père, du vrai père de ce jardinier-pêcheur qui, comme Aena, « ne parle que par [son] silence. » (A.F : 38)

« Puis, le jardinier-pêcheur m'a regardée, et il a soulevé une lourde hache. Je suis restée à la fenêtre, et je n'ai pas bougé tant qu'il n'avait pas fini d'abattre l'arbre-fouet. Il le fallait, même s'il était planté dans ma chair. » (A.F : 172)

Dans ce roman, trois générations de femmes ont subi la même maltraitance, la même souffrance. Prises pour des filles maudites, elles ont été enchaînées, battues, insultées. *Dévika*, ce fantôme qui hante et l'esprit d'Aeena et cette maison qu'elle a héritée de son père, n'est probablement nulle autre qu'Aeena dans une autre vie. Elle réapparaît afin de purifier son mauvais karma.

Il est nécessaire de noter que certains passages du roman nous font douter et de l'histoire et de ses personnages. Autrement dit, il nous arrive de penser que tous ces personnages sont le fruit de la déraison d'Aeena, de son envie à la fois de tout oublier et de se réconcilier avec elle-même et avec ce qui lui reste de l'image de son père :

« Je joue à Suresh comme à Dominique, avec une liberté d'esprit qui m'étonne moi-même...Je me nourris de rêve...Puis je réintègre mon véritable personnage, mon foyer de solitudes et de regrets » (A.F : 20)

« Suresh, Dominique sont réels, ils sont de chair » (A.F : 59)

« Tu t'es laissé parasiter par tous les esprits de ce lieu – s'il y en a et si ce ne sont pas des créatures issues de ton imagination débordante. » (A.F : 148)

2. Personnages emblématiques

Dans ce 'Tango' pas tout à fait indien, Devi nous plonge dans une société plus close et plus fermée à savoir la société indienne. L'auteur nous parle d'une femme cinquantenaire revenant à New Delhi après avoir vécu en France et plus précisément en prenant l'avion de Paris. Ici, il nous est difficile de déterminer

l'action principale du roman. Son histoire tourne autour de *l'agenouillement*. En une écriture en boucle, la narratrice cède à plusieurs tentations. Elle se plie à ses désirs, ceux d'approcher la musique, la danse, les mots, les gens et surtout les femmes.

Ananda Devi met en scène comme protagoniste une écrivaine. Cette dernière vit une crise qui la pousse à suivre des chemins divers afin de se réconcilier avec elle-même.

Dans le but d'éclaircir ces chemins nous sommes dans l'obligation de faire appel aux parcours narratifs d'usage. Il s'agit d'une sous-transformation. C'est-à-dire les différentes étapes qui mènent au P.N principal.

Parcours 1

La narratrice est dénommée. Elle nous raconte sa rencontre avec l'écrivaine Subhadra Misra et l'effet que cela lui a fait.

Parcours 2

Longue description des rues de New Delhi mais ce qui compte le plus pour Subhadra, c'est ses retrouvailles avec la musique et le sitar.

Parcours 3

Son aventure dans ces temples anciens et la rencontre du moine.

Parcours 4

Se perdre dans les entrailles de l'humanité : avec le vendeur de thé et la fille acrobate et la souffrance que lui inflige son père.

Parcours 5

Dans la totalité de ces parcours, l'aventure de cette dame avec les mots et l'écriture est omniprésente.

Si nous tenons compte de ce dédoublement vécu, nous envisageons que le personnage de l'auteur cherche à retrouver sa plume tant perdue afin de noircir à

nouveau des centaines de pages ; alors que l'*étrangère* découvre des lieux, des gens, une culture qui lui sont tout aussi étranges qu'étrangers. Voyons la mise en scène ainsi, nous pouvons la structurer en une seule quête de soi, à savoir le schéma actantiel suivant :

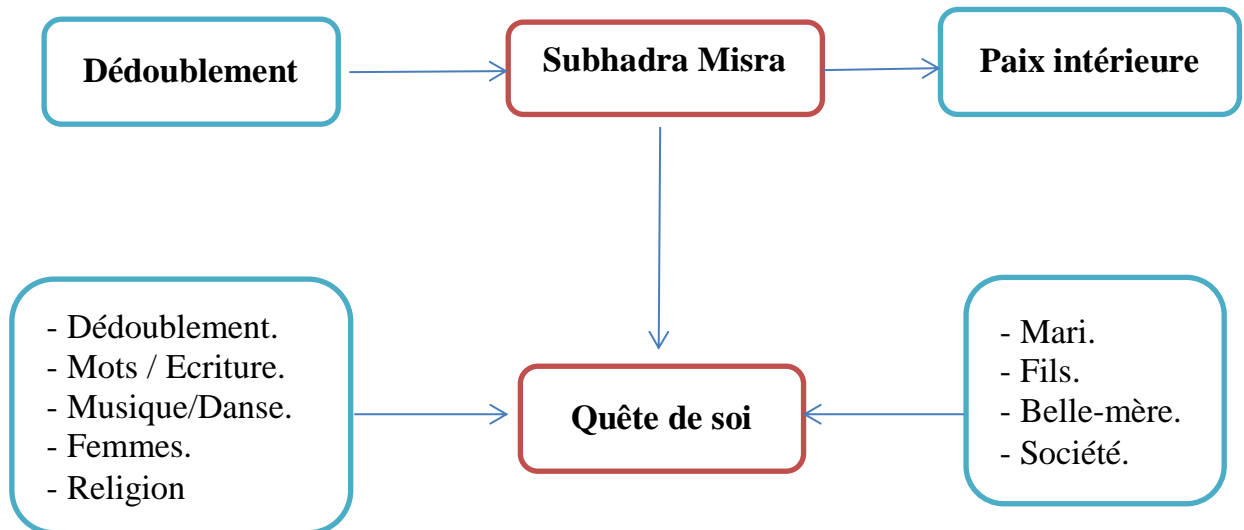


Figure 6 : Schéma actantiel Subhadra Misra.

D'après la réconciliation de Subhadra avec elle-même, nous pouvons comprendre qu'à présent elle accepte et assume son être d'ici et de là-bas, ses origines et tout ce qui contribue à la construction de l'être qu'elle est : l'écrivaine d'expression française d'origine indienne qui a vécu en Europe.

Sauf qu'il nous est pertinent de marquer que les liens de parenté, sur lesquelles nous revenons dans la dernière partie, sont dissous soit par un silence de plomb soit par des disputes enragées.

3. Personnages face à l'individualisme

Eve est la protagoniste du roman dont les autres personnages contribuent à sa construction. Elle est la *raison* de Sad et celle pour qui Savita donnera la vie. Dans cette œuvre, nous ne pouvons pas parler d'une situation initiale et d'une situation finale mais plutôt de plusieurs situations vu le nombre de narrateurs.

Bien que le roman soit rempli d'actions successives, où chaque action nécessite une autre avec la forte marque intentionnelle de celui qui l'accomplit, il tourne principalement autour de deux transformations majeures. La première est celle de la découverte du corps de Savita dans les ordures du coin. La seconde constitue l'envie d'Eve de se venger de l'assassin de sa moitié Savita. Ce qui la pousse à tirer une balle dans la tête de leur professeur de biologie, à qui Eve se donnait depuis quelque temps.

Au début Eve n'a qu'un seul but, celui de se procurer ce dont elle a besoin (de l'outil scolaire à la connaissance). Cela s'accompagne souvent de l'envie de s'affirmer étant femme pauvre, créole, née dans une société patriarcale.

Afin de combler ce vide, Eve s'est laissé entraîner dans l'univers des prostituées. Elle croyait être le *prédateur*, comme nous l'avons déjà mentionné; nous y retournerons encore une fois dans la partie qui suit dans l'exploitation de la notion du *corps* (féminin).

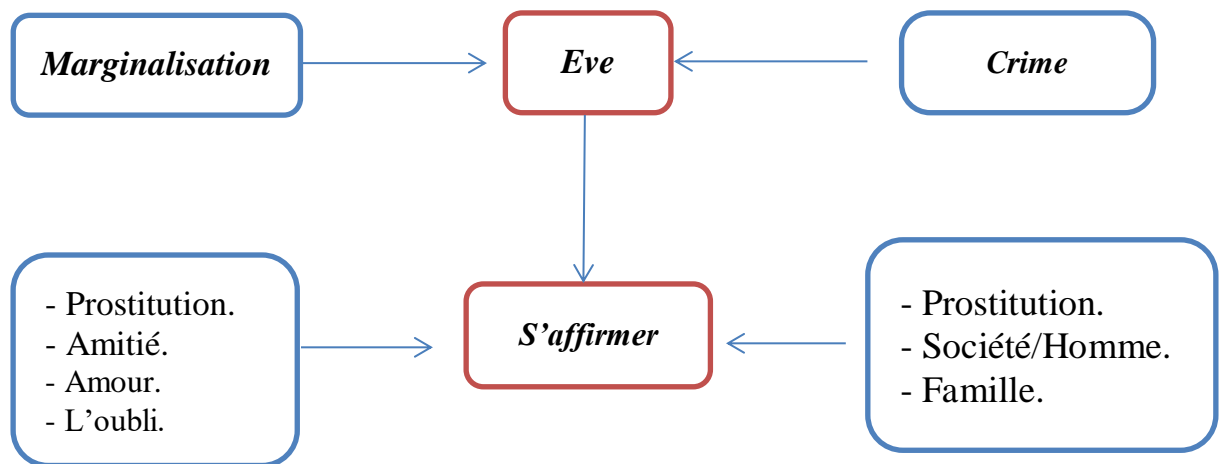
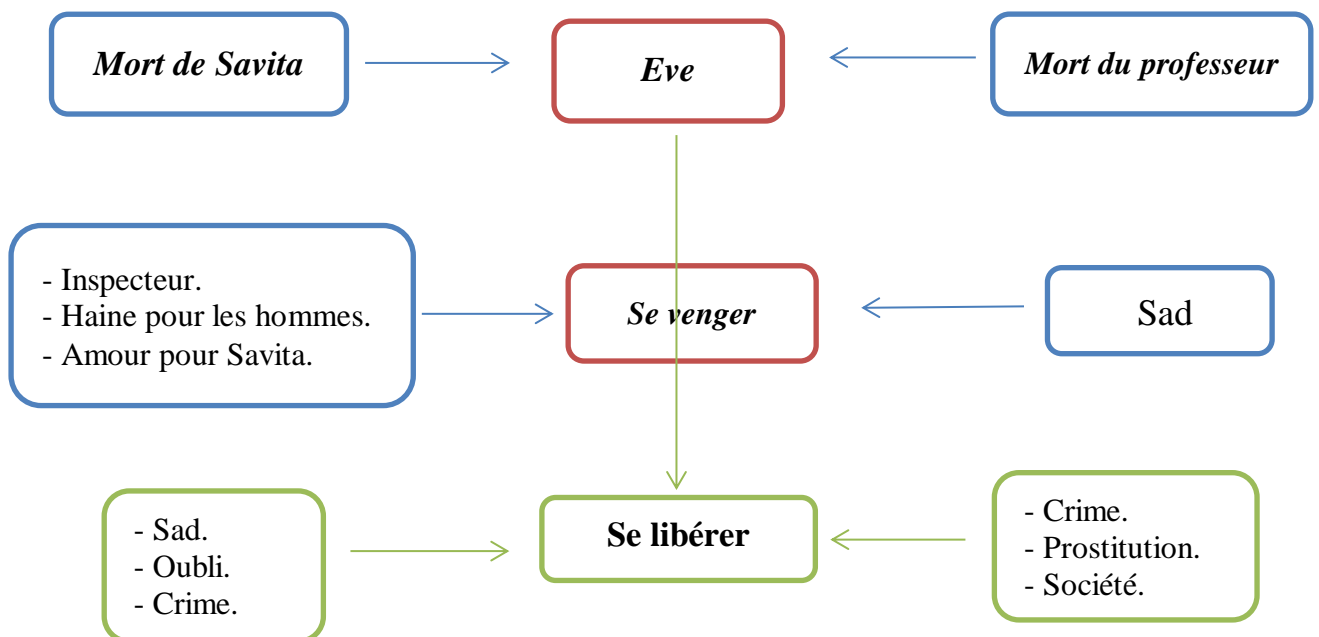


Figure 7 : Schéma actantiel Eve.

Moment transformateur



Dans ce roman, l'acte inattendu perturbateur de l'histoire est bien la mort de Savita. Comme si le temps s'est arrêté à ce moment-là pour les quatre adolescents. Réellement arrêté pour l'une d'entre eux parce qu'elle est morte ; pour Eve parce qu'elle a perdu sa raison d'être ; Clélio vu qu'il est le premier

suspect, voire l'unique. Alors que Sad arrête tous ses projets de quitter cette banlieue et ne cherche plus qu'à rester auprès de sa bien-aimée « *pour elle, avec elle, pour une saison ou plusieurs, je suis prêt à aller en enfer* » (Eve : 155) Précisons ici que ces propos font écho au titre d'un recueil de Rimbaud.

Cette dernière transformation assure la linéarité de l'histoire racontée. Plus rien ne se passe, même Eve la narratrice ne sait quoi dire et lègue définitivement la parole à Sad : « *Quelle est la suite de l'histoire ? Sad, c'est ton boulot, ça, que de raconter* » (Eve : 153)

En ce qui concerne Sad, nous pouvons également élaborer deux schémas actanciels qui sont complémentaires dans la compréhension de la relation qui lie ces deux actants Eve et Sad vu que leur futur dépend de leur choix que notre auteur préfère ne pas déterminer laissant aux lecteurs une interrogation sans réponse certaine.

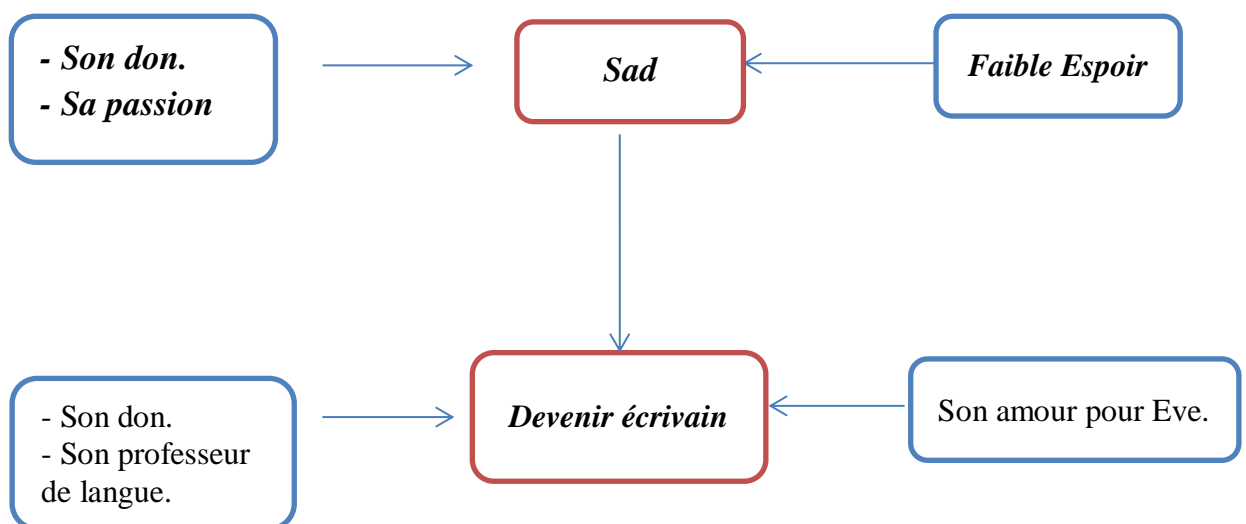


Figure 8 : Schéma actantiel Sad.

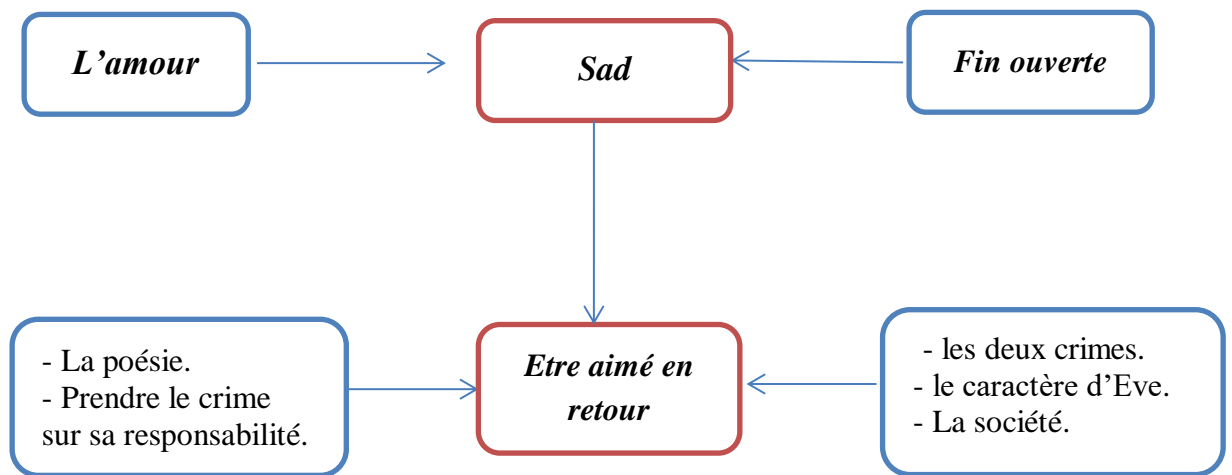


Figure 9 : Schéma actantiel Sad après la mort du professeur.

Sad reste indécis entre réussir sa vie professionnelle ou rester près d'Eve.
 « *J'ai envie de partir et j'ai envie de rester. Entre les deux je reste immobile.* » (Eve : 68)
 C'est à ce moment inattendu cerné de vengeance qu'il a su trancher l'affaire : ne pas quitter Troumaron ou du moins pas sans Eve.

Les actions des *Jours vivants* se déroulent à Londres. Traitant la problématique de l'isolement et du vieillissement, Ananda Devi met en scène une relation intergénérationnelle entre une vieille femme, Mary, anglaise de souche, et un jeune adolescent caribéen, Cub fils d'immigrés.

Le script perturbateur des normes et des valeurs est bel et bien ce lien même. Ecart d'âge immense, appartenance à deux civilisations historiquement rivales et paradoxales à la fois : une dominé, l'autre dominante.

Dans les trois schémas actantiels suivants ; nous démontrons les différents actants de ce récit et les relations qui se tissent entre eux :

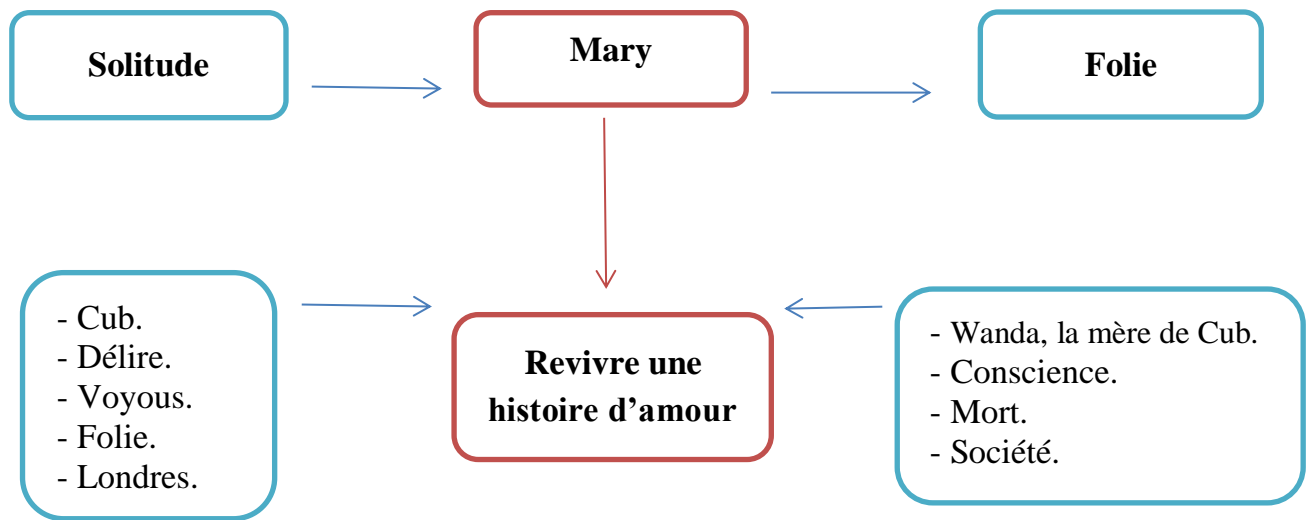


Figure 10 : Schéma actantiel Mary.

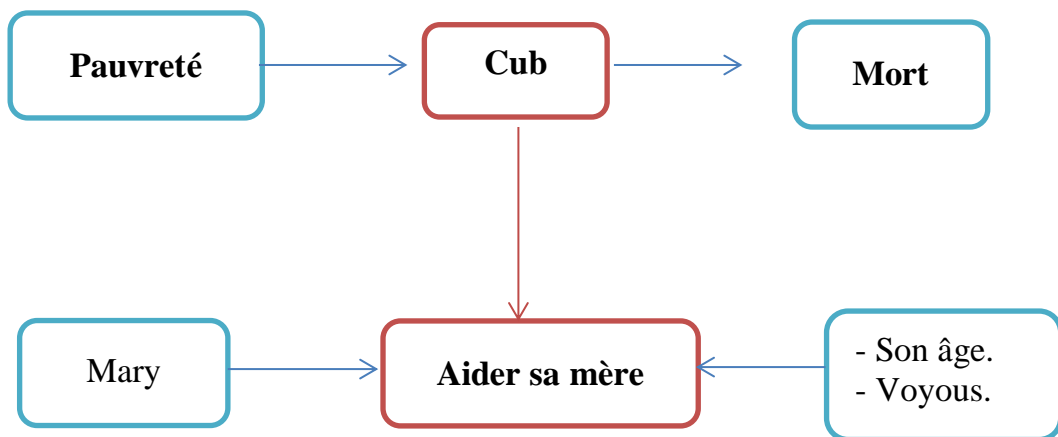


Figure 11: Schéma actantiel Cub.

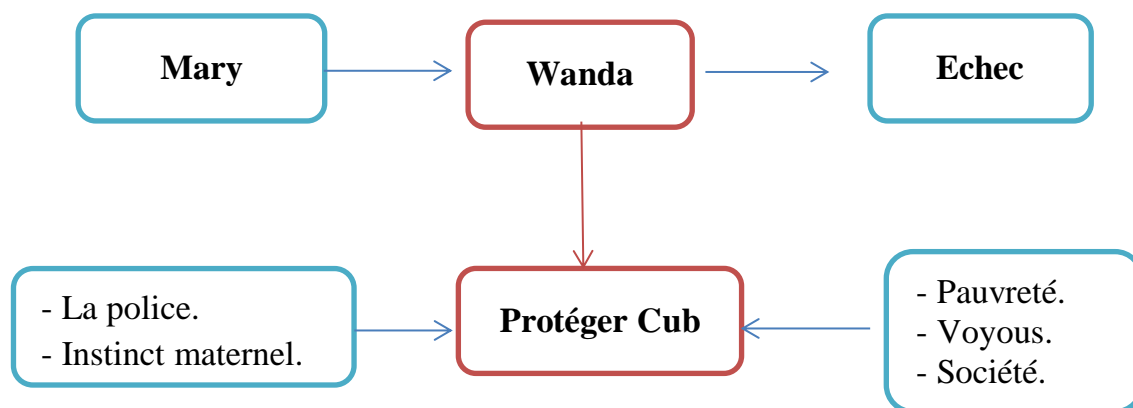


Figure 12: Schéma actantiel de Wanda.

Wanda représente la raison du récit, à l'encontre de Mary qui vit dans un délire total et Cub qui, étant adolescent, ne contrôle aucun de ses pas :

« Reste à la maison, ne repars pas là-bas. Je vais me ressaisir, je vais chercher un autre boulot et reprendre tout en main. Reste. Reste, j'ai besoin de toi ici. » (J.V : 132)

C'est elle qui remet en cause cette relation mystérieuse et malsaine. *« Je ne te laisserai pas t'emparer de mon fils, pourriture ! cria-t-elle. » (J.V : 165)*

Avec cette œuvre, Devi a franchi toutes les frontières - raciale, générationnelle, culturelle, spatiale - afin de dénoncer cet isolement involontaire des vieux dans les sociétés modernes des grandes villes.

Ainsi nous constatons que les contours du moi des personnages chez Ananda Devi sont toujours incertains et instables. Du fait *« de singer la civilisation occidentale » (V.D : 55)* à la possibilité d'irriguer cette même civilisation, le

personnage Devien est empli de silence, de doute, de peur, un personnage délirant ; une ligne mince le sépare de la folie et parfois il arrive à la franchir.

Il représente l'être postcolonial déchiré par deux mondes, deux cultures, deux visions du monde, deux ères différentes. Ce qui interpelle des notions diverses telles que l'acculturation et le déracinement, la modernité et l'ancestralité, l'hybridité, l'enfermement et l'ouverture, l'identité en suspens d'où l'intitulé de la deuxième partie de notre travail. Nous allons évoquer ces notions dans ce qui suit selon la nécessité.

Après avoir schématisé les principales actions des personnages, il est temps de s'arrêter sur leur ancrage spatio-temporel tout en nous focalisant sur le concept « Mouvement » qui renvoie à la mobilité d'*idées* et du *corps* dans l'espace et dans le temps.

Chapitre IV

Espace-Temps

IV. Espace-Temps :

L'espace est une thématique très vaste que nous trouvons dans diverses disciplines et écoles théoriques. C'est à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle que la critique postcoloniale, entre autres, tente de revaloriser l'espace.

Dans les études des textes littéraires, l'espace, en tant qu'objet de recherches à part entière, fut longtemps négligé. Cela est dû au fait que les précisions spatiales, considérées comme mode de description, n'occupaient qu'un rôle secondaire dans le récit : situer la scène et servir de décor. Or, les nouvelles approches refusent cette idée. Elles le considèrent comme enjeu diégétique porteur de sens, voire même un agent structurant l'œuvre.

Actuellement, il constitue un aspect crucial dans la production littéraire contemporaine qui se penche sur des interrogations telles les indépendances, les frontières, leurs limites et tout ce qui en résulte.

Pour résumer :

« (...) l'espace (...) permet à l'intrigue d'évoluer (...) [Mais il] dépasse cette fonction purement pratique pour devenir un élément constitutif fondamental, un véritable agent qui conditionne l'action romanesque elle-même. »¹

Dans la production littéraire d'auteurs francophones, l'espace de référence ne représente que l'envie de situer le récit dans ce lieu-dit « *périphérie* » tant

¹ Jean-Pierre, Goldenstein, *Pour lire le roman*, Belgique, De Boeck-Duculot, 1989, p.98.

marginalisé. Cela sert de point de départ à une série de mouvements.¹ Car le sujet (autrefois) dominé rêve toujours de quitter cette zone et d'aller vers le centre qui est, pour lui, l'assurance d'une vie meilleure ou du moins l'idéal territoire pour se faire entendre et s'affirmer.

Ainsi, l'espace constitue une entité importante pour la construction du monde fictif. Il permet d'inscrire le roman géographiquement et d'authentifier la fiction.

« L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience. L'espace, dans une œuvre, n'est pas la copie d'un espace strictement référentiel, mais la jonction de l'espace du monde et de celui du créateur. »²

Ceci dit, l'espace n'est plus l'espace réel mais sa représentation, la vision de celui qui nous le décrit³, de celui qui le perçoit. C'est ce qui est connu sous l'appellation "espace littéraire" et que Xavier Garnier différencie de l'espace textuel.

Pour Blanchot⁴ :

« (...) l'identité de l'œuvre littéraire reste indissociable de la métaphore spatiale en ce sens où elle s'apparente à une unité

¹ Il est communément reconnu que l'homme est un être mobile, tridimensionnel qui implique le mouvement, la mobilité.

² Christiane Achour, Simone Rezzoug, *Convergences, critiques. Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, Office Des Publications Universitaires, 2005, p.208.

³ La narration et la description sont indispensables, voire même complémentaires dans un roman. Comme le note Genette : « *Il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire* », *Frontières du récit*. In: *Communications*, 8, 1966. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*. pp. 152-163. Disponible en ligne sur <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1121>

⁴ Maurice Blanchot est le pionnier de cette notion.

*construite autour du travail des mots et du rapport entre l'écrivain et son lecteur. »*¹

Ainsi la théorie littéraire de Blanchot tend à étudier le texte en dehors de son monde extérieur. Sans tomber dans l'excès bourdieusien, nous tenons à préciser que dans ce chapitre, notre analyse repose sur le fait que l'espace contribue à la formation d'une identité culturelle de même que la langue, les rites et les coutumes.

Comme l'affirme Geneviève Boucher :

*« L'espace littéraire apparaît comme une sphère médiatrice à l'intérieur de laquelle les diverses entités du monde se livrent à un dialogue permanent. »*²

De ce fait, il est très pertinent de déterminer les différents filtres culturels et esthétiques qu'a utilisés Ananda Devi pour décrire un cadrage bien précis dans chacun de ses romans.

Le premier sous chapitre est principalement destiné à l'étude des romans de notre corpus dont l'ancrage est l'île Maurice sous le titre de « *Ici* ».

Par conséquent, le deuxième sous chapitre s'intitule « *Ailleurs* » contenant l'étude des deux romans qui ont, respectivement, pour cadre spatial, l'Inde et l'Angleterre. De par cette distinction, nous mettons l'accent sur l'une des

¹ Khalid, Lyamlahy, *Poétique de l'espace littéraire chez Maurice Blanchot : Stratégies de construction et de déconstruction spatiales dans Thomas l'obscur*, A Journal of Literary Studies and Linguistics, Vol.V, Issues 1-2, Décembre 2015, p.36.

² Geneviève, Boucher, « *Espace littéraire et spatialisation de la littérature* », in *Analyses*, automne, 2007, p.81. Mise en ligne <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=895> [consulté le 17 avril 2019]

binarités de l'héritage colonial qui est omniprésente dans l'écriture des auteurs francophones.

Revenons à la notion du temps, nous tenons juste à préciser que ce qui nous intéresse ici ce n'est ni le temps de l'énonciation ni le temps de la narration, mais plutôt la perception du temps chez Ananda Devi suivant la répartition spatiale des histoires narrées. Ainsi nous évoquons la notion du temps au fur et à mesure que nous étudions l'espace et non pas comme une unité à part entière. Précisons que l'auteure utilise le présent de la narration tout en ayant recours à des flash-back explicatifs et révélateurs de secrets. Il s'agit d'un présent de narration "douteux" qui orientera nos diverses interprétations et analyses.

1. Ici : écrire l'île Maurice

De tous les romans d'Ananda Devi qui ont pour cadre l'île Maurice, nous avons choisi trois qui constituent la première partie de notre corpus principal. *Le Voile de Draupadi*, *L'Arbre fouet* et *Eve de ses décombres*. La description de l'espace dans ces trois romans se fait par un narrateur interdiégétique. Ce sont les protagonistes qui nous transmettent l'image profonde de l'île Maurice. De leur environnement et de ce qui le caractérise. Tout ce qui leur parle et les influence le plus.

Dans les premières lignes du *Voile*, c'est le corps du fils mourant qui est mis en relief. Son immobilité, sa couleur sombre, son visage privé de toute grâce et joie :

« Un visage d'enfant, immobile, bleu-nuit, sur lequel viennent mourir les dernières lumières rescapées du jour. Un visage d'enfant, sans sourire, on ne sourit pas lorsque la vie est en déroute, lorsque s'échappe le cœur avec une énergie furibonde et que l'on n'entend plus la musique des heures... » (V.D : 5)

De là nous comprenons que la narratrice n'a plus aucun goût à la vie. Ce qui se confirme quelques lignes après :

« Il y a un silence tel autour de nous que tout se fond, tout disparaît. Un monde en transparence nous enveloppe, où s'agitent des marées ondulantes et muettes. » « La maison est une tombe, un souffle de glace nous accueille à l'intérieur, scellé depuis des âges dans son sédiment de rancune. » (V.D : 56)

Elle voit le corps souffrant et agonisant de son fils partout. Même si les lieux pour elle se limitent majoritairement à la maison, à l'hôpital et à la voiture de son mari pour se déplacer. Des espaces clos et obscurs reflétant la tombe là où l'enfant est censé être et même sa mère qui n'a plus de vie sans lui :

« Rien ne vit dans la maison, sauf là où dort mon enfant (...) Dans cet endroit obscur où fusent des parfums oubliés, une lente et froide moisissure qui pend comme des chevelures de nuit aux cloisons et aux murs, des visages sont accrochés un peu partout, muets, pâles, vides de sens et d'ambition. » (V.D : 7-8)

Les lieux se caractérisent par l'état de ceux qui l'habitent, l'agonie de Wynn, les silences et l'égarement d'Anjali et Dev, leur solitude même lorsqu'ils ne sont pas seuls.

« Tous les silences se sont entrelacés en un épais réseau. Un treillis couronné de barbelés, dans l'espace étroit de la voiture. Je me barde de ces silences ; ils étouffent Dev jusqu'à la suffocation. » (V.D : 84)

Toute cette tristesse et cette atmosphère moribonde mène Anjali à une tentative de suicide :

« Cela m'étonne encore, de retrouver mon image dans le miroir. Comment suis-je encore là ? Ne m'étais-je pas engagée sur une pente sûre et irrémédiable, ne mangeant pas, m'assommant de calmants et puisant en cachette dans le stock d'alcool ? » (V.D : 173)

Il s'agit de son envie de quitter l'ici-bas et d'enfin rejoindre le fantôme de Vasanti et celui de son fils qui peuplent à la fois l'au-delà et son esprit.

Outre ces va-et-vient de la vie à la mort, de la conscience à l'inconscience, Anjali fait appel à un voyage mémoriel : *« Nous avons fait une longue promenade à la recherche de nos souvenirs. » (V.D : 77)* se rappelant cette randonnée vers Le Pieter Both, accompagnée de Dev, Shyam et sa copine Margaret.

Le Pieter Both est la deuxième plus haute montagne de l'île Maurice avec une altitude de 820 mètres. Elle tient son appellation du gouverneur général des Indes néerlandaises. La particularité de ce sommet est d'être rehaussé d'une boule rocheuse qui ressemble à une tête d'où viennent les divers mythes et

légendes : un laitier victime de mauvais sort, une sorcière transformée en pierre, etc.

« J'avais peur de cette escalade, au début, mais tu m'avais entraînée en avant. La masse formidable de la montagne était devant nous, autour de nous (...) Elle n'était pas bien grande cette montagne, mais les formes tailladées de cette chair volcanique pétrifiée dans d'impossibles contorsions la rendaient menaçante. » (V.D : 18)

Ce qui faisait véritablement peur à Anjali c'est « *le fantôme de Vasanti qui avait l'air de se manifester plus précisément dans cet environnement de solitude et de sauvagerie.* » (V.D : 21)

Un jour, en sortant de la clinique et après avoir eu la conviction que rien n'allait s'améliorer¹, Anjali a parcouru les rues de Port-Louis, seule sans prévenir Dev : « *J'ai dû marcher, j'ai dû déambuler plusieurs heures dans les rues de Port-Louis.* » (V.D : 109)

Dans sa longue promenade et après avoir rendu visite à Fatmah², elle s'est arrêtée un peu sur Les Salines. Lieu connu pour son jardin "jardin des Salines" qui représente un espace de brassage de temps et de cultures. Son fameux Stade de France Martin fut vers les années 1870 une usine à gaz, une première tentative de produire de l'énergie électrique et éclairer la ville de Port Louis.

¹ « *La vie y suit un cours uni de la naissance à la mort (...) seuls les mariages et les funérailles viennent rompre la pesanteur et la régularité du balancier quotidien* » (V.D : 78)

² Vielle fille musulmane, cousine de Faisal l'ami de Dev son riche protégé. Elle habite dans le sous-sol de l'une des propriétés de la famille de Faisal.

Ne serait-ce que la symbolique de l'attachement d'Anjali à la science et son refus des rituels ancestraux ? Ou encore un adieu de la médecine qui n'a su guérir son enfant ? « *J'appartiens à un monde qui ne cesse de se créer des images de Dieu, mais ce monde m'est devenu étranger* » (V.D : 41) une fois l'esprit éclairé !

Aux Salines, elle entre dans « *une autre dimension* » (V.D :113) où le bonheur aurait été bien réel. Mais « *ce n'est qu'une boîte à illusions* » (V.D : 113) révélatrice de l'impossible retour, car ce n'est plus la même personne qui revient.

Dans le but de se réconcilier avec son monde d'origine et de retrouver sa véritable vision des choses, désespérée, elle s'est rendue au temple :

« Puis je suis allée au temple, avec un plateau de cuivre chargé de fruits, de fleurs et d'un peu d'argent. » (V.D : 67)

Anjali se sentait coupable, impuissante et ayant une dette envers Wynn. Toutes les femmes de son entourage ont essayé de négocier la vie de l'enfant auprès de leurs divinités. Marlène la bonne et sa poule morte suspendue par une ficelle à une branche de camphrier, MaTante Sec la sorcière-guérisseuse et les astres, les femmes de la famille de Dev. Chacune de ces femmes a fait un rite guérisseur suivant sa croyance à elle. « *Oui, je sais que tu [Fatmah] as prié, le pandit a prié, Marlène a tué une poule noire, la tante de Dev a apporté un « tabiz », Dev a fait une promesse, mais moi, moi qui suis la mère, moi qui lui ai donné la vie, qu'ai-je fait ? Que puis-je faire ?* » (V.D : 105)

Mais il n'y a que deux femmes qui ont pu toucher l'âme errante d'Anjali. MaTante Sec « *Je ne pus m'empêcher, en la voyant approcher d'un pas pondéré, mais*

qui semblait à peine s'emboîter sur le sol, de croire à tous ses pouvoirs » (V.D : 69), et Fatmah qui « était solide et véritable » ; « une maison accueillante au fond de laquelle on aimerait se blottir ou se cacher. » (V.D : 107)

Et ce n'est qu'après leur rencontre qu'elle a eu la conviction d'accomplir ce que lui exigent ses origines.

« Après avoir vu Fatmah, après mon temps d'arrêt aux Salines, j'étais rentrée à la maison avec de nouvelles résolutions que je désirais communiquer à Dev...Un petit déclic s'était fait dans mon esprit. La vie de mon fils ne dépendait plus de tout cela. La vie de mon fils dépendait des astres, de la conjonction de certains signes qui ne pouvaient se créer que dans les circonstances particulières de la lutte et de la ténacité. » (V.D : 119)

La mère s'est lancée dans une longue recherche de soi et du pouvoir maternel perdu.

Les voyages mémoriels d'Anjali étaient une *recherche du temps perdu*. Des souvenirs, toujours aussi douteux et cruels que son présent, ont dû la relier à l'essentiel. Le temps n'était, pour elle, qu'un temps figé où les rites et les mœurs condamnent toujours autant et le présent et le futur de l'être « *le livre ouvert de notre passé, le livre fermé de notre futur. Quel semblant de liberté y a-t-il, ici ou là ?* » (V.D : 81)

Outre sa famille - son grand-père le Saint aux yeux des frères du bateau et Vasanti qui aimait se méditer en nageant dans la rivière ou en s'offrant à la pluie

dont le sort n'était qu'atroce – les hindous de l'île continuent d'avoir la même destinée :

« Autre temps, autres lieux, mais les passions demeurent les mêmes, les soifs et les richesses tout intérieurs. A Constance ou dans ce village du sud, les destinées se scellent à coups de forces vives (...) Chaque endroit a sa marque de brûlure, ses stigmates. » (V.D : 81)

Ainsi, Anjali se rend compte de l'importance de sa famille *« J'avais décidé de voir mes parents ; puisque j'étais à la recherche d'un fil conducteur, d'explications anciennes et peut-être de rattraper au tamis comme des poussières d'or. »* (V.D : 120)

« Il y a des souvenirs agglutinés à chaque centimètre de cette maison...Il y a le grenier où Shyam et moi échafaudions nos révoltes et nos rébellions, et planifions notre fuite en pleine nuit pour fonder, au fin fond de la forêt, une colonie d'êtres libérés qui vivraient de leurs plantations de légumes et n'auraient besoin ni d'époux ni d'enfants. » (V.D : 120)

Son temps perdu est aussi ces moments de sérénité et de bonheur auprès de son frère Shyam étant enfants.

Comme nous l'avons déjà noté, ce creuset dans la mémoire a dû la relier à l'essentiel de son existence. D'où les affirmations *« Demain matin j'irai voir Fatmah »* et celle de la fin du roman *« Au matin, j'irai chercher Fatmah. »* En comparant les deux énoncés, nous prouvons une fois de plus le passage d'Anjali de l'inconscience à la conscience et de l'hésitation à la conviction. La première phrase est mise entre « » sans virgules après le complément de temps, sans point

final ; c'est comme si quelqu'un lui a sifflé cette idée là d'un seul coup « *Je me suis réveillée selon mon habitude au milieu de la nuit...J'avais l'esprit encore embrumé par les calmants, mais une pensée m'était venue subitement...* » (V.D : 99) Alors que la deuxième phrase, avec laquelle elle clôture ce récit, est écrite avec plus de soin. L'auteur a utilisé le verbe "chercher" car c'est devenu la principale quête de la protagoniste : s'ouvrir à l'Autre et tisser des liens d'amitié avec lui, avec elle en l'occurrence.

Nous voyons ainsi que, dès le début, la curiosité d'Anjali s'oriente plutôt vers l'être humain, son comportement, ses idées et ses croyances qu'elle décrit à travers son lieu d'existence. Le pandit et le temple, ses parents et leur grande maison de silence, etc.

1.1. L'île mystique :

Dans L'Arbre fouet, Aena cherche à révéler le secret de la maison de son père. Elle, la parricide, commence par nous décrire la « *Mort du jour, au Souffleur¹.* » (A.F : 7) La mer et son bruit qui n'est autre que le bruit de la mort « *terrible et infini* ». Son intention va en premier lieu à la nature : vagues et marées, insectes et oiseaux, vergers et chiens.

« Mort du jour au Souffleur (...) Cet endroit n'a pas d'âge. Des temps d'ardeur et d'anéantissement ont laissé leur trace sur les pierres. Au-delà, au-dehors, plus rien ; un complot de silences. L'étourdissement de la mer qui donne un rythme – marée haute, marée basse (...) La même lourdeur habite le verger de letcheyers non loin, où les fruits

¹ « Le Souffleur est un lieu trop chargé » d'histoires. (p.96)

mûrissent par inadvertance. Ils sont pris, eux aussi (...) d'espoir et d'abandon (...) Le lendemain, le jardin demeure lourd et déprimé, et se remet mal de leur passage. Moi aussi je me sens lourde, massive, paresseuse, je porte en moi le souvenir des chiens. » (A.F : 10-16)

Rien que par cette première description de la nature, qui est à la base une source d'inspiration et de méditation, l'auteure nous fait une entrée à l'hindouisme. C'est l'une des religions qui accorde un rôle primordial aux plantes et aux fleurs. Ces dernières sont liées aux divinités en fonction de leurs formes, de leurs couleurs et de leurs odeurs.

Et puis *Le Souffleur* est reconnu pour le son strident de la mer qui jaillit des petits trous creusés dans les roches et qui fait penser ses visiteurs aux fantômes :

« Il paraît qu'avant, le vent faisait un bruit de cor en passant dans les tunnels que l'eau avait creusés dans le roc. Il soufflait, il gémissait, on l'entendait dans les villages voisins comme la voix des morts. » (Eve : 147)

A l'arrivée de Dominique, Aena passe à sa description physique et morale « *Elle a dû être, dans une vie antérieure oiseau ou arbre, car elle est si peu humaine. » « Les plantes et les animaux puisent en elle leur vitalité et s'éteignent lorsqu'elle est absente. » (A.F : 8)* Encore une fois, c'est le personnage influant son lieu d'existence mais cette fois-ci et avec la présence de Dominique, il s'agit de la forêt de Brocéliande de l'île. La forêt de Brocéliande est une forêt mythique

inventée par Chrétien Troyes au moyen âge tout en s'inspirant d'une forêt au cœur de la Bretagne. Ses récits merveilleux sont liés à la légende arthurienne.

« Ce territoire est un havre, mais il a ses espaces d'inquiétude, lorsque Dominique ne l'allume plus de sa présence, lorsque le soir tombe sur son fouillis de vies animales. » (A.F : 10)

Le soir c'est aux chiens de rôder autour de la maison d'Aeena *« on aurait dit qu'ils cherchaient à déterrer un cadavre. » (A.F : 18) : « Quelque chose les attire peut-être, cette présence vieillie que je sens moi-même dans la maison et alentour (...) bien que je n'aime pas les chiens, je me sens liée à eux par cet instinct commun. » (A.F : 15-16) « Ils grognaient, fouillaient dans les coins et recoins »* comme Aeena qui cherche l'os enterré dans l'étang. *« Un fruit de mort est entre mes mains. Je le regarde de tous les côtés, puis, gourmande, vorace, j'y plonge les dents et je le mange jusqu'à satiété. » (A.F : 152) « L'instant d'après, j'avais rendu l'os à sa tombe de boue. » (A.F : 155)* Mais tout cela n'était que de la pure imagination, un moment de délire comme tous les autres *« Personne n'a vu que j'étais parvenu au bout de ma quête. Que j'ai eu la preuve formelle de l'existence de Dévika, ce dont j'avais parfois douté. » (A.F : 155)*

Cette *« maison ne livre aucun de ses secrets » (A.F : 35)*, même si Aeena a essayé de les découvrir commençant par le grenier *« ...je suis montée jusqu'au grenier...Au pied d'un pilier, une chaîne de fer, rouillée aussi, mais menaçante, comme vivante encore. » (A.F : 35)*

Le grenier, qui est un espace d'évasion et de rêverie, a servi à punir et à enchaîner quelqu'un de la famille V... Cette dernière fait partie de la première

génération d'émigrants. Ces gens ont eu droit à plusieurs minutes de la pensée d'Aeena « *J'ai imaginé leur voyage, leur long périple en bateau, poursuivis par la maladie, les préjugés, la peur de l'inconnu.* » Et puis « *L'histoire serpente, suit ses méandres le long du temps, et les générations passent* ». (A.F : 36)

La présence des ancêtres est une manière de dire que le poids de la tradition y est toujours d'une génération à une autre. Cela s'accroît avec la présence du fantôme de Dévika qui hante la maison et l'esprit d'Aeena et qui renvoie de façon intense à la notion de mémoire¹ et au poids de l'ancestralité.

« *On dit que cette propriété, au temps des coloniaux, avait un héritage d'esclavage et de martyre. Souvent, en parlant du grand badamier qui surplombe la maison, les gens disent "pied-fouette", l'arbre du fouet...Mais ce ne sont pas les mêmes raisons qui nous poussent à lui donner ce nom.* » (A.F : 42)

Sans oublier bien sûr le principe de la réincarnation qui est omniprésent. Sur l'une des plaques des deux tombes qu'Aeena avait trouvées, après avoir parcouru le verger pour la première fois, est inscrit :

« *Dévika, fille de R.N.V. Née en 1913. Décédée en 1931 de mort naturelle. Elle croyait en la réincarnation, et son dernier vœu était de se retrouver à nouveau un jour, sans culpabilité.* » (A.F : 43)

Ainsi « *le verger est un labyrinthe* » qui « *n'en finit pas. Il semble être partout pareil et uniforme* ». (A.F : 41), il n'est autre que « *le prolongement d'un circuit*

¹ Lieux de Mémoire pour marquer l'Histoire. « *L'Arbre-fouet... Les esclaves avaient jadis été attachés et fouettés ici. Puis (...) Ce fut le tour des filles récalcitrantes... Il y a beaucoup de colère, de soupirs, de regrets attachés à cet arbre.* » (p.140)

mystique. Il n'est pas délimité par le temps mais par le non-lieu du regret et de la nostalgie » (A.F : 149)

C'est ici qu'Aeena se lie à Dévika tout en révélant les secrets de la mort de leurs pères : « *Boue, sel, boue, sel. Un long paysage rythmé s'étend de moi à moi. Je suis ici. Et à la fois là-bas, en ce lieu-temps où rien n'est ce qu'il paraît* » (A.F : 149)

« *Ce passage à niveau n'est pas un véritable retour en arrière* ». (A.F : 149) Le futur est ce même passé lointain. Même destin, même sort. « *Dévika l'avait projeté d'une seule détente des bras. Mais moi, je n'ai rien fait. J'ai commis ce seul crime d'indifférence.* » (A.F : 149) L'être n'a plus d'importance que par ce qu'il a accompli (ou pas) dans ses vies antérieures. C'est le karma, « *le filet où viennent tomber les papillons aux ailes froissables que nous sommes.* » (A.F : 97)

L'Arbre est universellement considéré comme un symbole des rapports qui s'établissent entre la terre et le ciel. Il possède en ce sens un caractère central, à tel point que l'Arbre du monde est synonyme de l'axe du monde.¹ C'est ce qui renforce l'aspect mystique dans ce roman.

En ouvrant son verger aux enfants du village, Aeena se souvenait de son enfance à elle. « *Des heures de punitions, à genoux sur des cailloux* » : « *D'une telle enfance, j'ai gardé des maladies qui ne m'ont jamais tout à fait quittée, rhumatismes, bronchites chroniques, désordres intestinaux, et même un début de tuberculose qui l'avait obligé à m'envoyer à l'hôpital quelques jours. C'est à ce moment que j'ai cessé d'avoir mes règles. Et c'est là que j'ai vu Jérôme pour la première fois* ». (A.F : 86)

¹ Jean, Chevalier, Alain, Ghebrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982. p.62.

Dans la quête d'Aeena, c'est plutôt la recherche d'une enfance perdue entre maltraitance, souffrance physique et morale. Blâmée d'être née une fille et noire. « *Je suis sortie, allant à la rencontre de Brisée-Verdière pour mieux exhiber ma noirceur (...) La terre, la terre partout. Que je déteste parce qu'elle me rappelle ma propre couleur.* » (A.F : 109)

Pour un instant, Aeena a re-trouvé la tendresse dont elle était privée toute sa vie « *Je n'aurais pu désirer de moment plus tendre et plus serein. Laissant leurs paroles [celles des hommes qui lui cherchaient l'os perdu dans l'étang] sporadiques tresser autour de moi un filin de sympathie et de tiédeur humaine.* » (A.F : 155)

Malheureusement, ce temps de convivialité n'est qu'éphémère pour elle. La folie l'a eue et l'a guidée à l'hôpital psychiatrique. En sortant de « *cet entre-mondes, cette frontière de l'ultime étape entre vie et mort* » (A.F : 165) Aeena pensait avoir tout oublié. Mais en assistant à la scène de Dominique, le moment de son fouettement, tout réapparaît comme un cliché « *Mon premier regard est pour Dominique. Elle n'est pas là (...) je regarde vers la fenêtre, je regarde vers l'arbre-fouet, comme pour m'assurer qu'il a bien été exorcisé de toute sa charge de culpabilité.* » (A.F : 170)

« *Tous les pères sont venus du fond des âges exiger le châtimement contre la fille maudite. (...) Les êtres blancs sont unis par la haine.* » (A.F : 170-171)

D'un autre point de vue, l'arbre est aussi la représentation des familles, voire même des castes où « *On découvre des humeurs de chaque arbre, un geste différent de chaque branche.* » (A.F : 41). La branche qu'est Le jardinier-pêcheur a mis fin à tout ce carnage en coupant cet arbre. Ainsi nous concluons que pour se

délivrer de cette cruauté il faut couper les ponts avec ce genre de croyances superstitieuses même si cela renvoie au fait de s'éloigner de sa propre caste afin de pouvoir s'ouvrir à l'autre et détenir une ouverture d'esprit plus tolérante : « *je ressentais chaque coup de hache comme s'il était planté dans ma chair.*

C'était le prix de ma liberté. Je ne reviendrai plus. » (A.F : 172) Mais cela reste « *Un long voyage qui ne mène nulle part* » (A.F : 156)

1.2. Le vide spatial :

En effet, il faut « *Couper les liens avec le passé, sinon il vous tire en arrière et il ne vous laisse pas partir* » (Eve : 117) Une forte pensée stérile !

Le passé à oublier et/ou à fuir dans Eve de ses décombres ne se réduit pas à un héritage socio-culturel superstitieux. Pas de Karma, pas de réincarnation. Il s'agit de problèmes plus existentiels. Misère et pauvreté face à la mondialisation.

Ainsi l'auteur met l'accent sur, entre autres, la grande crise socio-économique qui a touché l'île Maurice et son impact sur ses habitants - l'arrivée de la main-d'œuvre chinoise puis la désindustrialisation - : « *l'usine fermée qui a dévoré les rêves de nos mères* ». (Eve : 14) « *L'usine sent la graisse de moteur, les déchets pourris, les sandales éponges abandonnées, les corps gaspillés. Parfois je viens ici tout seul, juste pour voir comment la vie ment aux pauvres.* » (Eve : 69)

Ici, ce n'est plus question d'appartenance ethnique ou religieuse. Il s'agit plutôt de la non-appartenance : « *Ici, on se construit une identité par défaut : celle des non-appartenants.* » (Eve : 17) : « *nous les enfants de Troumaron, nous sommes*

d'une seule communauté, qui est universelle, celle des pauvres et paumés et là, croyez-moi c'est la seule identité qui compte » (Eve : 104)

Suite à ce sentiment de marginalisation, les quatre adolescents ont envie d'exister, envie d' « *appartenir à tout prix* » (Eve : 92)

Dans ce roman, Ananda Devi compare la capitale Port Louis à sa banlieue, une banlieue du Monde. « *Je suis dans un lieu gris. Ou plutôt brun jaunâtre qui mérite bien son nom : Troumaron.* » (Eve : 13)

C'est une périphérie imaginaire qui englobe tous les espaces qui lui ressemblent avec laquelle l'auteure dépasse la limite de l'espace réel en créant un nulle part bien précis rongé par la misère : « *Je veux parler de ces lieux qui existent hors du temps et qui nous assassinent. Je veux dire ces lieux qui s'obstinent à démentir ce que nous sommes.* » (Eve : 149)

Cet endroit n'est qu'une prison à ciel ouvert « *Nous sommes accolés à la montagne des Signaux. Port Louis s'accroche à nos pieds.* » (Eve : 35) Et la « *montagne nous obstrue la vision d'autre chose.* » (Eve : 13)

Cette montagne est l'une des figures emblématiques chargée d'histoires. Autrefois, les esclaves se faufilaient à travers les passes reliant Port Louis à Moka afin d'échapper à leur maîtres. Entre-temps elle fut utilisée par les colons pour contrôler les bateaux dans le port.

« *Notre cité est notre royaume. Notre cité dans la cité, notre ville dans la ville* » (Eve : 17), prologue de l'adaptation cinématographique du roman qui bannit les

autres lieux d'existence à ces quatre adolescents. Des murs, des pierres et encore des murs qui les enferment jusqu'à la mort :

«...trop de murs autour de vous, et des murs derrière ces murs » (Eve : 139) « Vous croyez qu'à Troumaron un ange descendra pour leur montrer la lumière ? Non, ce qu'il y a ici c'est la mort » (Eve : 96)

L'espace est très révélateur de l'état d'âme des personnages et de leurs rôles. L'isolement et l'enfermement de Sad dans sa chambre pour mieux jouer son rôle d'écrivain, la boule de rage qu'est Clélio le mène dans une cellule en prison, la famille de Savita l'empêche d'être elle-même et la recadre dans l'image de la bonne fille jusqu'à ce qu'elle se taise à jamais, le vide qui entoure Eve la plonge dans la prostitution. Eve est à la fois « entourée d'un vide inexplicable » (Eve : 112) et d'une « barrière qui l'encerclait de toutes parts (...) une si grande solitude, que rien ne différenciait de la mort. » (Eve : 64) Au fait l'exemple d'Eve est considéré comme une descente aux enfers et dans ce vide qui est le lieu de l'anéantissement et de la renaissance. Aura-t-elle le pouvoir de renaître de ses propres cendres ?

Il est à noter que la chambre, et par extension l'appartement n'a pas le même effet sur Eve et Sad : « La chambre ressemble à un lieu de suicide par la fumée. Depuis que je m'y suis enfermée, j'ai fumé tout ce qui m'est tombé sous la main. Mais la douleur est toujours là. Et je suis toujours là » (Eve : 130) « Le sol commence à se dérober sous mes pieds et s'écroule pour de bon au moment où j'entre dans l'appartement. Mais après tout, il n'y a jamais eu de sol sous mes pieds. » (Eve : 124) Alors que Sad y trouve son inspiration pour mieux noircir les murs de

l'immeuble « *Je tourne en rond dans ma chambre, armé de mon feutre noir (...)* Ouvrir la porte de ma chambre est difficile. Ici était un coin respirable. Ici était mon antre et mon aube » (Eve : 140) Son ultime espace pour se cacher, se protéger et 'fleurir'.

Pour Clélio, l'appartement est une mosaïque de cultures et de pays divers : « *sur les murs de ciment fleurissent des photos du Fuji Yama...* » (Eve : 41-42)

Au collège, pour Eve, les moments de plaisir charnel du professeur n'étaient qu'une mort lente et amère, un moment de non-présence car elle était en autopsie avec sa moitié : « *le corps est allongé nu sur la paillasse, comme prêt à être découpé. Mais ce n'est pas une autopsie. Allongée nue, sur une paillasse de la salle de biologie.* » (Eve : 93)

Ainsi la salle de biologie change de fonction pour devenir un lupanar puis une morgue : « *Sur la table d'autopsie, il se souvient de toi (...)* sur la table de biologie, il te prolonge (...) sur la table de sa vie, deux filles sont réunies. Il ne les différencie plus. Pareillement belles et pareillement mortes (...) Il pose ses livres sur la table comme on ferme un cercueil, sachant que ce qu'ils contiennent dégage une odeur de tombe. » (Eve : 111) Mais qui a « *dérangé les motifs, modifié les espaces, fracturé les portes closes* » (Eve : 101) ? La thématique de l'enfermement se prolonge même à l'extérieur, à « *l'île* ». Et c'est ce qui donne aux quatre adolescents l'envie de fuir cet enfermement extensif. Mais « *... partir en avant les mènera vers quoi ? Vers le bout de l'île, qui est le bout du monde.* » (Eve : 54) Il leur faut plutôt « *Jouer des apparences, de la persuasion. C'est ça qui [les]aidera à sortir d'ici.* » (Eve : 107)

L'île est indifférente face à leur malheur « ...l'île qui dort sans chercher à comprendre » (Eve : 149) et sa capitale qui « a changé de figure, il lui est poussé des dents longues et des immeubles plus hauts que ses montagnes » (Eve : 15) L'île qui leur tourne le dos. Il s'agit d'un monstre en perpétuelle construction que les personnages doivent affronter. Un monstre qui menace leur existence et leur devenir. « Port Louis me regardait d'un autre œil. Port Louis la noire, la vilaine, Port Louis défigurée par des formes grotesques, Port Louis l'infranchissable dans ses marées humaines. » (Eve : 67)

2. Ailleurs : un ailleurs incertain.

2.1. Delhi : le retour aux sources ou l'éternel égarement

Le retour de cette écrivaine à sa terre natale ne fait pas d'elle une indienne, au contraire elle se perd davantage. « Combien de temps faut-il ici pour cesser d'être étranger ? » (I.T : 47)

Elle l'est aux yeux de son mari et sa belle-mère. Ils la négligent au point de la faire douter de son existence « Elle pense qu'elle s'est fondue au mur. Elle se touche subrepticement pour s'assurer qu'elle n'a pas disparu. » (I.T : 199)

García Ponce avance que « si le monde nie la réalité de la personne, celle-ci ne peut se trouver qu'en dehors du monde, là où le corps vit différemment à travers le langage ». ¹ A la maison, elle n'a pas de moments pour elle et encore moins des moments familiaux heureux. Elle est ici pour s'occuper de Mataji et des tâches

¹ Thèse de doctorat : *Représentations et dynamiques de l'espace, du voyage et de l'ironie dans trois romans de Roberto Bolaño, Guillermo Fadanelli et Juan Villoro*, Julio Cesar Zarate Ramirez, 3 avril 2015, p.30.

ménagères : « *Subha débarrasse la table, fait la vaisselle et range la cuisine. Elle fait les lits. Elle lave et étend le linge sur le balcon.* » (I.T : 200) C'est à quoi se résume son existence. Elle a accompli son rôle d'épouse, de génitrice. Plus rien ne lui est demandé que de renoncer à sa féminité, à la vie.

Cet air de solitude et d'abandon contamine le vieil appartement où plus rien ne vit. Il « *vieillit en même temps que ses habitants.* » En voie de disparition, « *les murs deviennent plus poreux, la peinture s'écaille, le ciment s'effrite par endroits.* » (I.T : 200)

Quant au parcours de notre protagoniste : « *Elle décide de héler un rickshaw plutôt qu'un taxi. Désirant la muette et abondante compagnie des anonymes* » (I.T :12). Mais « *le conducteur se met à bavarder dès qu'elle s'assied et ne s'interrompra qu'à l'arrêt.* » (I.T : 12) Tout l'agresse : la foule, la moiteur ambiante, la chaleur, la poussière, les bruits et les odeurs. Ainsi Subhadra Misra commence la découverte du pays et de sa société : « *La ville semble naître au fur et à mesure qu'elle marche.* » (I.T : 245)

Le portrait de l'Inde se construit en binarités. Occident/orient, ancien/moderne, jour/nuit, vie/mort, conscience/inconscience, réalité/fiction, le même/l'autre, etc. « *Au lieu de chercher son contraire, on voyagerait vers son pareil.* » (I.T : 77) Le pareil de Subhadra est un instrument, une note, une mélodie, une danse. La musique est « *un chemin ouvert au creux du monde, où chaque pas tremblant la mène un peu plus loin des lieux convenus qu'elle ne cesse d'arpenter.* »

(I.T : 114) Subhadra passe de l'orient à l'occident et du sitar à l'accordéon et au piano pour embrasser un tango pas tout à fait argentin.

Le pareil est aussi un temple, un moine, une architecture au style hindou. Or « *les lignes de démarcations sont invisibles.* » (I.T : 241) Il est très fréquent de trouver une « *mosquée (...) construite en partie avec les murs d'un temple hindou plus ancien.* » (I.T : 241)

Le personnage féminin devien se résume à une étrangeté vis-à-vis de soi-même. Dans *Déesse* une des nouvelles du recueil *L'Ambassadeur triste*, Hélène se sent « *Etrangère à soi, c'était bien cela. Pas dans un pays étranger, non ; dans un corps étranger et plein d'offrandes inattendues* ». ¹ (I.T : 99)

Nous tenons à apporter plus de détails sur quelques endroits phares de l'Inde, leurs noms et leurs significations. Commençons par cette ville où les femmes sont censées se rendre pour renoncer à ce qui reste de leur âme de femme.

Kashi, autre appellation de Varanasi, utilisée dans les textes anciens et encore aujourd'hui, signifiant "la brillante" (du verbe Kash, briller). Kashi dérive aussi de Kasha, herbe sacrée de Shiva qu'on utilise lors des cérémonies religieuses. Cette ville est appelée aussi Bénarès ou Varanasi. Elle se situe à 120 km à l'est d'Allahabad sur la rive droite du Gange. C'est « *l'une des sept cités les plus sacrées pour les hindous, probablement fondée vers le VII^e ou VI^e S.av.J.-C (...)*

¹ C'est nous qui l'avons mis en gras afin de montrer son importance dans ce qui va suivre.

Elle possède une longue tradition d'impression d'ouvrages religieux, de pratique musicale et de danse. »¹

L'auteure n'hésite pas à évoquer la pollution du Gange qui est due à une recherche de Sainteté ! « *Le Gange ne transportera plus des déchets et des prières mais les récriminations de femmes mortes debout sans même le savoir, puisqu'elles n'ont jamais vécu.* » (I.T : 246)

Subhadra cherche à pénétrer le secret de son pays natal et de son passé. Elle y revient pour creuser et retrouver l'encre de sa plume séchée. Son rapport à l'espace textuel est important pour la construction du récit et pour la prise de distance que représentent les réflexions philosophiques de l'auteur.

Dans son contact avec l'Inde, elle découvre une force vitale qui la dépasse et la mène au délire.

« En Inde, il est classique d'utiliser [les] moments psychiques particuliers pour atteindre un stade élevé de conscience et chacun peut prendre le chemin qui lui convient (...) On peut donc délirer dans ce pays sans trop se faire remarquer, et en quelque sorte « essayer sa folie ». »²

Comme l'affirme l'auteur : « *Ce que je veux, c'est trouver l'autre de ma déraison.* » (I.T : 34)

Selon le psychiatre Régis Airault, *en Inde, la :*

¹ Louis, Frédéric, *Le Nouveau Dictionnaire De La Civilisation Indienne*, Paris, Robert Laffont, 1987, 2018, p.683

² Régis, Airault, *Fous de l'Inde Délires d'occidentaux et sentiment océanique*, Editions Payot & Rivages, Collection de poche, 2000, Paris, p.58.

« (...) « *déconnexion psychique* » semble plus facilement se produire dans certains endroits chargés de sens par l'histoire et la culture (...) où soudain fantasme et réalité se rejoignent. »¹

Mais ne serait-ce que le rôle de l'écrivain ? Nous faire rêver ? Se cacher pour mieux songer le monde ? « *Tout le danger de ce lieu, de son histoire, m'est apparu avec force, en même temps que ma propre faiblesse. Si je disparaissais ici, personne ne le saurait.* » (I.T : 130)

Il s'agit d'un délire féminin et "féministe" blâmant le patriarcat de la société indienne qui place la femme dans un centre d'interdits et d'obligations, tel le renoncement à sa féminité, à son plaisir charnel. Ce renoncement doit se faire à Kashi. Un lieu sacré qui, depuis des siècles, enterre tout rêve et volonté de jeunes femmes veuves ou d'âge mûr. Au moment où la belle-mère MaTaji fait une obsession sur ce pèlerinage, cette femme de cinquante-deux ans découvre son corps pour la première fois grâce à une relation *homosexuelle* avec l'écrivaine étrangère. « *Notre langue sera revêtue d'un jus blanc* » (I.T : 243) Cela nous renvoie une fois de plus aux diverses théories féministes, citons Cixous, Kristeva qui empruntent à Lacan certaines notions phares. La femme porte en elle « *l'encre blanche* »².

Subhadra Misra poursuit l'ombre d'autres personnes dans l'espoir de resituer ses repères. S'approprier tel ou tel caractère la fait vivre une autre vie que la sienne et la pousse à franchir l'infranchissable. « *Moi qui jadis n'osais*

¹ Idem, p.62.

² Hélène, Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris. Galilée, 2010, p.48.

m'aventurer dans des lieux inconnus, moi qui, quand j'étais à l'étranger, pouvais passer des journées entières dans une chambre à l'hôtel minable plutôt que de me promener par peur de me perdre et de ne pouvoir me retrouver, je prends ici des risques inattendus. » (I.T : 129) La narratrice-écrivaine se met dans la peau du chauffeur, dans celle du vendeur de thé tout en faisant allusion à des personnages d'autres auteurs ; Bimala de Rabindranath Tagore et quelques personnage d'Ananda Devi : « ...un déguisement de plus parmi d'autres, autre masque à assujettir à mon visage. Après tout, il y en a eu beaucoup, il y en a eu tant, depuis toujours que j'ai moi-même du mal à reconnaître, femmes, hommes, lézards, anguilles [La vie de Joséphin le fou], guenons, culs-de-jatte, [Moi, l'interdite]... » (I.T : 226)

Le temps se dédouble et devient un labyrinthe qui exerce son influence sur le lecteur. Qui parle de qui ? Entre *Je* et *Elle* les limites sont brouillées. De quelle époque parle-t-on ? « *La poussière, le vent, les gens (...) n'ont pas bougé. Cet instant de leur vie les défait entièrement, dans leurs rôles, dans leur présent, dans leur devenir. Seul Kamal est à un moment de basculement. Seul il va prendre une décision qui va modifier le cours de sa vie, qui va l'entraîner vers des lieux de dangers ou de bonheurs fous. »* (I.T : 247) C'est un temps figé.

Ces lieux de dangers sont la découverte de l'autre, sa compréhension et son admiration suivis de jugements et de condamnations que Kamal va subir et c'est qui lui permettrait de Vivre et d'avoir un futur plein de surprises et de découvertes.

« *Je ne suis plus là-bas. Je suis ici. Autre espace-temps.* » (I.T : 55) Ici, Ananda Devi aborde l'espace-temps de l'écrivain entre écriture et réception et entre l'envie de s'affirmer en tant qu'objet de son écriture ou se cacher.

« *Au lieu de se heurter aux écueils de l'antagonisme, l'on tenterait le pari de l'agonisme.* » (I.T : 77)

La construction de ce récit se fait par un mouvement discursif qui suit un mouvement spatial (la visite réelle et/ou imaginée des espaces) qui fait un retour vers le point de départ "l'agenouillement". Nous avons choisi le mot mouvement pour déterminer l'importance du corps dans la réalisation de ce déplacement. Cela nous mène vers la relation étroite qu'il y a entre le corps, l'espace et le texte. Par conséquent, il nous est pertinent de revisiter certains concepts omniprésents chez Devi. Le *corps-textuel* en fonction du *corps-social*. Il est nécessaire d'aborder dans la dernière partie le corps et la pensée comme moyens d'affirmation, d'identification et de reconnaissance.

2.2. Londres : la ville des fantômes

A l'âge de vingt-cinq ans, Mary quitte son village natal dans l'espoir de recroiser son amour perdu Horward à quinze ans et dès qu'elle franchit le seuil de Londres, la « *ville de cadavres et de promesses* » (J.V : 20), elle s'achète un béret rouge. Sachant que le béret rouge fut porté par les parachutistes militaires dans la deuxième guerre mondiale. Pour Mary, ce parachutisme n'est autre qu'un saut dans le vide, un pas vers le néant, vers l'avenir incertain. Elle ne connaît personne à Londres. Elle s'y aventure avec tant d'enthousiasme et d'énergie, la

même énergie qu'elle voyait à Londres : « *c'était une énergie directement née de la mort, c'était le refus de plier, le refus d'accepter l'évidence du massacre* ». (J.V : 25)

Le massacre que Mary fuit est la compagne : « *Ailleurs, la guerre avait tout changé. Ailleurs, on commençait à reconstruire, mais à la campagne, on s'obstinait à tout faire comme avant.* » (J.V : 21) Cette énergie qui se dégage de Londres la pousse elle aussi à créer des figurines « *les formes curieuses naissant de ses doigts étaient issues du rose de ses rêves.* » (J.V : 28) Elle « *y mettait du cœur* » et cela suffit pour séduire « *un nombre suffisant de gens pour lui permettre de survivre.* » (J.V : 28) Mais ce n'est que le temps d'une jeunesse perdue entre rêve et espoir.

Devenant vieille, tout bascule pour elle. Ces mains deviennent stériles à cause d'une arthrose aigüe ; plus personne ne la voit et la considère même comme une folle dont la maison est hantée. Ainsi Londres des années 2000 n'est plus celle qu'elle avait connue. A cet âge, elle découvre, Londres la noire, « *la ville qui piétinait les vieux, une ville exigeante et extravagante, moqueuse des faibles, amoureuse des forts. Elle ne s'y reconnaissait plus depuis longtemps* » (J.V : 37) « *Tant d'années avaient passé. Le monde n'était plus le même. Elle était si vieille qu'elle était en train de disparaître en même temps que le passé* » (J.V : 36)

La description de l'espace dans *Les Jours vivants* va de pair avec la description du personnage principal Mary Grimes dont le corps n'inspire que le moribond et la décomposition de la chair. Elle vit dans « *une cachette de souris* » (J.V : 10) une « *peuplade de moisissures* » (J.V : 19) et finit par manger la nourriture aux chiens. « *...un jour au supermarché du coin, en se préoccupant que du prix des boîtes de conserve, elle avait pris de la nourriture pour chiens.* » (J.V : 36)

Il s'agit d'une description progressive qui part toujours de l'espace et atterrit sur Mary. Autrement dit, en une description binaire de ses membres et de certains de ses objets, le narrateur nous présente le reflet de Londres dans le corps de Mary : « *Elle est assise dans ce fauteuil si bien pâli qu'elle ne se souvient plus de sa couleur d'origine.* » (J.V : 10) « *Avait-elle seulement un visage ou bien la ville se chargeait-elle de l'effacer en la frottant de ses doigts pourpres ?* » (J.V : 36)

L'auteur :

« (...) *intègre ses personnages dans une métropole qui devient la protagoniste du roman à côté de la principale, Mary, qui évolue par rapport aux changements et aux couleurs de la ville anglaise* »¹

L'auteur use de cette technique pour nous inciter à nous impliquer dans la description de cet espace qui nous est tant étranger que familier grâce à nos capacités oniriques qui nous font vivre ses moments de solitude, de tristesse, d'humiliation, de vieillesse, d'amour et de mort. L'espace coïncide plus ou moins avec l'expérience du lecteur, avec son vécu, d'où le perpétuel travail de décodage.

Avant de continuer notre analyse, nous tenons mettre l'accent sur le corps qui, étant un leitmotiv redondant chez notre auteure, pourrait bien être l'*unique espace* où se déroule une histoire. « *Je suis dans l'isoloir de mon corps, mon seul espace.* » (M.A : 30) Dans son dernier roman en date *Manger l'autre*, Ananda Devi relate minutieusement les souffrances auxquelles un *corps* pourrait faire

¹ Cristena, Onesta, *Pluralité du corps et corporalité de l'espace : Les Jours vivants d'Ananda Devi*, in *Espaces, mémoires et savoirs dans la fiction d'Ananda Devi* sous dir. Jean Claude Abada Medjo et Kumari R.Issur, *Revue Mosaïques. Hors-série double n°3&4 Mai 2017*, p.11.

face. L'histoire se déroule dans un pays anonyme, mais qui devrait probablement être un pays asiatique. La référence géographique a peu d'importance. Dans une poétique corporelle qui agresse, choque et traumatise, Ananda Devi nous présente dans un premier temps le monde interne du fœtus et le corps déchiré d'une mère qui a mis au monde un *éléphanteau*.

« Car tout est une histoire de corps. À la fin, il ne s'agit toujours que de cela, et de notre source, à la fois familière et énigmatique, dans le ventre maternel.

Commencer donc par l'orgasme du vivant. » (M.A : 10)

La souffrance de cette enfant commence réellement lorsqu'elle se rend compte que *« [son] corps ne comprend que l'horizon. » (M.A : 27)* Devenue obèse, les conditions de vie se compliquent de plus en plus pour elle. *« Je mourais de mon corps. morbide, assassinée en puissance, je suis parvenue à l'adolescence en étant devenue mon propre boulet, ma propre chaîne, mon cercueil. » (M.A : 67)*

Nous retournons sur ce concept dans la dernière partie de notre travail afin de révéler l'imaginaire individuel et collectif qui construit le corps textuel de notre auteure.

Dans *Les Jours vivants*, après avoir décrit le petit monde de Mary, le narrateur passe à la découverte de ce qui se trouve en dehors de la grande ville. Le monde de Cub, son quartier et le marché populaire. Toutes les femmes de cette zone dont Mary ignore l'existence. Ici, le narrateur décrit les lieux et les gens à travers le regard de Mary qui joue au détective guettant et suivant Cub où

il va. En « *s'enfonçant dans le fourmillement de Brixton, Cub changera de monde* »
(J.V : 126)

Brixton est un quartier populaire situé au sud de Londres. Il est peuplé de gens venus des anciennes colonies britanniques : de l'Afrique, des Antilles et des Caraïbes. Mais la population de Brixton est en majorité d'origine Jamaïcaine, les mêmes origines de Cub. Amélie Bertholet réalise des études en urbanisme à Paris faisant de ce quartier un objet de recherche. Le mémoire de sa première année de master s'intitule *La gentrification, moteur de tensions sociales et raciales. Le cas de Brixton*. Cette chercheuse prouve que la violence règne sur cet endroit et que :

« le fait de masquer [cette] violence en favorisant la création du mythe d'une mixité sociale harmonieuse (...) participe (...) pleinement à l'augmentation des fractures sociales. »¹

Ananda Devi, dans ce roman, démontre la cruauté interne de cet endroit, la souffrance de sa population d'origine et l'éblouissement de ceux qui, comme Mary, le regardent de l'extérieur. N'est-ce pas le même constat, le même œil vigilant qui raconte et décrit la profonde île Maurice en dépit de l'harmonie et la paix véhiculées par les médias ? Ici Cub et ses sœurs, étant adolescents d'une banlieue agonisante malgré les tentatives de gentrification, nous rappellent les quatre adolescents de Troumaron et leur souffrance. La gentrification de ce quartier n'a pu limiter la dimension périlleuse.

¹ Amélie, Bertholet, « *La gentrification, moteur de tensions sociales et raciales. Le cas de Brixton* », Métropolitiques, 6 mai 2013. URL : <https://www.metropolitiques.eu/La-gentrification-moteur-de.html>

« Brixton s'enrichissait de ce commerce toxique qui menaçait la ville tout entière. Plus on s'enfonçait dans les ruelles, plus on percevait l'organisation rigide d'une guérilla qui attendait son heure. Il connaissait les repères qui délimitaient les territoires. Il savait dans quels quartiers il ne devait pas s'aventurer, car les gangs ennemis ne se faisaient aucun cadeau. Il savait quelles couleurs de vêtement et quels symboles ressortaient comme une menace et un défi. Il savait où des couches de peinture recouvraient de grands panaches de sang et de cervelle éclatée. » (J.V : 127)

Si à Portobello Road les gens survivent en vendant des *« milliers d'objets volés au temps »* (J.V : 74) *« Ici [à Brixton] on vendait au choix de la drogue, des armes ou des femmes. »* (J.V : 126) Londres a ainsi plusieurs visages, celui de Mary, ses autochtones et celui de Cub, les immigrés et les réfugiés. Et pour les deux, *« La ville était une couveuse, elle leur avait permis d'exister, mais avec eux elle n'avait créé aucun lien : ni chaleur ni loyauté. (Donnant donnant : les gens ne donnaient rien à la ville et elle, non plus ne les aidait pas à survivre). »* (J.V : 82)

Dans ce pays, ce qui différencie les gens c'est bien leur apport économique. L'auteure met en relief des commerçants indiens qui ont su se faire un nom et se procurer des maisons dans un quartier chic destiné aux riches Anglais malgré le regard qu'on porte sur eux. *« Les voisins étaient sortis pour voir ce qui se passait. Certains souriaient de ce déferlement de couleurs et de bruit ; d'autres faisaient une grimace méprisante, refermaient leur porte avec un claquement sec et montaient le son de la télé. »* (J.V : 85)

Et comme l'affirme Horward ou Cub ou Le Délire de Mary « *ce qui nous nargue, ce n'est pas le manque (...) c'est le trop-plein des autres* » (J.V : 104)

Mais le fait d'être riche, étant immigré, ne pourrait être considéré pour autant comme une gloire, car ils :

« sont pris au milieu de cette toile d'araignée qu'est l'identité. Ici, ils sont des Indiens reproduisant le faste tapageur de leur pays d'origine. Dans leur pays d'origine, ils sont des civilisés occidentaux repus d'argent qui regardent de haut les mœurs de leurs compatriotes. En eux-mêmes, ils ne cessent de vaciller perdus et seuls. » (J.V : 88)

« Après tout c'est cette ville qui l'a voulu, tous abandonnés de tous, tous laissés à eux-mêmes, tous perdus dans leur forêt secrète, cette ville ne compte que ses vaincus, elle les dénombre et les enfle dans un collier qui ceint son cou » (J.V : 169)

En se rendant compte de sa propre mort, le narrateur-Dieu nous rapporte ce que Cub pense du corps humain « *une masse informe, gluante, nauséabonde. Il se regarde et il ne sait plus s'il est ici ou là, le corps en putréfaction ou l'esprit qui vagabonde, mais qui ne se rattache à plus rien.* » (J.V : 177)

Il pense que « *ce qu'on portait en soi tout ce temps* » est « *la laideur première et primaire de la chair* » (J.V : 177)

C'est ainsi que Devi préfère nous faire découvrir cette civilisation : en « *faisant irruption dans la chambre de Mary, dans un obscur plus dense que l'obscurité, dans la tanière de la bête qui s'est construit un nid à l'abri des regards* » (J.V : 170), la bête qui fait durer l'illusion d'un amour bien vif et réel qui n'est

autre que l'amour d'une ville occidentale, d'une grande civilisation en voie de 'disparition'. Le rôle métaphorique de Cub et de ses semblables est d'irriguer cette vieille civilisation « *Autour de lui, il ne voyait pas un lieu mais un monde qu'il peuplait de son sperme (...) « Je baise un vieux pays pour lui redonner la vie, murmure-t-il. Je possède le monde de mon foutre. » ».* (J.V : 139)

« *Dans quel monde nous sommes-nous égarés ?* » (J.V : 108) Un monde dont la vérité n'est que violence et médiocrité. La décadence des grandes civilisations.

Ainsi, l'espace n'est pas traité comme décor chez Ananda Devi. Il se construit grâce aux rapports entre les personnages et le lieu où ils existent. La représentation dichotomique de l'espace-temps des personnages rend audible leur crise identitaire. Ainsi, l'espace s'incarne différemment à travers les personnages, les discours, les objets et les conditions d'existence entre jeunesse et vieillesse, passé et présent, entre ici et là-bas, vie et mort.

L'idée de la mort renvoie à celle évoquée par Blanchot, Foucault et bien d'autres. Il s'agit de la disparition du monde physique pour faire naître un monde textuel, un espace littéraire. Ananda Devi accentue cette idée avec la mise en scène d'un personnage écrivain dans *Indian Tango*. Selon Foucault, le langage nous permet d'avoir un espace sans vérité, sans commencement et sans fin. Il serait renouvelé par les différentes lectures. De l'intérieur à l'extérieur, de l'immobilité à la déambulation. Les protagonistes cherchent à se protéger de la cruauté familiale ou conjugale. Mais la société n'est nullement plus humaine. « *Ici, on marche, sans aller de l'avant* » (V.D : 109)

Le personnage d'Ananda Devi a tendance à aller d'un espace clos opaque (maison, chambre, grenier, etc.) vers un espace ouvert. Mais il s'agit toujours d'un lieu vide, qui sent le moisi ou qui est sur le point de se fondre. Ainsi l'identité du personnage est dispersée par la décadence des structures spatiales. Autrement dit, cet égarement et difficulté de se situer dans un espace porteur de diverses valeurs culturelles rend l'identité insaisissable dans l'œuvre de Devi. La crainte et la méfiance des personnages pourraient disparaître dès que l'espace en question serait perçu et reconnu. Enigme résolue. Ainsi la question de l'espace est existentielle. En d'autres termes, la diaspora chez Ananda Devi n'est ni hindoue, ni créole, ni musulmane ni chrétienne, elle est *humaine*.

Chez notre auteure, la ville corrompt et détruit tous ceux qui entrent dans son espace. Elle ne fait que renforcer le désarroi des personnages. Le personnage est en permanence sous l'emprise du délire ou de la colère. Et les deux mènent le personnage vers une impasse.

Dans l'écriture de Devi, le voyage ou du moins le mouvement est une manière de vivre le monde affectivement où voir et ressentir ont un rôle primordial dans la construction de l'espace. Il s'apparente à l'errance à cause de l'incertitude et du déséquilibre du personnage. Qu'il soit spirituel, mémoriel ou réel, il est accompagné d'une quête de soi-même. « *Aller à la découverte de l'inconnu c'est aussi voyager à l'intérieur de soi-même* »¹

¹ Nedjma, Benachour, *Voyage et écriture : penser la littérature autrement*, Synergies Algérie, n°3, 2008, p.206.

Devi s'emploie à nous démontrer que l'humain et son malaise identitaire sont les mêmes *ici* ou *ailleurs* et que l'accès à l'autre se fait par le déplacement, par l'ailleurs sous toutes ses formes. Mais si l'homme est coincé dans ce que l'on nomme "l'entre-deux", nulle émancipation n'est possible que celle qui se fait dans et par une mise à mort, par l'écriture. Le fait d'entretenir la confusion plonge le lecteur dans le mystère et le rêve lui permettant de se mettre dans la peau de l'Autre.

Troisième partie

Au carrefour des cultures :

une identité en suspens

Au carrefour des cultures : une identité en suspens

Nous espérons apporter, dans ce qui suit, plus de détails sur le malaise existentiel ressenti par les personnages d'Ananda Devi en évoquant certains thèmes redondants chez l'auteur. Ces thèmes qui forment l'imaginaire de Devi étant collectifs et individuels à la fois et qui nous permettent de cerner plus ou moins son identité.

L'identité est un concept qui n'a pu avoir la place qu'il méritait qu'à la fin du XXème siècle. Depuis, il est au centre de plusieurs études et critiques dans différents disciplines telles la philosophie, la sociologie, la psychologie, la psychanalyse et la littérature. Dans le langage commun, l'identité d'un individu se réduit au fait d'avoir un nom, un prénom, un sexe, une nationalité et des caractéristiques physiques. Et c'est sur ces simples définitions que la plupart des gens forgent une représentation, voire même un préjugé sur l'Autre qui n'est pas le Même.¹ Or cette détermination est suivie d'un processus beaucoup plus complexe du moment que l'individu participe à la vie sociale (accomplissant des activités socio-culturelles) ce qui évoque les interactions entre les différents groupes sociaux. Dans ce sens, Amine Maalouf ² avance que l'être humain est porteur d'une identité plurielle et complexe, composée de différents éléments suivant son parcours et ses expériences.

D'un point de vue psychanalytique, l'identité résulte de la nécessité de s'identifier, de se connaître et de s'affirmer. Pour Lacan, elle est représentée par

¹ Conflits, peur de discrimination.

² Dans *Les Identité meurtrières*.

trois registres : corps imaginaire, corps réel, corps symbolique. Ce dernier peut être préconisé avant la constitution de l'enfant (nom, prénom, sexe, classe social, etc). Le tout renvoie au processus d'identification. Cette identification exige une certaine relativité. C'est-à-dire « l'identité est un rapport (...) [dont] la question(...) est non pas **'Qui suis-je ?'**, mais **'Qui suis-je par rapport aux autres, Que sont les autres par rapport à moi ?'** »¹.

Elle va de pair avec la différenciation, l'altérité. Cela provoque l'envie de préserver l'identité personnelle. Le meilleur exemple pour illustrer ces propos serait le cas des sociétés dé-colonisées. L'individu est tiraillé entre deux nations, deux cultures, deux langues, etc. ce qui l'empêche d'avoir un sentiment d'appartenance précise. C'est pourquoi ce qui compte le plus pour les écrivains francophones de cette génération c'est la perte de leur identité culturelle et de leur langue maternelle.

« L'œuvre littéraire est un acte puissant par lequel un être construit son identité à la fois individuellement et collectivement. Dans le contexte de la francophonie, cet acte identitaire est d'autant plus paradoxal que la langue utilisée est le français et que la littérature francophone émerge (...) dans un environnement multiculturel »².

Ainsi les grands questionnements sur l'identité renvoient à la question de la culture. Nous jugeons utile de passer en revue la définition de quelques notions incontournables à savoir la culture, l'interculturalité, l'identité, l'altérité.

¹ Jean-François, Gaussiaux, cité par Jean-Claude, Ruano-Borbalan, *L'Identité : l'individu, le groupe, la société*, Editions Sciences Humaines, Auxerre, 1998, p2.

² Christiane, Albert (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, p.346.

Sans trop s'étaler sur la signification du concept de culture que nous avons déjà abordé, la culture, qui s'associe à certains référents identitaires tels que les rites, les codes, les représentations et les arts, entre en interaction dès qu'il y est deux ou plusieurs cultures.

Pour Geertz :

« l'homme est un animal suspendu dans des toiles de signification qu'il a lui-même tissées, c'est l'ensemble de ces toiles que j'appelle culture. »¹

L'interaction entre différentes cultures est une rencontre fortement transformatrice voire même déstabilisante. Il en résulte ce que l'on appelle l'interculturalité.

Selon Clanet, l'interculturalité est l'« ensemble des processus – psychiques, relationnels, groupaux, institutionnels... – générés par les interactions de cultures, dans un rapport d'échanges réciproques et dans une perspective de sauvegarde d'une relative identité culturelle des partenaires en relation »².

L'interculturel introduit donc les notions de réciprocité dans les échanges et de complexité dans les relations entre cultures. C'est-à-dire en situations culturellement hétérogènes, tout être humain doit entrer en contact avec autrui, échanger avec eux, et partager avec eux ses savoirs et ses pratiques créant ainsi des rapports entre les systèmes culturels existants.

¹ Clifford Geertz, « *La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture* », Enquête, n°6, 1998, p.3.

² Claude, Clanet, *L'Interculturel: introduction aux approches interculturelles en éducation et en sciences humaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, p.21.

Les trois étapes de l'interculturalité sont bien déterminées chez Ananda Devi. Négociation, pénétration et décentralisation. D'un point de vue psycho-anthropologique, Claude Canet avance que « la culture peut être vue comme l'ensemble des formes imaginaires, symboliques qui médiatisent les relations d'un sujet aux autres et à lui lui-même, et plus largement au groupe et au contexte, réciproquement ces formes et structures de sens médiatisent les relations du contexte, du groupe, des autres ainsi de suite au sujet singulier »¹.

Méthodologiquement parlant, nous consacrons le premier chapitre de cette partie à l'étude onomastique des personnages; le premier élément déterminatif de l'être après le sexe (femme/homme).

Le deuxième chapitre évoque les différents liens tissés entre les membres de la famille et leur difficulté à s'affirmer en tant qu'êtres autonomes appartenant à plusieurs cultures.

Nous consacrons le troisième chapitre à la construction du corps. Qu'il soit corps textuel, corps intertextuel ou corps culinaire.

¹Ibid., p.124.

Chapitre I

Apport de l'onomastique

I. Apport de l'onomastique

Nous consacrons ce chapitre à l'étude des noms afin de révéler les différents apports culturels et discursifs que nous propose la dénomination dans l'œuvre d'Ananda Devi. D'un point de vue méthodologique, nous tenons d'abord à revenir sur l'apparition et l'évolution de cette discipline.

Du grec « *onoma* » qui signifie « *nom* », l'onomastique est la science destinée à étudier les noms propres. Or ces derniers, en tant qu'objet d'étude, se trouvent dans pratiquement toutes les sciences humaines ; de l'anthropologie à la psychologie du langage, en passant par la critique littéraire, l'histoire et la géologie.

Rares sont les travaux qui précisent la naissance de l'onomastique. Suivant son centre d'intérêt qui est le nom propre, il semble qu'elle remonte bel et bien à la pensée antique où Aristote - à titre d'exemple - compare l'usage des noms chez les historiens et chez les poètes. Dans ce sens, Platon parle plutôt d'« *auteur-onomaturge* ». Ce « *faiseur de noms* » qui ne laisse rien au hasard.¹

Ce n'est qu'avec la contribution des formalistes russes que l'étude des noms propres acquiert de véritables bases en tant qu'approche moderne et autonome. Or cette autonomie ne l'empêche pas d'être étroitement liée à plusieurs domaines desquels découlent certaines branches, telle que l'anthroponymie (noms de personnes physiques), la toponymie (noms de lieux),

¹ Un point sur lequel on revient plus tard avec la vision de Baudelle.

l'onomastique des organisations, l'onomastique mercatique (pour les noms de marque et de produits).

Ainsi, elle est aujourd'hui considérée comme une

« science du nom propre qu'il s'agisse du nom d'avion, d'une pile électrique, d'un rasoir, d'un robot, d'un magasin (...) ou qu'il s'agisse d'une localité ou d'une personne. »¹

Dans notre travail, nous nous intéressons plutôt aux noms fictionnels vu que le nom propre est *« devenu un signe à part entière dans l'étude du texte, et en particulier du texte romanesque »²*. Il est considéré comme *« élément central de la sémiotique du personnage et de la typologie narrative en général. »³* En d'autres termes, il a un rôle crucial dans la structuration mentale, l'identification sociale et culturelle des individus et même dans la spécificité de telle ou telle localisation.

Notre étude prend appui sur pratiquement toute l'œuvre de Devi dans laquelle nous essayons de déceler la signification des noms propres de même que les raisons pour lesquelles l'auteur les avait choisis. Nous centrons notre analyse sur les anthroponymes vu que nous avons déjà traité les noms des lieux dans l'étude de l'espace.

¹ Christian, Baylon, Paul, Fabre, *Les Noms de lieux et de personnes*, Paris, Nathan, 1982, p.5.

² Eugène, Nicole, *L'Onomastique littéraire*, In *Poétique*, n°54, 1983, p.233.

³ Ibid.

1. Les anthroponymes

L'anthroponymie est définie comme « *la partie de l'onomastique qui étudie l'étymologie et l'histoire des noms de personnes* »¹ Elle fait partie de la vie quotidienne de chacun de nous. Le nom sert à exprimer notre existence, notre singularité et notre appartenance familiale, ethnique, religieuse et/ou professionnelle.

Dans une perspective sociologique, Bourdieu affirme que les noms personnels permettent aussi de s'identifier et de se rattacher à un temps, une époque et à un espace social donné.

1.1. Les protagonistes

En général, les personnages sont dénommés selon deux critères : le premier se rapporte à une nomination avec un nom propre ; le second obéit à l'antonomase.²

D'Anjali à Mary en passant par Aeena, Pagli, Subhadra Misra et Eve, nous allons, en premier lieu, les regrouper selon leur origine étymologique, les définir et enfin trouver le rapport entre la signification du nom et l'être qui le porte, et par extension le déroulement de son histoire. C'est-à-dire préciser à quel point le nom propre conditionne la narration.

¹ Jean, Dubois, *Le Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du langage*, Paris, LAROUSSE, 2012, p.39.

² Figure de style qui utilise un nom commun ou une périphrase pour désigner un nom propre. C'est le cas des personnages du roman *Soupir* ; Patrice *Léclairé* et Bertrand *Laborieux* sur lesquels nous revenons un peu plus tard.

Dans *Le Nouveau Dictionnaire De La Civilisation Indienne*, nous trouvons Anjali-Mudra qui représente un geste de vénération et de salutation réalisé « *en joignant les mains paume contre paume à la hauteur de la poitrine ou du front ou au-dessus de la tête selon le degré de vénération.* »¹. Nous tenons à préciser que si elle est faite à la hauteur de la poitrine ou du front, c'est la salutation usuelle entre individus utilisée par les hindous et les bouddhistes.

A la base, *Anjali* est d'origine sanskrite ayant pour signification 'prière'. D'après nos lectures, nous comprenons que c'est tout ce qui manque à la protagoniste du Voile de Draupadi, cette femme qui porte mal son nom : « *...je n'ai jamais su prier. Et je dois aujourd'hui, m'accrocher à ce nom pour qu'il m'aide à survivre.* » (V.D : 146)

Au sein de sa belle-famille, elle n'a jamais su paraître respectueuse vis-à-vis des divinités et ce tas de croyances auxquelles les aïeuls s'accrochent fermement : « *J'ai vécu à côté d'eux, toujours en marge, ni amie ni ennemie, participant quelque fois à leur vie fourmillante sans jamais partager l'étroite parenté d'esprit qui existait parmi eux, surtout à l'occasion des fêtes.* » (V.D : 130) C'est pour cette même indifférence que Dev, son mari lui met sur le dos la responsabilité de la vie ou de la mort de Wynn : « *si l'enfant meurt c'est à cause de tes croyances à toi. Ce sera de ta faute, Anjali, à cause de ton refus du sacrifice.* » (V.D : 95) C'est dans le but de fuir toutes ces superstitions qui conditionnent l'existence de l'être hindou qu'Anjali donne à son fils le prénom de Wynn. Il vient de l'ancien alphabet anglais *Ʒynn* qui représente le son /w/.

¹ *Le Nouveau dictionnaire de la civilisation indienne, op.cit., p.103.*

« ...lorsque Wynn est né, j'ai choisi pour lui un nom résolument simple et dénué de connotations religieuses ou raciales. Wynn devait appartenir à l'univers. Et je croyais par là même échapper à un trop lourd héritage de piété. Comme s'il était possible d'échapper à de telles obsessions. » (V.D : 42) « Voilà ce qui m'enrage ! lui dis-je. Ces espèces de superstitions idiotes ! toutes ces choses auxquelles elles croient ! » (V.D : 95)

Son mépris, si nous osons le qualifier ainsi¹, vient de ce souvenir qui la hante encore et encore. Cette étrange présence qui tient fermement à lui rappeler le décès de sa cousine *Vasanti* lors de ce même rituel et à la faire douter de la bonté des dieux protecteurs.

La mort de *Vasanti* « était le cruel démenti de ces convictions étroites qui narguent la vérité. » Ainsi Anjali n'a « jamais plus cru aux miracles. » (V.D : 156)

« Il y a entre nous des siècles de poussières. Il y a le fantôme de *Vasanti*, qui m'empêche de m'abandonner totalement à ce qui aurait dû être une croyance commune. » (V.D : 84) Cela nourrit en elle la conviction de la non-appartenance malgré toutes les ressemblances physiques et vestimentaires : « ...j'étais l'étrangère ; à présent, je suis l'intruse. » (V.D : 130) « Différences, similitudes, mêmes traits d'orientaux, mêmes habitudes vestimentaires, et des pensées, des mentalités situées à des pôles les unes des autres. » (V.D : 131) Mais comme nous l'avons déjà mentionné, Anjali suit un autre "appel à la prière" celui de la musulmane *Fatmah* ; cette *intouchable* qu'elle considère comme amie : « je n'ai

¹ Etre indifférente, douteuse ou mécréante.

jamais su décrire le visage de l'amitié qu'en lui donnant le nom de Fatmah. » (V.D : 101) « Fatmah-la-balance qui oubliait si aisément ses propres soucis pour assumer ceux des autres et les déchirer de son sourire ». (V.D : 101) La femme qui sait aimer, donner, reconforter sans rien demander en retour.

Sur le plan socio-historique, la *Fatmah* est plutôt un substantif désignant toute femme musulmane, qui avait une connotation péjorative pendant la colonisation française.

Avant d'entamer le second prénom de nos personnages principaux (Aeena), nous nous permettons d'ouvrir une parenthèse afin d'éclaircir encore plus l'idée de ces '*intouchables*' dont nous parle Ananda Devi dans pratiquement toutes ses œuvres. D'un point de vue historique et dans l'Inde ancienne, la division de la société en classes est d'ordre divin où même une minorité faite de *brahmanes*¹ prend le contrôle du pays. A l'époque védique, la société comporte quatre classes dont les professions sont communément reconnues.

La première est celle des brahmanes que nous avons citée ci-dessus. La deuxième concerne les guerriers, ceux qu'on appelle les *râjanya*. Ensuite, nous trouvons les *vaiçya* ou les *marchands*. En dernière classe vient s'ajouter celle des *çudra*, les domestiques qu'on pouvait rejeter et battre, voire même tuer à volonté. Ils étaient aux services des trois autres classes. Il y a deux sortes de *çudra* : les *purs*

¹ Les prophètes, ceux qui dirigent et le temple et le peuple.

ou *non-exclus* et les *exclus*. Ces derniers sont presque complètement rejetés de la communauté hindoue.

Il est impossible de distinguer les *çudra* de ceux qu'on appelle les *intouchables* qui se trouvent au-dessous de cette quatrième classe ; les *hors-castes*, les *derniers-nés* ou les *bassement-nés*. Certains auteurs les considèrent comme la cinquième caste, d'autres refusent cette appellation, histoire de les exclure réellement de l'ordre social aryen. Il s'agit des autochtones qui, tout comme les *çudra*, servent leurs maîtres mais avec plus d'oppression et d'humiliation et sans aucun droit de vie humaine saine.¹

Dans la perspective anandevienne, cette signification s'élargit et se modernise pour englober d'autres types d'Intouchables.

Eve est l'une de ces intouchables aux yeux des parents de *Savita* qui ne veulent pas que leur fille fréquente cette maudite de peur qu'elle ne se rabaisse à son niveau et devienne une impure comme elle.

Dans *L'Arbre fouet*, il y a *Charles le charbonnier*, l'homme de la forêt. Un chrétien qui mange de la viande de cochon et boit du vin. Une ségrégation volontaire ou imposée. Cela se comprend par la peur qui règne sur Aena lorsqu'elle s'évade pour le rencontrer et les longs monologues qu'elle disserte lorsqu'il lui propose de goûter à la viande. Mais cela n'empêche pas Aena de

¹ Un *çudra* mangeait les restes du repas de son maître, s'habillait de ses vieux vêtements et n'utilisait que des objets mis au rebut. Alors que - même si ce n'est pas véritablement paradoxal - les intouchables, dans l'ensemble de leur diversité, n'étaient pas autorisés à habiter une ville ou un village plutôt des quartiers spéciaux à la périphérie. Leur tâche principale était de transporter et d'incinérer les cadavres et d'exécuter les criminels. En outre, ils ne mangeaient que dans de la vaisselle brisée et ne portaient que des vêtements des morts et des parures en fer.

l'approcher, de lui parler et d'apprendre même une des prières de Jésus qu'il récite de temps en temps. « ...les gens se méfient de lui sans raison, à cause de sa solitude. Un jour il m'a appris une prière de Jésus » (A.F : 104)

L'Intouchable cette fois-ci est écrit en i majuscule «*L'Intouchable y [dans la grange] dort parfois, lorsqu'il est trop tard pour qu'il fasse le long chemin à pied jusqu'à son village*» (A.F : 128). C'est l'homme que Dévika choisit pour perdre sa virginité, « *un pollué, un intouchable.* » (A.F : 126)

« *Il a envie de partir, de prendre la fuite et de ne plus voir en moi la tentation de la révolte. Il a fallu que je me jette sur lui, le forçant de briser la barrière, alors qu'ils sont tous assis dans le salon, avec vue sur le jardin, avec leurs sourires de circonstance et leurs yeux fureteurs.* » (A.F : 128)

Les intouchables sont ceux qui, comme *Cub* et sa famille, vivent dans Brixton « *Elle avait fait un travail de détective¹. Elle avait découvert où il habitait. Elle avait osé se rendre à Brixton et l'avait suivi jusqu'au Hillside Estate, où elle avait contemplé, bouche ouverte, tête levée, ces immenses barres de béton, construites dans les années soixante comme pour mieux achever le ciel et l'espace, et où s'entassaient des milliers de gens*» (J.V : 58) ; ou encore les quatre adolescents de Troumaron à l'égard des riches de Port-Louis qui ne se rendent même pas compte de leur existence. D'où le choix de ce quartier imaginaire *Trou-marron*.

¹ Nous revenons sur cette référence un peu plus loin en revenant sur quelques points intertextuels.

L'intouchable est aussi la mendicante qui vient s'asseoir à l'entrée de la maison de la belle-famille de *Pagli* à *Terre Rouge*.

« Tous les après-midi, elle venait se mettre devant la porte d'entrée (...) Les femmes de la maison lui donnaient quelque pièces de monnaie et de la nourriture dans une vieille écuelle de fer-blanc¹. Un jour où j'étais seule (...) j'ai voulu lui parler. Elle m'a seulement fait signe qu'elle avait faim. Je l'ai fait entrer dans la maison. (...) Je lui ai servi à manger et à boire dans la meilleur vaisselle de la maison»
(Pa : 24)

Ainsi *l'étrangère Daya* a eu pitié de cette étrange pauvre en lui offrant de la tendresse, du respect et de la complicité. Mais, au retour des gens de la maison, elle fut traitée en Intouchable :

« Ils l'ont fait sortir en évitant de la frôler, avec de grands gestes de la main comme s'ils chassaient un chien. Elle s'est arrachée de mes bras et s'est enfuie (...) Puis les femmes sont revenues avec des gants de caoutchouc, du détergent et des bâtonnets d'encens. Elles ont jeté tout ce qu'elle avait touché aux ordures, nettoyé le reste, parfumé et purifié les lieux (...) La maison avait repris son apparence glacée.»
(Pa : 25)

Revenons à présent au nom d'Aeena, qui n'est cité qu'au milieu de la narration, il signifie « *miroir* » tout comme la *Gungi*, le miroir muet qui reflète

¹ C'est nous qui soulignons le passage pour illustrer ce que nous avons déjà noté plus haut. Et nous tenons à préciser que tout ce qui est souligné vient de notre part, pour les mettre en exergue par rapport à ce qui précède ou ce qui suit.

les âmes. Cela s'explique par l'envie d'Aeena d'oublier tout ce qui pourrait un jour lui faire remonter « les *souvenirs qui brûlent* » (A.F : 94) :

« *Je ne cherche pas la domination, mais au contraire, le dépassement. Je cherche à me défaire de tous les noms (...) Je ne cherche pas la possession, je cherche l'annulation.* » (A.F : 96)

Il nous a été si difficile de trouver la signification indienne de ce prénom ou du moins celle à laquelle Devi fait référence. Comme le nom permet de transmettre les connotations qui vont pouvoir lui être associées, ainsi que de vérifier les caractéristiques attribuées à tel ou tel personnage, nous nous contentons des connotations et surnoms donnés par notre auteur tout au long du roman.

Commençons d'abord par savoir ou du moins se rappeler qu'est-ce qu'un surnom. Il s'agit d'une désignation substituée au nom véritable d'une personne qui lui est attribuée par un tiers, tirée souvent de particularités physiques ou morales.

Ainsi Ananda Devi donne à ce personnage passif, silencieux et délirant le surnom de la *lunaire*, celle qui « *[se] nourrit de rêves* » (A.F : 20) ou encore la *Gungi*. Et même si ces deux surnoms ne sont pas basés sur la racine du nom d'Aeena, ils ont la même signification qui décrit le plus profond de son âme, de sa personnalité et de son caractère. Ce sont des surnoms d'ordre antonomastique.

Notons que, lors de nos recherches, nous avons trouvé Aéna ; même nom ou juste une homophonie, cela reste à confirmer. Ce prénom féminin est

d'origine hébraïque qui signifie 'digne d'éloges'. En grec ce prénom renvoie à 'l'aube'.

Quant à Pagli, un surnom donné à Daya par les gens de son village. « *Une voix m'appelle Pagli. Encore et encore, comme pour me rappeler à l'ordre.* » (Pa : 30) Alors qu'aux yeux de son amant Zil¹, elle est pour toujours Daya. « *Tu es, Daya, la pitié de la terre.* » (Pa : 145) Rappelons qu'elle est celle qui a eu pitié de la catégorie de gens la plus insignifiante sur terre. « *Mais toi tu me donnais un autre nom. D'autres noms, plusieurs autres², chaque fois différents, selon notre humeur, selon mon apparence et ton rire. Je ne peux plus les entendre. Je ne veux plus les dire. Je ne veux plus penser à la perte.* » (Pa : 145) Malgré la connotation positive de son prénom Daya n'a jamais « *été touchée par la grâce de la vie* » (Pa : 143)

Zil, dans sa longue lettre, ne cesse de lui parler de son prénom, sa signification et se demander pourquoi elle le déteste tant : « *Daya. (...) ce nom que tu n'aimes pas – pourquoi ? la pitié n'est-elle pas l'un des plus beaux sentiments ?* » (Pa : 143) est-ce parce qu'elle voulait tant que sa famille en général et son cousin-violeur en particulier aient pitié d'elle ? Depuis le viol et le mariage forcé, Daya n'a plus eu pitié de personne, même pas d'elle-même. Elle ne mange plus, dort à peine, fière de n'avoir que l'ombre d'un corps de femme.

¹ *A un moment donné, tu te penches. Et tu murmures, comme si c'était une confidence : Mo appel Zil. Ce prénom me surprend. Il est si petit pour un homme qui me remplit si fortement la vie ! Petit, rieur, sans aucun rapport avec quoi que ce soit, un prénom tout court, quoi (...) Que tu sois continent ou pays ou île, tu as le nom de la terre qui est en toi. Et de la mer qui est en toi. Et de tes rêves.* (p.38)

² Des noms de pluie, des noms d'arbre, des noms de chanson, des noms qui parlaient de rites et de miracles. Des noms d'innocence et des noms de désespoir, des noms cruels et des noms fragiles qui s'effritaient aussitôt prononcés. (ibid.)

Ce prénom lui rappelle à quel point elle était impuissante, offerte en pâture dès l'âge de treize ans. Le seul refuge de cette femme-enfant est *Mitsy*¹. Interdite de sortir, elle arrive à fuir son quotidien amer en imaginant sa fuite, et la rencontre de *Mitsy* pour la première fois, une rencontre aussi réelle qu'imaginaire: « *Je ne suis pas folle, lui dis-je pour commencer. Ou pour me persuader qu'il n'y a pas de nom amer inscrit sur mon front.* » (Pa : 20) « *Je ne suis pas encore Pagli, mais Mitsy vit déjà dans mes rêves.* » (Pa : 23) Suivant le chemin du réel, c'est grâce à Mitsy que Daya rencontre Zil ; l'homme qui a pu la libérer de la lourdeur de son nom. Mais « *pour [le] mériter, [elle doit se] battre contre les mofines² qui gardent en elles les haines secrètes de l'île.* » (Pa : 40)

Ces personnages mythiques sont les responsables de la pureté de la communauté hindoue et la chasteté de ses femmes. C'est pour cette raison qu'elles interviennent en montrant à Daya son sort si elle s'aventurait dans cette relation avec le jeune pêcheur créole.

Pour Ananda Devi, le surnaturel a toujours été la seule et unique échappatoire. Face à la lourdeur des superstitions et à leur enfermement dans lequel vivent les diverses communautés pour préserver leurs valeurs ancestrales, Devi introduit des réalités mythiques pour expliquer l'inexplicable.

Même si le roman *Eve de ses décombres* comporte plusieurs voix narratrices, celle d'Eve reste la principale, celle dont l'être se compose grâce à

¹ Une autre Intouchable tant désirée de tous les hommes du village.

² Des créatures surnaturelles : « *Il y en a qui donnent et il y en a qui prennent. Il y en a qui construisent et il y en a qui détruisent. Les mofines font partie de ceux-ci. Les mofines ne sont pas des femmes ordinaires. Ou plutôt, elles ne sont pas des femmes du tout.* » (p.41)

toutes les autres voix. Ce nom est inspiré du mot hébraïque « *H'wwah* » ou « *Hayyah* » qui signifie *vivante* ou *source de vie*. Cela nous fait penser au péché originel de « *l'éternelle Eve aux lèvres porteuses de tentation* » (A.F : 81) et son fameux arbre de vie créé à l'égard d'Adam et l'autre arbre, celui de la connaissance du mal et du bien qui est à l'origine du châtement. En ce qui concerne notre personnage, son péché est bien la prostitution avec laquelle elle croit détenir le monde.

Eve, bannie d'un Eden familial et social sain, se voit s'éloigner de la raison, de tout ce qui lui permet de différencier le mal du bien tout en s'enfonçant dans l'autodestruction.

Nous savons très bien que la prostitution, que ce soit en islam, au christianisme, judaïsme ou n'importe quelle autre religion, représente un péché. Or ; il est pertinent de noter qu'il y a eu un autre type de prostitution qui permettait à la femme de se donner sans pour autant être jugée ou mal vue par ses semblables, à savoir la *prostitution sacrée*.

C'est l'une des pratiques de l'époque pré-juive et indienne¹. Elle concerne les femmes stériles qui ne pouvaient engendrer d'enfants au sein de leur famille, avec un seul homme. Et pour honorer la déesse de la fertilité, il fallait les rendre femmes de tout le monde.

¹ Jean Bottéro un des rares historiens à s'être posé la question des origines de la prostitution dans son ouvrage *Mésopotamie*.

Notre Eve, cette adolescente de dix-sept ans, refuse quant à elle d'être l'esclave d'un seul homme ou sa conquise. Elle refuse d'une part, d'aimer, et d'autre part, de porter un enfant.

Ainsi Ananda Devi revendique manifestement le rang approprié à la femme : qu'elle soit stérile ou féconde, elle est libre de choisir son sort et se donner librement à qui elle veut, quand elle veut et là où elle veut même si cela la mène vers l'autodestruction. Mais ce qui pèse le plus, c'est bien la supériorité de l'homme, son autorité et par extension la soumission de la femme.

D'après ces brèves analyses, nous constatons que Devi opte généralement pour une dénomination basée sur des prénoms courts qui rythment bien le ton de la narration. Cela est à l'exception de Subhadra Misra, Mary Grimes, Patrice Léclairé, Bertrand Laborieux dont nous allons éclaircir l'usage tour à tour.

Selon Vincent Jouve :

« L'être du personnage dépend du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel. »¹

Généralement, les noms doivent leur intensité référentielle aux patronymes. Ces noms complets qui miment la réalité.

Subhadra Misra est la seule femme à qui Ananda Devi accorde le rôle d'auteur. Et c'est pourquoi il lui a fallu un nom de famille. Que pourrait bien être

¹ Vincent, Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007, p.89.

que celui de Misra ? L'inde mythique, l'inde historique. Cela va de soi que de donner le nom de Misra qui renvoie au grand écrivain indien : *Shrihasha Misra*.¹

Or Subhadra, qui vient du sanskrit, signifie le *secret du sang*. Et c'est bien là que se situe le pilier de ce roman. Une écrivaine étrangère au sein de sa famille, dans son pays natal. Pourquoi ? et comment ? Rien que parce qu'elle a choisi d'aller habiter en France un moment². Ou peut-être à cause de ses idées et ses croyances éloignées de cette société close.

Son prénom raccourci *Subha* nous fait penser à *Sobh* qui signifie, en arabe, « *aube* ». Ainsi cette femme bien éclairée, érudite, cherche au plus profond d'elle ce qui pourrait bien illuminer ses jours obscurs qui l'amènent droit au mur ; à un mur fait de silence, de solitude et de contraintes. Comme l'affirme Benveniste :

« *le nom propre est une marque conventionnelle d'identification sociale telle qu'elle [peut] dégager constamment et de manière unique un individu unique.* »³

Quant au prénom Mary, qui est aussi d'origine hébraïque « *mar'yam* », il signifie 'princesse de la mer'. Il dérive de Myriam, la sœur de Moïse, qui signifie 'celle qui élève'. Alors que sa version française *Marie* renvoie principalement à la Sainte Marie, mère de Jésus. D'après l'histoire de ces *Jours vivants*, Mary est

¹ Ecrivain et journaliste contemporain originaire de l'Orissa. Invité par les gouvernements européens et les états unis, donnant des conférences sur l'Inde et la littérature indienne.

² Une période que nous ignorons. Pour des études ou pour le travail comme est le cas de notre auteur. Mais nous avons bien défendu avant l'idée affirmant qu'il s'agit bien de l'autofiction où Devi met une part d'elle-même mais ne parle point d'elle entièrement.

³ Emile, Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p.200.

plutôt une Sainte «*pas une fille à sauter et à enfoncer et à baiser, comme on dit de nos jours si crûment* » (J.V : 11) ; celle qui élève, « *...une très bonne fille, pieuse et raisonnable* » (J.V : 11), condamnée à son rôle de vieille fille « *les mains toujours affairées, bouquets de fleurs, emballage de cadeaux, petits objets décoratifs, crochet-dentelle-tricot...* » (J.V : 11). Elle veut aussi être la protectrice. Celle qui se fait des soucis pour ces chers petits en gardant Cub chez elle même s'il est déjà mort. Même si elle voit en lui l'amour de ces quinze ans, l'instinct maternel refait face lorsqu'elle le voit noyé dans le sang : une « *femme devenue une sorte de déesse nourricière* » (J.V : 161)

Ce prénom (*Mary*) nous fait penser à quelques références anglo-saxonnes majeures: « *une mary fleurie de talc et de lavande* » (J.V : 34) « *La douceur faite Mary, sweet sweet Mary Rose disaient ses parents* » (J.V : 11)

Respectivement, la première citation nous fait penser à cette série britannique créée par Tom Clegg et Brian Farnham *Rosemary and Thyme* : « *Sweet Mary, Mary la rose, Mary Rose, rosemary and thyme, avait décidé d'aller voir Londres si elle pouvait y retrouver la trace de Howard* ». (J.V : 25) La série fut diffusée du 31 aout 2003 au 1 aout 2007 sur ITV1. Son histoire tourne autour de deux femmes réunies par leur double passion ; le jardinage et les enquêtes policières. Laura Thyme, licenciée en horticulture, aide Rosemary Boxer, la professeure quittée par son mari, à monter un jardin. Alors que la deuxième citation nous mène vers le premier navire de guerre d'Henri VII : Mary Rose. Cette appellation renvoie à la sœur d'Henri, Marie de la maison des Tudors et à l'emblème de l'Angleterre qui est représenté par une rose rouge. Pour mieux

ancrer Mary dans la culture londonienne, Ananda Devi lui donne comme nom la deuxième moitié du titre d'opéra *Peters Grimes*, réalisé en trois actes en 1945 par le compositeur et chef d'orchestre Benjamin Britten.

Dans *Soupir*¹, c'est par pure ironie antonomastique que l'auteur donne aux personnages masculins des noms complets : *Patrice Léclairé* et *Bertrand Laborieux*, *Louis Bienvenue* et *Royal Palm*. Alors que tous les personnages féminins ne sont dotés que de prénoms : *Noëlla*, *Pitié*, *Marivonne*, *Constance* et toutes les autres. Patrice est dérivé du latin *patricius* qui signifie "patricien" c'est-à-dire "*appartenant à la noblesse romaine*". Bertrand est composé des termes germaniques *berht*, qui signifie "illustre", et *hramm*, qui veut dire "corbeau", ou *hraban*, qu'on peut traduire par "vaillant" ou "beau".

Le prénom Louis est aussi d'origine germanique, dérivé du Hlodowig. C'est un prénom ancien composé des éléments *Hlod* et *wig* qui signifient *gloire* et *combat*.

En ce qui concerne Royal Palm, comme l'indique Ananda même dans son roman, il s'agit d'un hôtel cinq étoiles. Ce jeune garçon est bien le fruit de l'union d'un soir entre un touriste et une prostituée. C'est le fait de l'avoir retrouvé bébé couvert d'une serviette de cet hôtel qui lui a valu ce nom.

La signification de ces prénoms masculins vient juste confirmer la supériorité de l'homme dans la société patriarcale, qu'elle soit ancienne ou

¹ Sixième roman d'Ananda Devi, Paris, Gallimard, Continents Noirs, 2002.

moderne, où même un enfant naturel, devenu homme, *Royal Palm* aura plus de mérite.

Mais nous pouvons interpréter cela autrement. La femme doit coûte que coûte se libérer d'un père autoritaire dont elle n'a plus besoin et refuse de porter son nom.

1.2. Personnages réduits à leur rôle

Il y a des ressources alternatives de l'appellation qui permettent de nommer un personnage par une autre expression que son nom. Telle que la mère d'Aeena, son *père-swami*, le *Jardinier-pêcheur*, les parents d'Eve, ceux de Savita, de Mary, la mère de Dev ou celle de *Jugdish* appelée *Mataji*¹, etc.

Selon Eugène Nicole, il existe un rapport génétique entre le nom propre et certains autres éléments du récit de fiction : la position du personnage par rapport aux autres, son caractère, sa fonction, etc.

D'après nos analyses, nous avons conclu que la plupart des personnages secondaires n'ont d'intérêt que par leur rapport au personnage principal. D'autant que parfois leur rôle pourrait ne plus être lié à leur parenté, mais à leur profession. Tel est le cas du *Professeur*, du *Jardinier-pêcheur*², du *docteur Pradhan* ou du jeune *moine* qui s'occupait du rituel que devait accomplir Anjali.

¹ Un mot hindi qui signifie *mère respectée*. Cela montre la différence entre la société indienne - dans laquelle le fait d'appeler sa belle-mère outre que Mataji serait un manque de respect - et la société mauricienne.

² C'est le jardinier-pêcheur d'Aeena. Il n'a aucune autre existence en dehors de celle-ci ; même pas celle qui fait de lui le père de Dominique.

1.3. Personnages acculturés

L'homme est essentiellement un être de culture. Cette dernière est considérée comme sa *deuxième nature* qu'il acquiert depuis son jeune âge. L'enfant s'inscrit dans un milieu familial et social qui lui dicte les règles de conduite à adopter. Ici nous touchons à une autre tranche du sujet ; l'assimilation qu'il ne faut pas confondre avec l'acculturation.

Le substantif '*acculturation*' est créé en 1880 par J.W.Powell. Il renvoie à la transformation des modes de vie et de pensée des immigrants au contact de la culture américaine. L'acculturation ne désigne pas une simple et pure déculturation. Il s'agit de tous les changements psychologiques et culturels induits par des contacts entre des personnes d'origines culturelles et ethniques différentes.

Dans ce sens, en reprenant l'idée nord-américaine d'une classification des différents types d'acculturation, Bastide parle d'interprétation et d'entrecroisement.

Il intègre dans sa typologie les cadres sociaux dans lesquels s'effectue l'acculturation et définit ainsi les situations de contact comme la situation coloniale.

Il nous semble pertinent de noter que l'acculturation ne se produit pas dans un sens unique. Même s'il est mondialement reconnu que la culture de la classe dominante est toujours la culture dominante, ceci n'exclut en aucun cas

l'échange mutuel et l'influence que pourront subir les agents porteurs de telle ou telle culture.

C'est le cas de deux personnages du roman *L'Arbre fouet* ; Suresh et Jérôme. Ces deux jeunes hommes, ayant besoin de croire à autre chose qu'à ce que leurs proches croient aveuglément, se sont convertis.

« [*Suresh a*] été secrètement baptisé. [*Il est*] devenu *Samuel*, pour un temps »

(A.F : 47) Si vite après « *Samuel est redevenu Suresh* » (A.F : 48)

Samuel est un nom biblique, de l'hébreu *Shemuel*, transmis par l'intermédiaire du latin ecclésiastique *Samuel*. D'un point de vue étymologique, plusieurs interprétations ont été avancées : « *demandé à Dieu* » ; « *son nom est Dieu* » ; « *entendu de Dieu* ». La population juive de Saint-Esprit l'emploie fréquemment. *Chamouël* est juge et prophète d'Israël.¹

Au début de la conversion, *Suresh* est prêt à être plus chrétien que les chrétiens eux-mêmes :

« *Et s'il y avait eu quelque conflit entre hindous et chrétiens, j'aurais été, c'est certain, du côté des chrétiens. J'ai été plus intensément Samuel que je n'ai été Suresh.* » (A.F : 48)

Cette transformation précoce et soudaine ne dure qu'un petit moment. Nous pouvons prendre son jeune âge comme la cause principale que la

¹ Hector Iglesias. IIème partie : Formation, origine et signification des noms de lieux, de personnes et de famille recensés. - Chapitre III : noms de baptême et noms de maisons, de quartiers et de lieux dits d'origine anthroponymique : Noms de lieux et de personnes à Bayonne, Anglet et Biarritz au XVIIIème siècle : origine, signification, localisation, proportion et fréquence des noms recensés, Elkarlanean, Bayonne Saint-Sébastien, ISBN : 2-913156-32-0, pp.200 orrialde, 2000. <artxibo-00347039>

conversion n'a pas pu être concrète et véritable à long terme. Il n'avait que dix ans mais ce qui est sûr c'est qu'il avait besoin de croire non pas à la possibilité de changer le monde mais au mérite de cette révolte :

« quand j'ai grandi, j'ai cherché des causes auxquelles dédier ma lutte. Je suis allé avec le prêtre dans les quartiers les plus misérables, parmi les chômeurs, les infirmes, les pêcheurs. Ils n'avaient pas de quoi manger. Mais ils avaient de quoi boire...Leurs enfants allaient mendier, leurs femmes se prostituaient pour qu'ils aient à boire. J'ai refusé de lutter pour eux. » (A.F : 47-48)

Dans une autre perspective, Ananda Devi fait à maintes reprises allusion à Krishna ; l'enfant-dieu¹ et fait en sorte qu'Aeena souhaite « ...renaitre avec Suresh² même s'il n'est qu'un enfant. Car il a le don de la vie. » (A.F : 147) « Suresh continua à jouer avec eux [les enfants], comme un dieu parmi les elfes. » (A.F : 84)

Dans *Le Nouveau Dictionnaire de la civilisation indienne*, nous découvrons que *Suresh* vient du mot hindou *Sûreshvara* :

« une des épithètes d'Indra qui signifie « Force, Courage, Puissance ». C'est le nom de l'un des principaux dieux des temps védiques et du panthéon brâhmanique. C'est le chef des Deva, le Dieu de la guerre. Il est celui qui réside sur le Mont Meru dans son 'paradis' appelé Svarga. »³

¹ « Croire en un dieu qui est un enfant mystificateur, car tout, autour de nous, n'est que jeu. » (A.F : 97)

² Suresh est d'origine sanskrite (variante à travers le monde Suresha) qui signifie *Seigneur des dieux*.

³ Louis, Frédéric, *Le Nouveau Dictionnaire De La Civilisation Indienne*, op.cit., p.p.523-524.

Dieu de la guerre, Suresh a le corps très dur, bien musclé ; une copie conforme de l'image d'Indra¹ « *Il était bien bâti ; large de dos et de carrure, jambes fortes et nerveuse dans les vêtements de kaki.* » (A.F : 19)

Quant à *Jérôme*, le moine blanc, le Jésus de Bénarès, il est venu de si loin de Londres. Passionné par ces divinités multiples, il y voit la tolérance, l'amour et l'espérance d'une vie meilleure. Un Swami-Sauveur, c'est à quoi pense Aena lorsqu'il parle des concepts majeurs *Karma* et *Dharma* et qui, suivant la vision de son père, ont fait d'elle une fille maudite qui mérite le châtement tout au long de ses incarnations. « *Je l'avais écoutée, étonnée. Ce n'était pas ainsi que j'avais appris les choses. Mon père m'avait convaincu (...) que les péchés passés ne sont jamais effacés, jamais oubliés.* » (A.F : 30) Mais Jérôme a fini, comme le père d'Aena, par la blâmer et ne voir en elle que le mal.

Ainsi, la « *religion n'[apporte] pas la paix* » (A.F : 143) dans ces sociétés closes. Les superstitions sont à l'origine de tous les problèmes : si tu t'approches d'un Intouchable, tu vas te rabaisser à son niveau; ou qu'un père peut ne plus aimer sa fille sous prétexte qu'elle est née un mardi et qu'il a pu lire dans sa main que, dans une vie antérieure, elle a tué son père. A force de nourrir cette idée dans l'esprit d'Aena avec beaucoup de haine, elle finit par se taire, ne plus demander de l'aide à quiconque et laisser son père se noyer. « *Nous avons toujours, dans cette île, été trop préoccupés de religion (...) Et pourtant avec la religion ou sans, tout cela doit être. Aimer, mourir, unir...* » (A.F : 93)

¹ Nous tenons à introduire un portrait d'Indra afin de constater la ressemblance physique, même si cela doit être compris du fait qu'il soit le dieu de la guerre.

Dans *Le Voile de Draupadi*, nous avons *Shyam* qui décide de dépasser toute limite en épousant *Margaret* ; une jeune créole chrétienne en instance de divorce. *Shyam* est l'unique fils de *Yashoda*, la « *mère nourricière de Krishna* ». *Shyam* est un prénom d'origine indienne. Il vient du sanskrit *Shyama* qui signifie *noir ou sombre*; « *épithète de Krishna, Shiva et budha (Mercure)* »¹

Yashoda, dans *Le Voile de Draupadi* tout comme dans le *Mahabharata*, devient à moitié folle suite à la perte de son fils, « *...ce fils qui était toute sa vie et plus encore, pour lequel elle avait rêvé et conçu le plus magnifique des destins parce qu'il était apparemment né avec tous les dons* » (V.D : 19)

1.4. Personnages répétés

Certains personnages nous semblent être la répétition d'un même être humain sorti d'un moule commun. Ils sont formés à partir de la même consonne *D* qui résonne tel un écho onomatopéique. *Dévika* renvoie au nom de la déesse mère *Dévaki*, la mère de *Krishna* dont le substantif signifie *parfum de la terre*.

Dominique, du latin *Dominicus*, signifie '*qui appartient à Dieu*'. Ainsi nous pouvons affirmer que la plupart des prénoms féminins qu'utilise *Ananda Devi* ont pour signification déesse, reine ou princesse.²

1.5. Autres

Nous tenons à mettre l'accent sur d'autres prénoms dont les deux premiers sont d'origine sanskrite. *Dev* vient de *Deva* qui signifie '*de dieu*'. Selon la

¹ Le Nouveau Dictionnaire De La Civilisation Indienne, op.cit, p.502.

² Le cas de *Mary*, *Kitty* la mère de *Kitty* et *Malika* (selon l'analyse que nous avons faite pour notre master).

narratrice, le personnage Dev, qui est son mari, est loin d'être à l'image de dieu, ou de venir de lui. Il n'est qu'un « *banal commerçant, qui vend la justice. Prêt à vendre son âme pour quelques futilités comme une Porsche et des caisses de champagne que tu peux offrir à tes amis en jouant les grands seigneurs.* » (V.D : 85)

Le Dev est un homme rayonnant, viril et autoritaire qui possède un ascendant certain sur autrui. Ce qui lui permet d'acquitter son ami *Faisal*. Un « *vendeur de drogue sous le couvert d'une boutique miteuse.* » (V.D : 30)

Vasanti, quant à lui, est une dérivation de *Vasanta* qui signifie « *saison de printemps (début mars à début mai) correspondant aux mois luni-solaires de chitra et de Vaishakha.* »¹ Ce qui intensifie son adoration de la nature, de la mer et de la méditation.

Cub, mot anglais, signifie le petit de tout mammifère carnivore (chat, lion, loup, etc). *Cub* en tant que personnage du roman est le petit de Wanda². Son vrai nom, qui n'a été cité qu'une seule fois, est *Jérémyah Philips dans l'œuvre*. Le fait de le surnommer ainsi tout au long de la narration symbolise le refus d'appartenir à cette société moderne, celle de l'Angleterre, et de s'inscrire dans une filiation vu que *Cub* n'a jamais connu son père.

Le travail de ce chapitre aboutit à préciser comment les trois fonctions du nom propre : identifier, classer, signifier, se présentent dans le texte romanesque. Nous avons essayé tant que possible de relativiser les significations des noms

¹ Le Nouveau Dictionnaire De La Civilisation Indienne, op.cit, p.688.

² Il vient du germain *vandjan* qui signifie *tourner*. Ce qui renvoie à son errance en tant que mère célibataire, si vite abandonnée par son partenaire.

propres et de préciser en quel lieu les noms font sens dans l'œuvre d'Ananda Devi.

Pour conclure, les personnages d'Ananda Devi ont presque tous une identité problématique. Au point que l'onomastique se trouve fortement liée à la quête identitaire majoritairement reflétée par la dualité nominale, ou encore liée à l'errance qui se traduit par, le nomadisme, le sédentarisme et la non-appartenance.

Dans une autre perspective, la ressemblance des noms propres en général et de leurs significations en particulier nous permet de constater le rang qu'occupe chacun des deux sexes. Les personnages féminins sont tous aux yeux d'Ananda Devi des reines et des princesses 'maltraitées'. Alors que la plupart des personnages masculins sont des dieux qui ont tous les dons et les droits. Les noms de personnages s'interpellent et se complètent créant ainsi un univers autant réel que rêvé.

Même si l'écrivaine se montre fortement inspirée de la civilisation indienne, elle sait nous mettre dans la peau de chacune de ces femmes. Qu'elle soit une rebelle ou une soumise dont le prénom est d'origine hébraïque, sanskrite, arabe ou grecque. Elle nous séduit par ces noms poétiques, et pousse notre curiosité à en révéler les significations les plus précises que possible, car, comme l'affirme Baudelle :

« toutes les intentions de l'auteur ne sont pas lisibles (...) et toute interprétation onomastique n'est pas légitime »¹.

¹ Yves Baudelle, [En ligne], disponible sur : <http://www.roger-vailland.com/Le-jeu-des-noms-delonomastique#nh24>

Chapitre II

Lien de parenté

II. Lien de parenté

Dans le dictionnaire Hachette, la parenté est le « *rapport de consanguinité ou d'alliance qui unit des personnes* »¹. Vu que l'« *ensemble de toutes les personnes ayant un lien de parenté* » forme ce qu'on nomme *famille*, nous consacrons ce chapitre à l'étude de la complexité des relations familiales dans l'œuvre d'Ananda Devi.

A noter que ces deux concepts *famille* et *parenté* sont souvent associés à deux approches différentes. Respectivement, la sociologie et l'anthropologie. Dans la présente analyse, nous tenons à nous éloigner de ce clivage conceptuel et théorique tout en nous focalisant sur les articulations présentes entre paternité, maternité, conjugalité. En d'autres termes, ce lien qui se fait et se défait par les différents comportements qu'adoptent les membres de la famille. Il évolue avec le temps et diffère d'une société à une autre.

Pour Jean Pierre Pourtois, « *la famille, ce creuset de l'épanouissement de l'enfant, peut paradoxalement devenir un puissant vecteur de violence.* »²

¹ Hachette, p.1194

² Jean-Pierre, Pourtois, in Quatrième de couverture de *Blessure d'enfant. La maltraitance : Théorie, pratique et intervention*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

1. La figure paternelle entre violence et absence

Si nous partons du principe que, dans la société patriarcale, la famille est symbolisée par le Nom-du-Père, les protagonistes anandeviens (féminins) n'appartiennent à aucune famille. Cette rupture dans le discours familial est marquée par le manque de communication, de compréhension et/ou par l'absence même du père.

Selon Lacan, la fonction de nomination est attribuée à l'instance « *père symbolique* ». Ce dernier est censé transmettre sa langue à son enfant alors que le père réel est celui qui existe, celui dont la présence est concrète. Mais :

*« sa place effective dans la famille varie, à la fois en fonction de la civilisation, qui ne semble pas toujours lui laisser les coudées franches, mais aussi en fonction de son histoire singulière ».*¹

L'attitude qu'adoptent les pères dans les relations familiales présentes dans les romans d'Ananda Devi est toujours la même. Cruauté, violence et supériorité.

Nous tenons à commencer par les pères faisant exception dans notre corpus afin de mettre en relief ces exemples aussi minimes qu'ils soient, car c'est ce qui nous incite, en tant que lecteur, à repenser le rôle du père et à bousculer les stéréotypes.

¹ Roland, Chemama, Bernard, Vandermersch (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, Editions du Club France loisir, 2002, p.308.

1.1. Père aimant

L'oncle Sanjiva et le Jardinier-Pêcheur. Deux hommes qui, chacun à sa manière, ont su se montrer compréhensifs et aimants envers leur fille. Comme nous l'avons déjà montré lors de l'analyse des personnages, le jardinier-pêcheur s'oppose à tous les pères du village pour libérer son unique fille Dominique, en dépit de sa relation sexuelle avec un Intouchable.

Sanjiva, l'oncle maternel d'Anjali et Shyam, est le père de Vasanti dont Anjali est jalouse même si son père à elle a une tendresse muette envers elle et son frère. « *Ton père t'a protégée des villageois. Sa bonté et sa sagesse ont été plus fortes qu'eux. Mais il ne sera pas toujours là au bon moment.* » (A.F : 89)

Effectivement, dans ces sociétés, il n'y a ni tolérance ni pitié pour la fille. Les gens des deux villages ont tout fait pour interdire cet amour et le rendre bien tragique. « *...avec un père aimant (...) [elle] n'était parvenue qu'à semer le doute et l'opprobre autour d'elle* » (A.F : 101)

Vasanti s'obstine à s'enfoncer dans l'obscurité mystique qui met son père face à la réalité pesante : « *Les gens du village avaient donc dit la vérité ? J'ai été à ce point aveugle...* » (A.F : 115) « *Son père à un regard de mort, frappé par ce qui est pour lui, une condamnation sans appel de sa fonction de prêtre, de son état de père* ». (A.F : 115)

Ainsi l'image du tyran domestique est critiquée par la mise en scène de pères protecteurs et sauveurs qui, par amour, refusent de voir le vice et le mal que leurs filles procurent.

Nous nous attardons un peu sur cette obscurité *divine* qui transforme l'âme et le comportement de Vasanti. Il s'agit de Mardévirin, du sanskrit Madurai Viran "*Le héros de Madurai*". Une des divinités de village du Tamul Nadu connue aussi comme étant général des armées.¹

La légende avance que c'est l'une des réincarnations de Ganesh fils de Shiva et Parvati. Shiva tranche la tête de son fils et la remplace par celle d'un éléphant tout en lui annonçant : « *Plus tard, tu renâtras en la personne de Mardevirin, je donnerai l'ordre à ton gardien de te couper un bras et une jambe.* »² Ainsi les Dieux n'excluent pas leur propre progéniture.

Cependant, Mardévirin « *est un personnage qui a vraiment existé.* »³ Il s'agit d'un prince de naissance, vite abandonné par ses parents dans le Sud de l'Inde et plus précisément dans le groupe Tamul. C'est le héros populaire qui entre en compétition avec les dieux en manifestant son pouvoir par des performances divines et dont les parents font appel à lui pour les délivrer du mal des voleurs et bandits. L'égoïsme des parents ne fait pas défaut ni chez les humains ni chez les divinités.

1.2. Père tyran

Le père d'Eve s'est laissé entraîner dans une violence extrême contre sa fille en écoutant ce que les hommes du quartier disent d'elle. « *Mon père dit : Ils*

¹ Louis, Frédéric, *Le nouveau dictionnaire de la civilisation indienne*, op.cit., p.18

² <https://www.indeefrance.com/reunion.php/2009/11/02/connaissiez-vous-mardevirin>; consulté le 28.04.2019.

³ Idem.

ont dit que tu étais un mauvais exemple pour elle. Je réponds : Tu en connais, toi, des bons exemples, ici ? » (A.F : 98)

Sans un bon exemple, Eve s'égaré dans le vice et la souffrance. Elle incarne le personnage tiraillé entre son besoin matériel et affectif. La relation qui lie Eve à son père ne diffère en rien de celle qui est tissé entre les différentes castes de l'île et l'état. Evitement mutuel, interdit et ignorance : « *A la maison, il y a un jeu d'esquive. C'est à qui sera le plus habile à ne pas poser les questions qu'il faut. On me voit et on ne me voit pas. Une odeur de mensonge m'assaille dès que je franchis le seuil.* » (Eve : 60) ; « *L'ignorance est notre seule protection* » (Eve : 85)

Et ce n'est nullement la violence qui va manquer dans ce foyer : « *D'un seul coup, il a le beau rôle. Il n'est plus le père qui bat sa fille mais celui qui « corrige » sa fille.* » (Eve : 109) La contre-attaque d'Eve consiste à provoquer son père. Elle fait tout pour l'énerver : « *...je chantonne au matin assez fort pour qu'il entende (...) je laisse traîner mes affaires intimes pour lui interdire l'entrée. Je sais qu'il en sera troublé et énervé, qu'il ne saura pas comment l'interpréter.* » (Eve : 43-44) Sa vengeance va même au point de s'autodétruire en se prostituant.

Face à cette dérive, « *Que doit faire un père pour ramener sa fille à la raison ? Pour préserver son corps de sa folie ?* » (Eve : 114) Il faut l'aimer, l'entourer, la considérer, la comprendre ou du moins l'essayer, comme l'a fait le jardinier-pêcheur ou l'oncle Sanjiva.

Revenons à Eve qui, dans cette atmosphère de haine et de violence, vit un trouble psychique détruisant ce qu'elle a de plus pure. Elle se demande si elle est encore son enfant et s'il est encore son père. La réponse ne tarde pas à faire face.

« Père à peu près, il ne sait par quel bout me prendre (...) Les images flottent et se brisent contre sa mémoire. Un lit défait, un corps défait, et trop de femme pour une si petite fille » (Eve : 114)

Ici nous assistons à une des querelles du féminisme plutôt qu'à une relation entre un père et sa fille. Cette querelle est symbolisée par l'attaque du père à la partie la plus représentative de la femme ; *ses cheveux*. « *une fois de plus mes cheveux ont pratiquement été arrachés de ma tête. Mais cette fois, il s'en est servi pour balancer mon corps contre les murs.* » (Eve : 130)

Ainsi Eve ne différencie plus son père de tous ces hommes qui ont abusé de son corps. Il finit par lui devenir étranger : « *...elle [sa mère] va chercher la tondeuse de **son mari**¹ et me tond les cheveux ras* » (Eve : 132) La rupture est définitive avec son père.

1.3. Père passif

Psychologiquement parlant, la fonction du père est de séparer l'enfant de sa mère. Il s'agit d'interdire cette union fusionnelle que la mère espère tant et de maintenir les limites et les frontières entre la personnalité de la mère et de l'enfant.

Le père de Shyam ne représente nullement le père protecteur, soucieux du confort de sa famille, même s'il réussit à mettre fin à l'obsession malade de Yashoda sa femme à posséder tout le contrôle de leur fils.

¹ Ecrit en gras afin de mettre en relief cette étrangeté qu'éprouve Eve envers son père.

« Mon père, d'une certaine façon, m'a tourné le dos, comme il avait tourné le dos à Shyam lorsqu'il lui avait dit, finalement, « pars, pars, va habiter avec elle où tu voudras, mais cesse de déchirer cette maison. Je veux que la paix revienne ici. »

(V.D : 124) Son attitude envers ses enfants, envers leurs souffrances et leur détresse n'a l'air de leur inspirer que son indifférence.

« Il y a des moments où nous sommes seuls face à nos abîmes. Mon père affronte les siens, enfermé dans quelque chambre obscure, larmes ou cris d'homme ou la contemplation mesurée et désespérée d'une vision intime contenue dans son regard doux et passif. » (V.D : 127)

Le père de Clélio, quant à lui, est silencieux, passif et désespéré suite au cyclone qui a ravagé leur maison. Au début du récit, Clélio montre la haine qu'il lui réserve à cause de sa passivité, sa froideur et son indifférence vis-à-vis de sa mère qui rentre épuisée du travail pour préparer les repas si elle n'a rien apporté à manger : *« Mon père, assis dans un fauteuil, l'attendait. Il passait sa journée à l'attendre comme un vieux con avec ses yeux d'enfant perdu, mais tout ce qu'il trouvait à lui dire quand elle arrivait, c'était tu as apporté à manger ? (...) J'avais envie de l'étrangler quand il disait ça. »* (Eve : 69)

La raideur du caractère de Clélio disparaît une fois en prison. Il devient compréhensif envers son père. *« Et mon père, il faut comprendre aussi pourquoi il est comme ça. La maison qu'on avait avant le cyclone, lui et ma mère l'avaient achetée. Ils avaient fini de la payer et (...) le cyclone l'a détruite (...) ils ont tout perdu, plus possible de recommencer ».* (Eve : 118)

1.4. Père moderne

Dans le roman *Manger l'autre*, Ananda Devi inverse le paysage social. L'image du père autoritaire, du patriarche abusif est radicalement enlevée. Elle met en scène un père moderne, attentif, attentionné et responsable.

« Mon père, mon sauveur. Génie souriant et charmeur (...) La fée penchée sur mon berceau au bout d'un long défilé de sorcières. Le seul à voir en moi autre chose qu'un boudin informe. » (M.A : 20)

Nous passons de la paternité traditionnelle à une paternité profondément humaine. Suite à la fuite de la mère après avoir accouché d'un "bébé éléphant", le père est devenu plus sensible. Il agit par amour et se soucie du bien-être de sa fille.

Ainsi il se définit dans son rapport à la femme en devenant *mère*. *« Finalement, ma mère trouva la meilleure nourrice qui soit : mon père. Puis s'en alla. » (M.A : 19)*

Cela représente l'espoir d'un changement sociopolitique qui aurait pu aboutir à une société saine, plus humaine. Actuellement, le mariage n'a plus d'impact sur le maintien de la famille. Tout le monde abandonne tout le monde.

Pour cette jeune adolescente, son père est à la fois *« [son] adorateur, [et son] bourreau. » (M.A : 24)* De sa bonne intention de vouloir protéger sa fille et de l'aimer, il sème en elle la peur d'elle-même, d'être double ou d'avoir dévoré sa sœur : *« Je ne savais pas que la schizophrénie pouvait nous être imposé (...) Il m'ôte une part de mon humanité et passe le reste de ma vie à tenter de me la rendre avec ses nourritures terrestres et son amour divin. » (M.A : 24)*

2. Figure de la mère

2.1. Mère sacralisée

Il y a une distinction entre les romans écrits du point de vue des mères et ceux écrits du point de vue des filles (ou fils). Pour la présente étude, nous ne nous focalisons pas sur ces procédés. Nous tenons à révéler la représentation de la mère selon les différentes visions.

Dans l'imaginaire social et littéraire, l'image de la mère est souvent idéalisée. « *Il y a quelque chose de spécial dans les mains des mères* ». (Eve : 132) « *...la mère omniprésente, omnipotente...* » (V.D : 24) Ainsi l'auteur associe la mère à Dieu, celui qui crée, donne la vie et nourrit.

C'est le cas de Mary après avoir aimé et désiré Cub, l'instinct maternel s'émancipe. Elle ressent l'amour, la peur, que pourrait éprouver une mère pour son propre enfant sans avoir connu ni la grossesse ni l'accouchement. D'un coup elle est devenue une mère, la protectrice, la nourricière, égale à Sainte-Marie « *Ce garçon était devenu sien à partir du moment où elle lui avait donné une seconde vie* » (J.V : 168)

« *C'est moi qui l'ai protégé et sauvé, dit-elle, c'est moi qui l'ai aimé et qui ai accouché de lui. Il m'appartient parce que vous n'avez pas réussi à lui rendre la vie !* » (J.V : 171)

Ainsi Mary constitue une revisite du modèle maternel de Marie, la mère du Christ. La substance spirituelle de Mary abolit la nécessité du rapport sexuel entre un homme et une femme pour l'incarnation de l'enfant.

Aux yeux de Cub, elle représente la Sainte Vierge « *Sa mère avait joué avec des rythmes que Mary ne connaîtrait jamais* » (J.V : 131), tandis que sa mère Wanda ne voit en elle qu'une vieille sorcière venant du fond des gouffres pour le lui arracher.

« Son Cub, l'enfant toujours aimé, toujours attendu, celui en qui elle se confiait alors qu'elle opposait aux autres enfants une façade rugueuse, elle était en train de le perdre parce qu'une sorcière l'avait capturé. » (J.V : 132)

Elle est ainsi une figure ambiguë : désacralisée puis sacralisée. Elle est d'abord féminine par son rajeunissement et ses désirs charnels, puis par une maternité désexualisée et symbolique.

« Mary se sentait jeune (...) Elle se sentait plus belle que Mary Rose : non seulement elle n'était pas vierge, mais elle était aussi sensuelle et désirable. » (J.V : 114-115) La vigilance maternelle de Mary dépasse le fait de mettre au monde et confère au titre de mère sa portée pleine et entière. *« La mort, la terre, la vie, la nourriture, la chair, la pourriture, rien ne les différenciait, qu'un regard de femme devenue une sorte de déesse nourricière. »* (J.V : 161)

2.2. Mère possessive

Anjali essaye de prouver son autorité et sa gloire en détenant le contrôle sur son fils et éloignant son mari de leur monde :

« Va-t'en, ne t'immisce pas entre nous. C'est mon enfant à moi, c'est moi qui l'ai porté, nourri, grandi. Tu ne lui as tout au plus donné que

cette pâle présence de père à laquelle s'accroche un enfant dans son inconscience, sans se rendre compte qu'il n'a véritablement besoin que de sa mère. Sa tiédeur particulière, son odeur intime et familière, sa voix, sa vie, sa pulsation. » (V.D : 6)

Pour la mère, le père est une source de contrariété dans sa relation avec ses enfants. Lui qui représente en psychanalyse la frontière établie entre la mère et son fils.

Anjali se voit aussi comme l'autre façade de sa mère « *Je la connais comme une autre moi-même, plus fragile encore, malgré son air d'autorité (...) Elle a été une fille à la maison, attendant d'être mariée (...) Pour son père, surtout, le respect de cette tradition était primordial » (V.D : 60)* Etant jeune, le père de Yashoda la prive de l'éducation et la marie à un homme de la même caste qu'eux à l'âge de dix-sept ans. Cette soumission au père et aux coutumes est celle de l'époque, nulle femme n'aurait pu échapper à cela « *Elle est née à la mauvaise époque. » (V.D : 60)* Même si elle refuse cette vie d'épouse qu'on lui avait imposée et sur laquelle elle n'a pas son mot à dire. Yashoda marie sa fille Anjali de la même manière qu'elle à l'âge de dix-huit ans. En essayant de se concilier avec toutes ses envies inassouvies, Yashoda n'exerce son autorité que sur ses enfants. En ce qui concerne Shyam, son unique fils, elle pense pouvoir le contrôler et lui imposer ses démarches comme elle le faisait lorsqu'il était enfant :

« Je crois que sa dévotion entière pour Shyam provenait du fait que, quelque part dans sa mémoire, se retranchait un petit garçon craintif et maigre, dont le corps

osseux portait les bleus permanents d'une canne de jonc (...) il y avait en elle la même intransigeance » de son père. (V.D : 61)

Pour la mère d'Anjali, la femme ne peut réellement avoir une vie significative qu'en ayant un fils : « *...ce fils qui était toute sa vie et plus encore, pour lequel elle avait rêvé et conçu le plus magnifique des destins parce qu'il était apparemment né avec tous les dons.* » (V.D : 19)

2.3. Mauvaise mère

Une dérive classique consiste à croire en une maternité instinctuelle où l'idée que la mère biologique peut ne pas aimer son enfant est inconcevable. Ananda Devi dénonce cette image de la *bonne mère* avec plusieurs exemples dans divers textes en mettant en scènes des *mauvaises mères* pardonnées.

Citons l'exemple de *La Vie de Joséphin le fou*. Enfant malaimé, Joséphin pardonne à sa mère, qu'il appelle Marlyn Moro, le fait de l'avoir détesté et abandonné. « *C'est pas parce que je suis sorti d'entre ses cuisses qu'elle me doit quelque chose. Elle me doit, rien du tout. Elle avait rien demandé, elle.* » (V.J.F : 39)

Ici l'auteur incite ses lecteurs (masculins) à comprendre l'autre qu'est la femme et à assimiler ses idées, appréhender ses peurs et ses envies. « *Je comprends les choses. Je comprends surtout que ce corps-là est pas fait pour être massacré par un enfant (...) On les déchire pour sortir. Et on cesse pas de les déchirer pour être* ». (M.A : 39) La maternité est censée être un moment agréable, source de force et d'inspiration pour la femme. Or, l'idéologie patriarcale la réduit au fait d'accoucher. Une pure souffrance qui arbore d'autres.

La souffrance de Wanda est celle d'élever quatre enfants, leur procurer nourriture et vêtements. Après la disparition de son mari, elle fréquente de plus en plus les bars et les hommes.

« ...du temps de sa mère quand elle était jeune et qu'elle mettait de la crème sur son visage si lisse, à l'ovale parfait, et du vernis à ongles grenat pour aller en boîte et, quand elle rentrait tard dans la nuit, elle venait les embrasser, et ses talons aiguilles, sur le sol, avaient ce cliquetis reconnaissable, c'était le rythme de sa mère, tap tippy tap »
(J.V : 125)

Le rythme de la dérive et de la perte sur lequel vacille Jasmine, sa sœur.

« Surveillance Jasmine, dit-il, elle risque de faire des bêtises – Elle en fait déjà », dit sa mère (...) Je sais où elle finira, avec un moutard dans le ventre et un mec invisible. Comme moi. Comme moi... » (J.V : 132-133)

Sa souffrance est aussi due à la peur : peur de perdre son enfant, peur de se faire arrêter par la police, peur de finir ses jours seule sans un homme dans sa vie. Mais aussi la peur de ne pas réussir l'éducation de ses filles.

2.4. Mère passive et soumise

Dans la société patriarcale, c'est la mère qui doit initier ses enfants à ce système qui valorise l'homme en s'anéantissant devant lui. Ainsi la fille sera toujours identifiée à sa mère. Elle sera sa parfaite image. Cette identification renvoie à sa soumission et sa faiblesse. D'une génération à une autre nous

assistons à des mères et filles victimes. Ce sujet est assez abordé chez Ananda Devi. Ses personnages féminins se posent des questionnements sur leur statut de fille, de femme au foyer, d'épouse et de mère. Nous constatons qu'aucune femme n'a réussi à s'affirmer ni au sein de sa famille, ni dans la société. Que ce soit par lâcheté ou par soumission. « *Vasanti avait refusé d'être femme de laboureur. Elle avait fait un choix. Moi, j'avais fait un non-choix. Je m'étais laissé faire.* » (A.F : 114) Ici les tentatives d'affirmation de Vasanti se sont tournées contre elle ; la guidant vers sa mort. Cette mort que la mère d'Eve cherche passivement « *Mère en noyade, elle pétrit sa chair de désespoir et voudrait bien avoir un moyen simple de se tuer.* » (Eve : 114) Sa seule source de bonheur est « *un téléviseur et un magnétoscope qui remplissent ses jours de leur glapisement.* » (p.41-42) Sa passivité touche même son rôle primaire et ordinaire, celui de la femme du patriarce : cuisiner. Etant dans le besoin, ils n'ont rien dans la cuisine. Elle ne peut même pas s'occuper de la nourriture de sa famille et jouer à la mère nourricière. Cette passivité imposée touche même sa relation avec sa fille Eve :

« Ma mère, quand elle viendra dans ma chambre après avoir longtemps hésité devant la porte fermée, ne dira rien, ne sentira rien. Elle s'est délibérément insonorisé la chair pour ne pas avoir à ressentir la vie et à la regretter. Une existence à l'abri de tous les remous, voilà ce qu'elle voudrait. » (Eve : 41)

Cependant la passivité de Subhadra Misra a quelques nuances comparée à celle de la mère d'Eve. Subhadra ne se soucie de son fils Kamal que lorsque sa plume a séché et que Zohra hante les pensées et le cœur de son enfant. Les liens

affectifs entre Kamal et sa mère sont pratiquement artificiels pour ne pas dire inexistantes :

« Elle ne retrouve que des actes convenus, des gestes sans signification qui n'ont abouti ni à la confiance, ni à la compréhension. Au lieu de l'amour, elle voit l'habitude de l'amour. L'habitude : la gangrène qui ronge les familles. » (I.T : 121)

2.5. Echech maternel

L'extra-vigilance de Yashoda, d'Anjali et de Subhadra est vue comme l'envie de contrarier leur échec sur le plan personnel et social.

« Vasanti, ma mère et moi, sommes toujours la proie de nos exigences car nous n'avons rien obtenu jusqu'ici de ce que nous voulions. Si je désirais vivre, toute ma vie, par personnes interposées, je serais satisfaite de ma vie avec Dev. Si j'avais quelque talent, quelque don, quelque richesse cachée qui m'appartenait en propre, j'aurais pu capturer la possibilité du bonheur. » (V.D : 113-114)

Subhadra Misra se pose des questions sur son être et son devenir. Elle cherche à concilier les rôles qu'elle a à jouer : mère, épouse, écrivaine. *« Toute seule sur le balcon (...) elle parle à son fils pour lui dire : Pardonne-moi de n'avoir pas essayé de savoir plutôt qui tu es. » (I.T : 123)* Subhadra se rend compte de ses erreurs, de sa défaillance en tant que mère, mais n'ose pas en parler à son fils. Elle n'a ni le courage ni l'audace pour se rattraper. Il est peut-être trop tard pour le faire, car Kamal la regarde toujours avec mépris. *« Il a vingt-trois ans et ne voit en elle qu'une ignorante. » (I.T : 119)* A vrai dire, c'est une femme en phase

transitoire qui se cherche et qui est obligée de porter « *le masque de la mère* » (I.T : 117) Contrairement à Subhadra, la mère d'Eve avoue et assume sa maternité bafouée et son amertume.

« Je crois l'entendre marmonner : je t'ai abandonnée. Je pense que je me suis trompée. Mais elle le redit plus clairement : je t'ai abandonnée. Aucune mère ne devrait faire ça à ses enfants. C'était par lâcheté et par démission. » (I.T : 131)

Qu'elle soit une bonne mère ou mauvaise, passive ou soumise, toute femme progénitrice aura le cœur brisé :

«cet éternel cœur de mère qui finit par se retrouver un jour orphelin d'enfants. » (p.65) Car « *Chaque femme porte en elle ce choix : celui de trop aimer ou pas assez.* » (I.T : 98)

3. Belle-Mère autoritaire

Nous nous focalisons sur trois cas particuliers de notre corpus. Il s'agit de la mère de Dev et la mère de Faisal dans *Le Voile de Draupadi* et de la mère de Jugdish dans *Indian Tango*.

Ces trois vieilles dames apparaissent comme de femmes fortes dont la parole est entendue et respectée. Mais ce pouvoir n'est exercé que sur la belle-fille ou la cousine malaimée pour assurer la continuité des traditions et la non-transgression des normes établies par leurs aïeux.

La mère de Dev veille tendrement sur sa belle-fille Anjali pour accomplir sa mission, la *marche sur le feu*. « *En tant que belle-mère et bru, nous nous*

entendions bien » (V.D : 93). Mais en tant que femme, Mataji est source de déséquilibre pour Anjali : « *De loin, je désirais être comme elle, une femme forte, à l'irrésistible personnalité, qui avait construit la vie de chaque membre de sa nombreuse progéniture et les avait marqués de son sceau de réussite. De près, je désirais m'enfouir sous terre pour me dérober à son regard trop cru, qui dévoilait en moi la faiblesse et l'indécision, la trop féminine lâcheté.* » (V.D : 93)

Quant à la mère de Jugdish En ce qui concerne Sabhadra, sa belle-fille, elle la harcèle matin et soir en lui rappelant l'intérêt et l'obligation d'aller à Kashi.

« *La visite de Kashi est évoquée au petit déjeuner. Elle le sera encore au déjeuner, puis au dîner, puis à chaque occasion, jusqu'à ce que Subhadra consente à céder. De cela, elle [Mataji] ne doute pas.* » (I.T : 89) Mais Subhadra « *oppose à Mataji un refus si calme qu'elle en arrive presque à la désarmer* » (I.T : 89) Face à cela la belle-mère accentue le ressentiment de Subha vis-à-vis de son inutilité, son impression de ne pas avoir sa place dans cette famille. « *Qu'est-ce qui t'en empêche ? Ta fille est mariée, ton fils est un homme, il n'a pas besoin de toi. Quelqu'un viendra préparer les repas de Jugdish. Personne n'a besoin de toi.* » (I.T : 90)

Ce qui attire bien notre attention dans ses propos c'est la présence-absence de la fille de Subha. Ce qui montre que, dans cette société, la fille est pratiquement abandonnée après son mariage « *...[étant] cette charge dont les parents avaient hâtes de se débarrasser.* » (I.T : 111) Pas de visite. Aucune importance ne lui est accordée, même pas une nomination. Pas de prénom.

Cette même vieille se voit supérieure au point d’appréhender une méchanceté envers les gens de la *caste basse*, même si cette distinction n’existe plus à leur époque. Elle est tout le temps en colère contre Bijli, la concierge de l’immeuble en la prenant toujours pour une Intouchable. « *Bijli est une petite femme maigre et sombre de peau, aux yeux foudroyants. Mataji l’appelle « la laide Bijli », ou « la noire Bijli », ou, par ironie, « la belle Bijli »* » (I.T : 87) Cependant, la grande haine de la mère de Faisal ne touche pas sa belle-fille que Faisal sait bien la réduire à un *Rien* :

« Tais-toi, Faisal. Tu as une femme dans l’arrière-cour qui ne voit personne et que personne ne voit. Tu as une fille qui a la tête strictement enveloppée de son tchador, et qui n’est pas admise parmi nous. Tu as une cousine, Fatmah, qui habite un réduit dans ton propre sous-sol parce que ta mère, cette vieille matriarche à moitié folle, la déteste. » (V.D : 54)

La mère de Faisal se comporte mal avec Fatmah sans se soucier du lien de consanguinité qui les lie. Cela est loin d’être le fruit d’une société matriarcale. Elles ne sont que les gardiennes d’ancestralité, les préservatrices de cultures et de coutumes.

4. Relations conjugales

Nous focalisons cette analyse sur quelques cas particuliers. Certains sont perçus et narrés par l’épouse même, Anjali, d’autres par la fille, Eve.

Dans *Le Voile de Draupadi*, le fossé se creuse de plus en plus entre les deux époux. Anjali remet en question ses choix, ou plutôt l'absence de choix qui l'a menée à épouser Dev. « *J'avais cru l'aimer (...) Je prenais pour le destin ce qui n'était qu'une absence de choix* » (V.D : 20)

Après la première rechute de son fils, Anjali se rend compte que leur mariage n'est que ces « *Glorioles éphémères auxquelles elle avait cru comme à une religion* » (V.D : 8-9) jusqu'au point d'annoncer « *Ce n'est qu'avec Wynn que je suis née* » (V.D : 9)

La déception d'Anjali est tellement immense. Dev n'est plus *le Dieu Solaire* qu'elle s'imaginait avoir épousé. Tout ce que Dev réussit à faire, c'est créer en elle « *une alternance d'amour et d'indifférence, de mépris et de peur (...) parce qu'il n'a jamais su, lui se donner entièrement.* » (V.D : 23)

Ainsi « *[leur] ciel conjugal s'était transformé (...) Mais cela avait peu d'importance* » pour Anjali (V.D : 9). A présent, Elle ne voit en lui qu'un violeur « *...je savais, j'avais cette certitude, cette effroyable accusation au fond de moi, que je venais d'être violée* » (V.D : 56) ; ou encore un « *banal commerçant, qui vend la justice* » (V.D : 85)

Suite à ces longues remises en question, Anjali éprouve le sentiment d'être étrangère à elle-même, d'être double « *Il m'avait connue, une créature de septembre au rire facile, aux chagrins vifs, mi-hiver, mi-printemps. Je la reconnais à peine ; ce n'était pas moi.* » (V.D : 8) Elle se fait même la liste de ses besoins, de ce qu'elle attendait réellement de ce mari tant idéalisé :

« Il est à présent trop tard de lui réclamer ces choses qui me sont nécessaires : le partage égalitaire, une tendresse intuitive, une association parfois amicale, le don d'une main tendue, pleine d'une muette complicité. » (V.D : 26)

Bien que *Le voile de Draupadi* soit le deuxième roman d'Ananda Devi, écrit en 1993, il reste toujours d'actualité avec toutes les problématiques avancées, les situations et les certitudes proposées *« Ils ont pris la femme pour acquise, mais aujourd'hui, Dev, rien n'est acquis qui ne soit mérité et je ne crois pas que tu « nous » aies mérités » (V.D : 150)*

Comme nous l'avons montré ci-dessus, la mère d'Eve est une mère passive. Il est bien évident que cette passivité vient de sa soumission. Soumission à l'époux et à la société. *« J'entends mon père qui remue ma mère. J'entends la passivité de ma mère. Demain, elle aura des bleus aux bras. Demain elle marchera comme un canard. » (Eve : 43)*

Eve considère cette relation comme une éternelle condamnation. Rien ne change, rien ne s'améliore. Une pure incarcération jusqu'à leur mort :

« Mon père a de longues conversations avec les autres hommes de l'immeuble. Quand il revient, il empeste le vin local. Ma mère rentre en elle-même et ressemble à une tortue. La perpétuité, c'est ça. » (Eve : 109)

Pour finir avec les relations conjugales nous tenons à aborder un autre exemple de notre corpus second. Il s'agit de Pagli. La fille mariée à son cousin-

violeur à l'âge de quinze ans. Lors de leur cérémonie de mariage Daya se met à réciter d'autres promesses que celles que lui demande le pandit :

« Le pandit m'a dit de prononcer le serment de fidélité et d'obéissance de la femme au mari : je devais promettre de m'occuper de lui, de le servir, de le garder en bonne santé et de lui donner beaucoup d'enfants. (...) je me suis mise à prononcer mes propres vœux : (...) j'aurai toujours le courage de dire non. Je garderai en mémoire le souvenir de ma douleur. Je regarderai cet homme droit dans les yeux avec la certitude de ma haine. Je ne rejoindrai pas le chemin tracé de femme d'épouse de mère de belle-mère. Je ne deviendrai pas une mofine qui n'a plus qu'un seul but : détruire les espoirs des autres. Aucun enfant ne naîtra de mon ventre qu'il n'y aura été mis par amour. » (Pa : 74-75)

Sa souffrance est double. Elle reproche à ses parents d'avoir toléré cette union en pardonnant à son cousin son acte déshonorant. En cherchant l'amour qui fait défaut au sein de sa famille, Pagli se retrouve dans une relation extraconjugale avec Zil.

Ainsi, les parents qui vivent dans une sorte de précarité ne peuvent assurer leurs devoirs vis-à-vis de leurs enfants. Toute la défaillance dans leur rôle parental ou dans leur personnalité risque d'entraîner les enfants dans des troubles comportementaux.

Ananda Devi cherche à prouver que les relations entre individus peuvent se fonder simplement sur l'Humain en se mettant dans la peau de l'Autre que ce

soit un père ou une mère, un enfant ou un vieillard. Ou en redessinant une paternité par-delà les frontières où la représentation des parents contribue à former un discours fortement universel. Le manque d'amour parental crée une distance difficile à combler entre les parents et leurs enfants et par conséquent entre les enfants (futurs adultes) et les autres membres de la société.

Les filles chez Ananda Devi sont des rebelles. Elles résistent tout en refusant le mariage et la maternité. Pour les féministes, *Mariage et maternité*, ce n'est qu'une question de légitimer l'autorité du patriarcat. Mais pour l'ensemble des personnages féminins de Devi, nous ne pouvons tous les classer dans la case des féministes car chacune d'entre elles fait et suit ses besoins affectifs, charnels et même matériels. Certaines choisissent l'homosexualité tout en se prostituant (Eve), d'autres refusent soit le fait d'accoucher (Dominique), soit d'être l'esclave d'un esclave.

L'auteur met l'accent sur la dégradation rampante de l'être humain. L'absence d'éthique où le mal l'emporte sur le bien que ce soit consciemment ou inconsciemment. Un "sous-développement" humain sans équivoque/ hors normes.

Les réflexions philosophiques d'Ananda Devi sur le comportement interrelationnel visent à éveiller et les consciences et les esprits en les incitant à une modération fonctionnelle rassurante du bien-être de tous les "organes" du corps familial pour construire un corps social cohérent et harmonieux.

Chapitre III

Construction du corps

III. Construction du corps

Dans ce qui précède, nous avons montré que l'écriture poétique d'Ananda Devi est centrée sur les corps souffrants des personnages, des lieux ou du texte même afin de faire naître une écriture proche du « corps » qui saura mieux le dire et décrire son malaise. Pour comprendre ce qui lie le corps, le sujet et le texte, Ananda Devi s'interroge sur la présence et le poids d'un passé, d'une mémoire, d'un contexte culturel, littéraire et social. Tout ce qui forme l'identité et de l'auteur et de son œuvre.

« Je te cherche, je te suis, je te guette, je te projette. Je suis l'ordre de ton identité. Pendant ce temps-là, je ne suis rien ; en sursis, en suspens. Je me désintègre pour me retrouver de l'autre côté de l'écran, dans le miroir basculé de la page. » (I.T : 140)

Nous tenons à nous arrêter sur la notion du corps et son apparition en tant qu'objet d'étude tout en faisant référence à notre corpus. Depuis l'Antiquité, le corps fut extrêmement objectivé grâce aux différentes réflexions philosophiques et médicales. Certains penseurs reprochaient à ces deux disciplines le fait d'envisager le corps comme une entité donnée et déterminée dans son état final dès le départ. Pour eux, le corps relève de l'être et de l'acquis plutôt que de l'avoir et de l'inné. Ainsi, selon ces deux disciplines, le corps n'est pas considéré comme une base d'identité, mais comme une possession. D'où la naissance de la physiognomonie. Ce mot vient du latin *physis* qui signifie nature et *gnomon* qui signifie *qui connaît*. Il s'agit de l'art de juger l'individu selon son aspect physique. En d'autres termes, les traits physiques permettent de déterminer les

traits de caractère en établissant des équivalences entre le physique et le moral. A cet héritage physique s'ajoute l'ancienne tradition astrologique arabe qui voit sur les corps en général et les mains ou les visages en particulier des signes concrets de l'influence des planètes. Toutes ces réflexions marquent l'œuvre de Devi. Elle y met des corps jugés par leur sexe, leur forme et/ou leur couleur de peau. Elle remet en question certaines superstitions liées au fait de naître un mardi, en pleine lune, avec un bec de lièvre ou sans jambes, etc. Ainsi la question du corps est posée dans différents domaines : littéraires, philosophiques et théologiques.

En ce qui concerne le domaine littéraire francophone, le corps est le sujet le plus privilégié de l'imagination. Il est strictement lié aux problèmes du personnage dans le récit. Les corps des personnages de Devi peuvent être vus comme arbre, maison, ville, île, continent, civilisation, etc. Il ne s'agit pas uniquement du corps vivant et de ce qui lui est extérieur. Ici nous regardons le corps dans un sens figuré où ce corps figuré aura une double ambiguïté car il sera corps et écriture. Il est aussi tout ce qui sous-tend l'œuvre littéraire. C'est-à-dire le contexte social, culturel, les pratiques et les perceptions diverses liées à son lieu et son époque d'apparition. Le corps individuel peut devenir symbole de tout l'organisme social et s'identifier par métaphore au corps politique. Ce dernier fait peser sur le corps individuel des mécanismes d'oppressions et d'aliénation. Tout ce que Michel Foucault, entre autres, avait dénoncé. Dans ce sens, le corps représente le lieu de tensions et d'interactions. Il est le champ de différents traumatismes caractérisant l'être marginal, celui qui vit sur la marge de deux cultures et de deux sociétés ; pour qui l'appartenance ou la non-appartenance

sont impossibles. À ce contexte critique s'attachent différents concepts tel le colonialisme, la négritude, la créolité, l'acculturation, l'errance, l'exil, l'immigration, etc.

Dans ce qui suit, nous nous concentrons sur le corps textuel en tant que structure porteuse d'identifiants socio-culturels. Le corps se forme suite à sa conformité à des savoirs et des valeurs. Il incorpore les aspects sociaux et culturels pour former un corps "idéal". Nous envisageons de mettre l'accent sur l'écriture même afin de révéler une fois de plus la crise identitaire et les différents procédés littéraires ou autres utilisés par notre auteur.

Du point de vue de la méthodologie, nous tenons à élaborer cette analyse en trois parties où nous consacrons le premier point au corps textuel c'est-à-dire, l'analyse de l'espace textuel et du texte même. Le deuxième point sera consacré au corps intertextuel. Ces corps étrangers qu'incorpore le texte principal. Au final, nous terminons avec le corps culinaire qui nous aide à montrer une fois de plus l'universalité de l'œuvre de Devi tout en étant bien particulière.

1. Corps textuel

Nous envisageons de consacrer cette rubrique à l'étude du lien entre la forme du texte, son genre et son contexte sans oublier son lien avec celui qui l'écrit. En d'autres termes, nous centrons notre étude sur la comparaison métaphorique du corps-écrit et du corps-écrivain.

Le lien entre le texte et le corps nourrit bien l'écriture de Devi. Sa réflexion rejoint, à quelques nuances près, celle des féministes. La production littéraire féminine des années 70-80 représente majoritairement une écriture expérimentale du corps où les écrivaines telles Hélène Cixous, Nathalie Sarraute, Julia Kristeva, Marguerite Duras, etc., tendent à se réapproprier leur corps ce qui ne pourrait être que l'unique moyen pour se libérer des contraintes et des stéréotypes. « *Ecris ! L'écriture est pour toi, ton corps est à toi, prends-le.* »¹

Notre auteur situe le corps dans une présence-absence figurale qui remet en question les dichotomies cartésiennes et platoniciennes.

« Je me suis toujours opposée à la séparation "morale" ou religieuse du corps et de l'âme, qui me semble mensongère et trompeuse. »²

Dans une vision globale, Ananda Devi traite le corps au-delà du dualisme corps-esprit d'où la récurrence des images de peau, de chair, des murs, des écailles, de l'océan et du sang ; mais essentiellement celles de l'ouverture/fermeture (fenêtre, porte, seuil, intérieur, extérieur), conscience/inconscience et du réel/imaginaire. Ainsi une étude pluridisciplinaire

¹ Cixous, Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p.40.

² Correspondance personnelle avec l'auteure, 14 Juin 2017, annexe, p.III.

nous serait indispensable (Structuralisme, linguistique, féminisme, sémiotique, anthropologie...).

Le corps romanesque est un corps socialisé, tributaire des institutions et du monde socio-historique où il évolue. Il dépend aussi du corps vivant que ce soit le corps écrivant ou le corps lisant. Celui qui ressent, pense, transmet et crée des sens. C'est suite aux premiers travaux sur la socialisation que Durkheim reconnaît les effets de l'environnement socio-culturel sur le corps donnant naissance au concept d'incorporation. L'incorporation mobilise des considérations culturelles, sociales et psychiques. Elle relie aussi le corps, le langage et tout autre savoir-faire corporel.

Dans *Indian Tango*, la danse représente cet autre savoir-faire que Devi use pour exprimer son idéologie. Ce roman contient deux trames : « *l'une est une narration normale à la troisième personne, l'autre une narration intérieure, qui parle d'écriture : c'est donc une écriture sur l'écriture.* »¹ Il nous semble pertinent de commencer par les origines du Tango afin de préciser un peu plus les raisons pour lesquelles Devi l'avait choisi.

Sur le plan musical, il s'agit d'un syncrétisme interculturel original. Tous les continents, à part l'Asie et l'Océanie, ont contribué à sa fondation. C'est vers la fin du XIX siècle que le tango apparaît grâce à la rencontre de trois groupes sociaux en Argentine et en Uruguay. Les créoles en tant que masse dominante, les esclaves noirs et les immigrants comme étant des minorités. La première

¹ Véronique, Bragard, Srilata, Ravi, *Ecritures mauriciennes au féminin : Penser altérité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.273.

chose que nous pouvons avancer à propos du choix de la danse tango, c'est qu'il renvoie à l'envie de l'auteur d'affirmer pleinement sa créolité et son identité hybride. *Indian Tango*, c'est métisser une musique qui est elle-même née d'un métissage. « *Le pouvoir de la musique est pouvoir de commémoration du temps primordial où le sujet, avant de recevoir la parole, reçoit préalablement une souche, une racine sur laquelle pourra en second lieu germer la parole : dans cette souche originelle, que nous concevons comme effet - non mémorable mais commémorable - d'une inscription primordiale, sans médiation de l'imaginaire, du symbolisme dans le réel.* »¹ Ainsi, Ananda Devi relie le substrat multiculturel du tango à celui de l'Inde et de l'île Maurice.

A l'époque, cette danse était considérée comme populaire et provocatrice qui nécessitait une structuration avant de l'intégrer dans la société européenne. En Europe, le refus de cette danse est dû à cette intimité corporelle mise en public.

La danse de couple nous fait directement penser aux corps enlacés. D'une part ceux de l'auteur et des lecteurs, d'autre part des différentes cultures et civilisations coexistantes. Mais c'est surtout l'enlacement d'un corps avec son alter égo, car le Tango est une question de remise en cause de rôles et non pas de personnes : « *le dialogue que construit le tango ne concerne pas les sexes mais les rôles* »². Ainsi, le corps symbolise le lieu des illusions et des contraintes qui entrent dans des rapports de force et de conflits. La rivalité entre l'homme et la

¹ Alain, Didier-Weil, *Les Trois temps de la loi*, Paris, Seuil, 1995, p.249.

² Sol, Bustelo, *Le tango Milonguero. Une pratique de l'art et de la vie, mémoire de maîtrise en arts du spectacle*, Université Paris 8, 2004, p.16.

femme est réduite chez Ananda Devi à l'opposition de rôles où elle souhaite que toute femme prenne la clef des champs. Contrairement aux féministes radicalistes, Devi ne cherche pas à éliminer l'homme. Elle encourage la femme à être plus forte et autonome afin de pouvoir s'intégrer dans sa communauté comme acteur social. L'homme n'est pas son ennemi mais son complice, sa moitié. Leur relation devrait se caractériser par une égalité complémentaire. C'est pourquoi elle met en scène des écrivains tantôt hommes tantôt femmes et décrit le malaise corporel humain.

L'action dans *Indian Tango* est toujours marquée par ce pas vers le passé. Ces différentes analepses Avril-Mars ou Mai-Avril peuvent être interprétées par le mouvement principal de la danse du tango, le carré de base. Au moment où la danseuse recule son pied gauche, son cavalier avance le pied droit ce qui reflète la condamnation de la femme à suivre les consignes de l'homme. Or, Ananda Devi marque la transgression de cette obéissance en élaborant cette danse avec un personnage du même sexe qui n'est autre que soi-même. Il s'agit d'un personnage imaginaire. Ne serait-ce que ce lecteur imaginaire auquel s'adresse l'écrivaine ? « *Connais-tu les multiples incarnations d'une femme, toi qui me lis ?* » (I.T : 76) « *J'ai décidé de refuser le monde. Comme un moine emmuré, je peuple les murs de ma pensée d'images colorées et dansantes.* » (I.T : 254) La pensée est « *rythmique, espacement, battement, donnant le temps de la danse, le pas du monde* »¹

¹ Jean-Luc, Nancy, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié Coll., « Sciences humaines », 2000, p.100.

Pour Nancy, l'écriture est « *un geste pour toucher au sens.* »¹ Il s'agit d'un acte corporel, un étalement du corps sur le papier où le texte devient lui-même ce corps-écrivain. Certaines pratiques de la génétique contemporaine ont multiplié les métaphores textuelles pour dire qu'au fond de chaque être vivant, le corps fonctionne comme un texte. Toucher, par exemple, c'est partager.

*« Ce partage survient sous forme de trace, de détour, d'errance (...) Toucher c'est nous ouvrir à une œuvre désœuvrée, à un récit sans début et sans fin. »*²

C'est bien l'histoire de la femme dans la société patriarcale et celle de l'écriture et de l'écrivain. Indian Tango ne nous mène pas réellement vers la réconciliation des deux êtres de la protagoniste, mais il aboutit à la construction du sens par rapport à l'écriture et au rang de la femme dans les sociétés patriarcales. Devi renforce ses idées par une autre activité artistique, celle de la danse.

*« Les danseurs de tango sont ancrés dans le sol. Ils ne sautillent jamais. Ils sont posés. Ils placent le poids du corps sur le devant du pied. Les genoux peuvent être légèrement fléchis, pour ressentir plus fortement encore cet ancrage dans le sol. »*³

Celui d'Ananda Devi se situe en Inde. Cet ancrage pèse trop au point d'affaiblir les genoux et le corps de Subhadra qui finit par s'agenouiller. Ses

¹ Ibid., p.19.

² Ibid., p.153.

³ Remi, Hess, « *Tango, Intérité qui nous prend* », préface in *Tango, corps à corps culturel. Danser en Tandem pour mieux vivre*, sous dir. France, Joyal, Québec, Presse Universitaire du Québec, 2009, p.VII.

diverses civilisations indiennes continuent d'exister avec la même intensité et conditionnent la vie de ses appartenants. « *Mieux qu'une langue parlée, [Indian Tango] est un langage du corps qui permet de voyager partout dans le monde.* »¹ Ainsi l'écriture « *...s'engage dans et par le corps du danseur, par ses savoirs.* »²

L'association entre la danse et l'écriture est pour dire que même si l'écriture est portée par le mouvement de la pensée, elle a aussi à faire aux corps. La narration de notre auteur procède du corps vivant, du corps mouvant et de son ancrage qu'il soit intérieur ou extérieur car il n'est que la projection de son Esprit. Ainsi l'écriture de Devi s'ouvre sur des figures importantes. Celle des frontières, celle du passage tout en tentant de traverser le seuil et celle de la difficulté de marcher et d'avancer.

« Subha se doit de traverser cette porte. Elle doit rejoindre quelque chose d'elle qui est resté de l'autre côté et qui ne l'a pas accompagnée lors de sa présente naissance » (I.T : 219)

Nous pouvons conclure que l'espace et par conséquent le récit chez Ananda Devi se compose à travers le corps signifiant du marcheur-penseur où la marche/la danse - tout comme la réflexion - s'inscrit dans la quête de soi. En se mettant à l'écoute de son corps, l'homme découvrira qui il est vraiment. Subhadra Misra s'est mise à l'écoute de son corps et de sa pensée car au final nous saurons que tous ces longs parcours et mouvements corporels n'étaient que de la pure imagination. Une activité spirituelle car elle était bien enfermée dans

¹ Ibid.

² Laurence, Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Contredanse, Coll. « Librairie de la danse », 2000, p.73.

une chambre d'hôtel. C'est ce que Devi nous confirme dans son récit autobiographique *Les Hommes qui me parlent*. Toute connaissance de soi implique une connaissance du corps, domaine du mien et du propre.

Pour ce qui est de la plume féminine, le rapport du corps au texte correspond à un rapport au corps féminin. L'écriture de la femme est « *un mode de reconnaissance de soi à soi, puisque ce que le sujet enfante, c'est elle-même* ». ¹

D'après Michel Bernard, c'est le travail sur la langue qui fonde le processus de création, « *acte corporel d'énonciation* ». Ananda remet ce travail en question en abordant un sujet tabou à savoir la sexualité. Elle lie la création artistique à la jouissance et au plaisir sexuel. Dans le sens où la corporéité du texte est considérée comme corps du langage, un langage « *qui (...) blesse ou qui (...) séduit* » ²

Le style du texte dépasse le texte et met en œuvre des fonctions physiologiques ³ qui peuvent provoquer une stimulation sexuelle :

« Il le fallait. Il me faut aller jusqu'au bout et le décrire : Bimala, debout, poitrine dénudée, toujours statufiée mais dans une posture de pâmation antique, tête en arrière, bouche entrouverte, longue chevelure défaite – moi agenouillée, écartant, déchirant, arrachant l'amoncellement de tissus du sari, du jupon, bouche enfouie dans l'obscurité blafarde de ses cuisses qui n'ont jamais vu le soleil, dans

¹ Marie, Mas, « *Corps* », *Dilecta*, 2009, n°6/ pp.95-102.

² Roland, Barthes, *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1982 (1973), p.62.

³ Nous revenons dans ce qui suit aux fonctions de la nutrition.

la chaleur rouge et noire de son sexe qui n'a jamais connu la caresse mobile d'une langue. » (I.T : 210)

Cette scène rêvée nous aide à déterminer une autre raison pour laquelle Devi avait choisi le tango :

« ...il est sous-entendu entre danseurs que le contact physique se termine avec la danse et ne se traduit pas par un contact sexuel. »¹

Devi transgresse ce code et fait vibrer les corps des deux femmes Bimala et Subhadra. Mais « ...l'expérience sexuelle qui peut exister pendant l'exécution du tango est essentiellement intérieure. »² C'est ce qui reflète aussi l'écriture intime à laquelle Devi a eu recours pour écrire ce roman et préfigurer son récit autobiographique publié en 2011.

Parmi les corps enlacés, nous avons aussi deux danses, deux musiques, deux types d'instruments.

« ...une autre musique s'élève, faisant taire la première. Ce n'est plus le sitar, le tabla et la voix du chanteur. Cette fois, c'est un accordéon plaintif et le piano et une voix de femme grave et rauque. Subha n'a plus de clochettes aux pieds mais des escarpins vernis à talon haut. »
(I.T : 240)

Subhadra passe d'une danse à une autre sans se fatiguer. Elle, l'épouse, la mère, l'écrivaine, la danseuse, la joueuse au sitar même si elle n'a su jouer qu'une seule fausse note. C'est grâce à cette fausse note qu'elle a commencé à se

¹ France, Joyal (dir.), *Tango, corps à corps culturel*, op.cit, p.36.

² Ibid.

chercher. La fausseté représente l'ignorance de son être, de son corps ; « *Cette fausse note a permis notre première rencontre amoureuse, à toutes les deux, avec une femme.* » (I.T : 213)

Dans ce qui précède, nous avons vu que la structure du texte correspond à celle de la danse. Subhadra Misra arrive jusqu'au point où elle lignifie le corps de la femme, et même son propre corps. Elle le compare au sitar. « *Je m'allonge par terre, auprès du sitar. Personne n'a réussi à nous jouer, à tirer de nous les notes triomphales et pures de la beauté.* » (I.T : 214) Après, Subhadra parle de ces rêves érotiques qui la hantent depuis qu'elle a connu Bimala. L'envie de jouer au sitar vient de son envie de caresser le corps de cette étrangère parfaitement faite « *Si elle savait que, parlant des formes du sitar, je parlais des siennes que mon envie de caresser l'instrument n'était qu'un jeu sur les mots.* » (I.T : 135)

Le fait que Bimala soit l'héroïne du film *Ghare Baire* de Satyajit Ray¹, nous permet d'avancer que l'écriture rejoint encore d'autres compétences artistiques, celle de jouer d'un instrument musical. Ici, il s'agit du « *bon joueur de sitar [qui] peut faire pleurer son auditoire rien qu'en jouant une note.* » (I.T : 112)

Le corps chez Ananda Devi est, donc, une réalité physique, un support imaginaire, un instrument de plaisir, une voie d'accès à la connaissance qui ne peut se différencier de l'esprit. Ici, le corps vit, d'abord, son rapport avec lui-même et avec autrui dans l'imaginaire, dans l'Esprit. « *Je lis l'encre qui coule à l'intérieur des corps et qui est l'écriture intuitive et étrange de la vie.* » (I.T : 155)

¹ Adaptation cinématographique (1984) du roman éponyme de Rabîndranâth Tagore publié en 1916.

Après avoir subtilement étudié les figures de la gémellité, les reflets et les jeux de miroirs, les dédoublements, nous avançons que tous ces agencements servent à métamorphoser le corps (féminin) en texte. Ainsi le corps textuel au féminin n'est qu'un corps sexuel affirmé.

2. Corps intertextuel

« La citation en tant que signe appelle toutes ces modalités de la perception, elle opère dans le discours un départ de sens que ni la reconnaissance ni la compréhension, séparées ou associées, ne suffisent à traiter, un départ de sens qui demande une interprétation. »¹

Dans un premier temps, nous reconnaissons que les poèmes d'Eliot sont des *corps étrangers*² dans les textes d'Ananda Devi. Elle se les approprie et les cite clairement dans *L'Arbre fouet* et *Les Jours vivants*³, la forme la plus simple et la plus implicite des citations. Elle les insère comme des épigraphes sur une feuille blanche que nous pouvons au préalable interpréter comme temps d'appropriation des lieux et des cultures (Souffleur, l'île Maurice et Londres, l'Angleterre). Dans ce sens, nous, en tant que lecteurs, serons des « *tiers de la relation duelle* »⁴. Au cours de cette analyse, nous envisageons d'apporter des explications et des interprétations à toutes les dualités présentes.

¹ Antoine, Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p.72.

² Comme les appelle Antoine Compagnon dans son livre *La Seconde main*.

³ Rappelons que ces deux romans sont publiés chez deux maisons d'éditions différentes, respectueusement : L'Harmattan et Gallimard.

⁴ Antoine, Compagnon, op.cit., p.73.

Ananda Devi cite les vers d'Eliot en anglais avec une traduction faite par elle-même. Elle s'en sert pour introduire les différents chapitres. Comme pour marquer sa forte inspiration, elle cite sous forme d'épigraphe résumant ce qui est narré dans le chapitre qui le suit. C'est la même technique pour les deux romans à l'exception de la répartition des poèmes qui introduisent les chapitres dans *Les Jours vivants*. Par exemple la première section contient six chapitres, alors que la deuxième contient trois, etc. Le lien intertextuel établi dans *L'Arbre fouet* est porté principalement sur la thématique du mysticisme et de la perception du temps.

Four Quartets et Waste Land sont les poèmes les plus cités par Ananda Devi. Le premier recueil est constitué de quatre poèmes écrits entre 1936 et 1942. *Burnt Norton*, *East Coker*, *The Dry Salvages*, *Little Gidding*. C'est de cette dernière séquence qu'Ananda Devi s'inspire le plus. Etant la fin de *Four Quartets*, Ananda Devi la choisit pour commencer sa narration et ainsi prouver que la fin n'est qu'un commencement. Les deux auteurs transgressent la linéarité temporelle de la vie et de l'écriture dont le développement est marqué par un début et une fin.

« Il n'y aura pas de fin à nos explorations. Ce n'est qu'une fois revenus à notre point de départ que, reconnaissant ce lieu pour la première fois, nous saurons enfin que nous sommes parvenus au but. »

(A.F : 5)

Cela fait écho à la citation de la fin, qui est extraite du premier poème *Burnt Norton* :

« Le présent et le passé sont peut-être tous deux présents dans le futur

Et le futur contenu dans le passé...Si tout temps est éternellement

présent,

Tout temps est irrécupérable. » (A.F : 167)

Ces deux citations résument la trame du roman. Il s'agit de la quête d'Aeena, son envie de découvrir les secrets de sa vie antérieure. Et ce n'est qu'après cette révélation qu'Aeena aura la possibilité d'une Renaissance. Quant à Eliot, le poème de Little Gidding repose sur la rencontre de son double, un fantôme. Notons que la thématique, ici, est principalement portée sur le mysticisme, elle est majoritairement symbolisée par la notion du double.

Comme nous l'avons déjà montré dans l'analyse des stratégies discursives, la complexité diégétique de ce roman réside dans ce « je » partagé entre Aeena et Devika et qui est brouillé au point de nous faire croire que ce n'est que la même narratrice. *« C'est la même chose, nous sommes sœurs. Plus que sœurs. Identiques. » (A.F : 75)* La dualité telle que Devi nous la présente nous pousse même à croire qu'Ananda Devi n'est que la réincarnation d'Eliot. Cela s'explique davantage en découvrant que Thomas Stearns Eliot est fortement influencé par la civilisation indienne. Dans le Nouveau Dictionnaire de la Civilisation Indienne, nous trouvons la présentation de l'auteur comme suit :

« Découvrant le sanskrit, le pali et la philosophie indienne durant ses

études à Harvard, l'écrivain américain naturalisé britannique

***T.S.Eliot** (1888-1965) intégra dans son œuvre poétique de*

*nombreuses références indiennes. Cette influence se manifeste notamment dans un de ses poèmes majeurs, **The Waste Land** (La Terre vaine, 1922), qui s'inspire de la **Brihadaranyaka-Upanishad**, ainsi que dans *The Dry Salvages* (1941), le troisième des poèmes qui composent **Four Quartets (Quatre quatuors)**, dans lequel il invoque les paroles de **krishna** dans la **bhagavad-Gita**. »¹*

Or Ananda Devi le découvre au collège. Les poèmes d'Eliot font partie du programme scolaire obligatoire de l'île Maurice. « *Je l'ai découvert en classe de seconde (Forme V, comme on le dit à Maurice), parce que nous étudions une anthologie des poètes anglais.* »²

En ce qui concerne la renaissance chez Eliot, il est pertinent de s'arrêter sur la symbolique du mois d'avril, l'épigraphe du chapitre VI. « *Avril est le plus cruel des mois, faisant croître des lilas de la terre morte, mêlant désir et mémoire, brassant les racines sombres d'une pluie printanière.* » (A.F : 51)

Il s'agit d'« *un avril parfaitement sourd à la détresse humaine qui se lève sur notre «déclinante Europe», sur la terre déjà morte de notre expérience au monde.» Cependant, avril évoque aussi «la floraison nouvelle» et «la vie retrouvée», le temps de la renaissance.* »³

A noter, *L'Arbre fouet* ne se réduit pas à son mysticisme en évoquant l'intemporalité résultante des aspects religieux. Il fait aussi allusion au combat

¹ Louis, Frédéric, *Le Nouveau Dictionnaire de la Civilisation Indienne*, op.cit., p.529.

² Entretien non publié de Cécile Valée avec Ananda Devi du 23.03.2015, in *Espaces, mémoires et savoirs dans la fiction d'Ananda Devi*, op.cit. p.185.

³ Geroges, Sféris, Yves, Bonnefoy, *L'épreuve de la mort dans l'œuvre de T.S. Eliot*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.19-20.

éternel, cette persistante lutte contre le patriarcat représenté par tous les pères réunis autour de Dominique.

Dans *Les Jours vivants*, les vers d'Eliot sont écrits en anglais, version originale, suivit de la traduction, non celle d'Ananda Devi cette fois-ci mais de Pierre Leyris (*La Terre vaine et autres poèmes*, Editions du Seuil, 1976).

A cette différence, Cécile Vallée avance que, dans l'Arbre fouet, la traduction personnelle permet à l'auteure « *de faire du locuteur une femme* »¹ contrairement à celle de Pierre Leyris. Cela réussit bien « *ce jeu de rapprochement avec l'intertexte et le roman.* »² Et là la page blanche qui sépare les poèmes du texte d'Ananda Devi n'y est plus. Londres est l'élément central de la narration.

Revenons aux épigraphes des Jours vivants. Les principaux thèmes du roman se résument dans les épigraphes. Par exemple Londres, la mort et les cadavres sont bien évoqués dans la première épigraphe et la mort refait surface dans la deuxième :

« *Cité fantôme*

Sous le fauve brouillard d'une aurore hivernale :

La foule s'écoulait sur le Pont de Londres : tant de gens...

Qui eût dit que la mort eût défait tant de gens ?

[...]

« *Ce cadavre que tu plantas l'année dernière dans ton jardin,*

¹ Ananda Devi et T.S. Eliot, *cet homme qui lui parle* in *Espaces, mémoires et savoirs dans la fiction d'Ananda Devi*, Revue Mosaïques, Hors-série double n°3&4, mai 2017, p.187.

² Ibid.

*A-t-il déjà levé ? Va-t-il pas fleurir cette année ? »*¹

Le poème *The Burial of the dead* présente la décadence et la stérilité du monde. Le poète essaye de trouver des moyens pour la renaissance de la civilisation morte où le quotidien du peuple devient un pur enfer. Ananda Devi, quant à elle, tente aussi à nous amener vers un ensemencement culturel représenté par l'envie d'irriguer la vieille civilisation, celle de l'Angleterre par une *nouvelle civilisation*, celle des îles (en particulier et des immigrés en général). Cette tentative est symbolisée par la relation sexuelle entre Mary et Cub.

Pour ce qui est de l'œuvre d'Eliot, l'attention des critiques est principalement centrée sur la façon dont les séquences des poèmes sont soigneusement structurées. Ce soin qui n'est nullement occulté chez Ananda Devi. Elle met en place six séquences dont quatre se réfèrent à Eliot sous la forme suivante 9ch./3ch./**1ch.**/3ch./9ch./**1ch.** Cela nous pouvons le déduire de la sorte ab-c : ba-c.

D'un point *a* au point *b* ou inversement d'un point *b* au point *a* c'est toujours la même chose. Dans l'écriture d'Ananda Devi comme dans celle d'Eliot nous ne pouvons que retourner au point de départ.

¹ Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
[...]
"That corpse you planted last year in your garden,
Has it begun to sprout? Will it bloom this year?"
(Traduction de Pierre Leyris : La terre vaine et d'autres poèmes, Editions du Seuil, 1976)

Ce concept de l'écriture cyclique est bien marqué par l'écho établi entre l'excipit du roman et la première épigraphe : « *Il sent éclore en lui mille fleurs de glace* » (p.183) et « *Winter dawn* » (« l'aurore hivernale »).

A propos du titre du roman *Les Jours vivants* Ananda Devi avance que ce choix est aussi influencé par Eliot et ses écrits. « *Je me suis tellement imprégnée des Four Quartets et de The Waste Land en écrivant ce livre sur Londres [...] que j'ai cherché un titre « élotien » au livre. A l'origine, il s'appelait « Portobello Road ». Mais nombre d'ouvrages avaient ce titre, et il me semblait trop concret pour un livre à moitié situé dans l'irréel et dans une sorte de « sur-réalité ». J'ai pensé alors à la traduction française de « The Waste land », et de fil en aiguille, entre les lieux morts et vivants, j'en suis arrivée aux « jours vivants ». »¹*

Il est pertinent aussi de rappeler que notre auteure dans *Indian Tango* fait allusion à sa forte inspiration élotienne à la page 52. Cette inspiration renvoie au temps cyclique cher aux deux écrivains. « *Si le but n'est pas d'aller plus loin dans l'exploration de l'interdit, dans la découverte du secret humain, dans la mise en mots de l'indicible – quitte à se retrouver, comme dirait Eliot, au point même d'où nous sommes partis –, cela ne vaut même pas la peine de commencer. »*

Pour conclure ce sous-chapitre nous empruntons quelques propos d'Antoine Compagnon pour dire que l'inter-discursivité ou l'intertextualité comme l'appelle Julia Kristeva représente ce :

« pouvoir d'engendrer du texte, une forme superlative et extrême, celle de l'identité : l'écriture de la citation entraîne une similitude

¹ Entretien de Cécile Valée, op.cit., p.180.

absolue et parfaite, soit des deux auteurs, soit des deux textes, qui n'en font plus qu'un ».¹

Et « Au lieu d'aller du texte vers son dehors, elle appelle, convoque, fait venir ce dehors et elle l'incorpore. »²

3. Corps culinaire

Depuis Adam, la nature de l'être humain fait en sorte qu'il soit en perpétuelle dépendance d'éléments nutritifs pour survivre, croître et exercer ses différentes activités aussi minimes soient-elles. Même si l'homme primitif se contentait de viande crue ou bouillie, rôtie ou grillée, nous pouvons avancer que la cuisine naît réellement avec la découverte du feu. Mais pas dans n'importe quelle classe sociale. Il leur fallait des vases qui résistent au feu, des assiettes, une table, etc.

D'après les premiers textes de la littérature culinaire, cela remonte à l'antiquité tardive avec Apicius, cuisinier de l'empereur Tibère. Les gastronomes des siècles suivants s'intéressent un peu plus à la préservation de ces recettes inventées qui sortent de l'ordinaire. Ils se mettent à les garder noir sur blanc à partir de la fin du IV^{ème} siècle. Mais suite à la chute de Rome en 476, la cuisine passe aux oubliettes avec les manières grossières des gens du Nord, dits les « Barbares ».

¹ Antoine, Compagnon, op.cit., p.371.

² Idem, p.282.

Le livre *de re coquinaria Marcus Gavius Apicius* ne nous est parvenu qu'au XVIIIème siècle. Il s'agit de la revisite d'une dizaine de manuscrits d'auteurs différents par le chef et auteur culinaire italien Francesco Leonardi.

Les gastronomes du XIXème siècle, quant à eux, restent sensibles aux différentes cultures culinaires. Ils commencent à voyager pour découvrir ce qui se cuisine ailleurs favorisant, ainsi, un échange très enrichissant du domaine. A ce stade, « se nourrir », qui semble aller de soi, n'est plus considéré comme une simple satisfaction d'un besoin physiologique ; avoir faim. Il est question d'un art de vivre même s'il est loin d'équivaloir l'art culinaire de nos jours. Les gens s'intéressent encore plus à la manière de préparer l'aliment, à sa présentation et à sa dégustation. Comme le souligne Jean Vitaux :

*« manger en tant que gastronome est **un acte culturel.** »¹ Car l'alimentation, « commune à l'homme et à tous les animaux, est nécessaire à la vie, mais la gastronomie rajoute une **recherche de la qualité, de l'expression du goût, du plaisir pris à manger** : c'est une véritable passion. »²*

Il nous est pertinent de s'arrêter un peu sur les voyages accomplis depuis l'antiquité et noter qu'ils sont particulièrement effectués vers la Chine. Ils sont les voyages les plus fructueux, car, ce pays, à cette époque représente déjà une civilisation à part entière. Quelques années avant Jésus Christ comme à l'époque

¹ Jean, Vitaux, « *La Gastronomie* », Paris, Presses universitaires de France, collection « Que sais-je ? », mars 2007, p.9.

² Ibid.

médiévale¹, la Chine connaît une agriculture bien variée. Les anciens Asiatiques préparent des repas fertiles en épices et en parfums.

Outre les voyages, la littérature contribue d'une manière ou d'une autre à l'internationalisation de la cuisine. Cette dernière se présente avec toute sa multiplicité et sa spécificité selon l'occasion, la région, le choix et le besoin. Etant l'une des composantes de notre quotidien, les auteurs font d'elle une toile de fond permettant de faire connaître à la fois les pratiques culinaires et culturelles et leur pays d'origine.

Selon Christine Durif-Bruckert, l'expérience alimentaire est « *une expérience corporelle et existentielle, (...) un fait identitaire majeur qui repose sur le paradigme central de l'incorporation* »². Dans cette perspective, Levi-Strauss avance que l'aliment bon est celui « bon à penser ». Il est la composante matérielle d'une culture en construction continue.

L'écriture féminine met en exergue ce rôle de la femme longtemps négligé et considéré comme ordinaire. Dans une écriture sensorielle, Ananda Devi met l'accent sur la cuisine indo-mauricienne. Prenons l'exemple de Subhadra, le personnage principal d'Indian Tango qui vit une sècheresse intellectuelle. Elle se réfugie dans la cuisine afin de regagner son estime de soi. Elle souhaite prouver à elle-même comme aux autres qu'elle est encore utile voire même 'bonne'. Son récit est à envisager comme espace d'appropriation, d'intelligibilité et de

¹ L'histoire du riz remonte à 3000 ans av. J.-C.

² Christine, Durif-Bruckert, *Expériences anorexiques. Récit de soi, récit de soin*, Paris, Armand Colin, 2017, p.91.

négociations identitaires entre ses différents rôles : femme-mère, femme-épouse et femme-écrivaine :

« C'est presque avec soulagement qu'elle se retrouve dans la cuisine, attente de cet affairement d'automate qui masquera la vacance de son esprit. Là est son domaine, son ventre de sécurité. » (I.T : 72)

Elle nous fait vivre pleinement ces moments de plaisir que ce soit en cuisinant ou en mangeant. Elle nous décrit minutieusement les différentes étapes de la préparation des repas. De sa douche matinale prise obligatoirement avant d'aller dans la cuisine - comme une mariée qui se prépare pour son mari - jusqu'à ce qu'elle débarrasse la table.

« Elle va se doucher avant de préparer les chapatis du petit déjeuner. » (I.T : 72) « Dans la cuisine, elle fait cuire les chapatis sur une plaque de fonte, puis les fait gonfler un à un directement à la flamme de la cuisinière, les regardant avec plaisir s'arrondir comme des coussins dorés. Elle les apporte, fumants à Jugdish et à Matagi. » (I.T : 89)

Jusque-là Subhadra croit fermement à l'utilité de ces actions, à la grandeur de ce rôle rigoureux accomplis dans la perfection la plus possible. Propreté, pureté¹, sensualité, amour et affection. Mais l'indifférence de Jugdish et de

¹ Dans la culture védique, être pur ou impur est un point fondamental dans la hiérarchie sociale. Comme nous l'avons déjà montré avec les Intouchables, ces individus qualifiés d'impurs vivent écartés du reste de la société. Mais ils ne sont pas les seuls à subir cela. Selon leur croyance, l'être humain en général est plus pur avant d'avoir mangé qu'après et les femmes sont des impurs pendant leur cycle menstruel et ne doivent pas cuisiner durant cette période.

Matagi, l'absence de Kamal son fils lors des repas la pousse à tout remettre en question :

« ...quelle fierté y a-t-il dans tous ces gestes habituels ? Qui se soucie de sa manière de faire les choses ? Qui remarque que les oignons sont émincés avec une régularité parfaite, qu'elle hache à la main des morceaux d'ail et de gingembre, qu'elle garde jalousement la recette de son mélange d'épices pour le curry de poisson ? » (I.T : 72-73)

Subhadra sait manier le couteau comme elle maniait sa plume. Le découpage des aliments est un art en soi. Il est aussi le secret de la réussite de cuisson. Sans rentrer dans les détails, il est mondialement reconnu que la gastronomie est, d'une part, la science des aliments où tout est question de dosage et de mesure et, d'autre part, un art culinaire étroitement liée à quelques branches vitales. Certains penseurs avancent que pour mieux maîtriser la cuisine, il faut être connaisseur en mathématique, physique et en particulier en chimie. Cela concerne principalement les épices qui pour Ananda Devi représente l'âme indienne. Le mangeur est avant tout soumis à ses sens. Or, pour qu'il apprécie et savoure les plats, il faut savoir communiquer avec lui, lui donner envie, lui transmettre un héritage socio-historique tout en se référant à l'agriculture, à l'élevage, à l'éthique, à la psychologie, aux religions, à l'artisanat, aux traditions, aux rites, etc. Tout ce qui pourrait éveiller sa curiosité. Les odeurs et les goûts réveillent en chacun de nous des besoins biologiques auxquels Subhadra essaye de résister car *« un homme qui a faim n'est pas un homme libre »* (Adlai Ewing Stevenson) :

« Parfois, [Mme Pondey] m'invite à manger chez elle, mais, malgré les délicieuses odeurs de cuisine qui accompagnent et renforcent son invitation, je préfère décliner. Il ne s'agit pas d'une soirée, il ne s'agit pas d'un geste de bon voisinage. Je dois échapper à son emprise. Je ne suis pas là pour ça. Je suis au-delà de tous les chantages, de tous les marchandages humains. » (I.T : 57)

L'unique envie de cette femme est de se réapproprier son propre corps. Symboliquement parlant, cette femme souhaite freiner toutes ses pulsions alimentaires comme elle avait freiné ses pulsions sexuelles laissant le libre-arbitre à son Esprit.

« Elle plonge la main dans la farine arrosée d'eau chaude pour préparer la pâte à chapatis (...) Mais, aujourd'hui, il lui semble que le plaisir de ce toucher n'est pas de la même nature. Il s'est mis à parler, sans qu'elle se rende compte, un autre langage : celui de celle qu'elle est devenue. » (I.T : 73)

Au final, l'héroïne de ce roman se rend compte que la cuisine n'est pas faite pour elle. Car celle-là ne lui confère que de l'obéissance et de la soumission aux autorités patriarcales. Elle qui, dès son jeune âge « *osait défier les dieux ?* » (p.75) en mangeant le plat qui leur est destiné, finit par prendre son propre chemin et dire non aux traditions.

Nous tenons à éclaircir un peu mieux notre interprétation. Ananda Devi est loin de minimiser ou de mépriser le travail fourni par les femmes dans leurs cuisines. Au contraire, elle les compare aux dieux dans leur maîtrise du feu.

L'hindouisme repose principalement sur le feu sacrificiel, le feu destructeur et constructeur à la fois. Or le bouddhisme insiste sur l'importance du feu intérieur en chacun de nous qui renvoie à la connaissance et à l'illumination. « *Dans la cuisine, la chaleur de la cuisinière rejoint celle qui commence au niveau de sa poitrine puis s'étale lentement.* » (I.T : 50) Pour Devi, c'est les deux à la fois. Subhadra qui, d'habitude crée des personnages, se fait plaisir en créant des aliments divers. C'est le même plaisir qu'elle avait lors de la modulation de ses personnages qu'elle compare à la nourriture :

« *...leur rendre ce que je leur ai pris, être leur nourriture alors que tout le temps je me nourris d'eux, les laisser se servir de moi comme d'un gigantesque morceau de viande offert en pâture à leur faim et à leur envie. Ainsi seulement je les mériterais.* » (I.T : 104)

Il s'agit d'Ananda Devi qui met en scène un personnage écrivain qui, à son tour écrit l'histoire de Subhadra Misra qui n'est autre qu'elle-même. Cette mise en abîme permet un questionnement sur la relation entre l'auteur, le narrateur et les personnages. Contrairement aux repas qui vont finir « *tous au même endroit : dans les W.C* » (I.T : 73) sans le moindre remerciement, les textes de cette auteure sont rémunérés et parfois même couronnés de multiples prix. La femme-écrivain se rend compte de l'inutilité de ce sacrifice qu'elle fait pour sa soi-disant famille et qu'elle devrait suivre sa chaleur intérieure et lui faire confiance. Cette chaleur qui apparaît lors de la prise de douche et persiste toute la journée pour devenir, le soir, des bouffées de chaleur usant un corps noyé dans sa sueur. Nous tenons à préciser que l'eau est l'élément féminin reflétant l'espace

rassurant et sécurisé de toute femme, le symbole de l'utérus de la femme, de sa féminité et de sa fécondité.

Dans l'Inde ancienne, le feu est un élément purificateur et fécondateur tout comme l'eau. Certains avancent même que « ...*le commun des mortels ignore que le feu naît de l'eau* ». ¹ Il faudrait s'arrêter un peu plus sur la symbolique du feu dans les différentes cultures et celle des chapatis indiens.

Dans toutes les civilisations du monde, le feu est associé au Soleil, à la foudre, comme l'eau qui renvoie à la pluie, aux nuages. Du point de vue de la religion, le feu représente l'esprit même. Cette notion est évoquée chez les hindous, les celtes et dans l'Évangile où l'Esprit Saint apparaît sous forme de flammes, *images vivantes de la vie spirituelle et de l'âme éternelle*. Pour les musulmans, le feu n'est autre que l'enfer.

Dans l'Inde ancienne, le feu est un concept fortement lié aux rituels et aux sacrifices. Il en est de même des divinités qui le représentent Agni, Indra et Sûrya respectivement le feu, la foudre et le soleil. La flamme sous ses différentes formes est considérée comme le messager entre la terre et le ciel, entre le monde des vivants et celui des morts.

« *Le feu se sexualise en mâle ; c'est ainsi qu'en Chine il est le support du principe Yang, le principe mâle, et que la flamme est l'érection.* » ²

¹ Alexis, Pinchard, *Les langues de sagesse dans la Grèce et l'Inde anciennes*, Genève, Librairie Droz, 2009, p.209.

² <https://www.universalis.fr/encyclopedie/symbolisme-du-feu/2-le-feu-fulgurant/> (consulté le 13 Août).

Ainsi il est encore question de cette rivalité entre les deux sexes. Dans ce sens, la maîtrise du feu est un moyen d'équivaloir l'homme, de revendiquer les droits de la femme et de bien mériter sa libération.

Pour Gaston Bachelard, le feu désigne à la fois « *le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse.* »¹

Généralement, l'aliment porté au feu constitue une oblation. Subhadra prépare de multiples plats indiens. Des Bindhis, du Chutney, des puris et des chapatis. « *Avec un instinct ciselé par les années, elle vérifie le feu sous les bindhis, fait frire les puris sans en brûler un seul, prépare un chutney de tomates et un raita de concombre sans se tromper d'assaisonnement et dresse la table du petit déjeuner alors même qu'elle n'est plus qu'une cosse dépourvue de fruit.* » (I.T : 199)

Outre la symbolique religieuse, tout aliment porte un héritage socio-historique. Il incorpore des moments de partage où il est à la fois un objet nutritif, affectif, symbolique, moral et politique. Son histoire est cernée grâce au questionnement sur ses origines, ses productions et ses consommations. Notons ici le cas des chapatis dans l'Inde-britannique qui « *servit en quelque sorte, en 1857, de signal pour la rébellion des cipayes.* »² Chaque soldat prépare dix chapatis qu'il distribue à cinq autres soldats jusqu'à ce que ce mouvement se produise dans toute l'Inde du Nord.

Dr. Gilbert Hadow³ écrit dans une lettre destinée à sa sœur :

¹ Gaston, Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2012, p.23.

² Le Nouveau Dictionnaire de la Civilisation Indienne, op.cit., p.366.

³ Chirurgien de l'armée britannique affecté dans la compagnie anglaise des Indes Orientales.

« Il y a une affaire des plus mystérieuses dans toute l'Inde à l'heure actuelle. Personne ne semble en connaître le sens. On ne sait d'où elle provient, par qui ou à quelle fin, si elle est censée être liée à une cérémonie religieuse ou si elle a quelque chose à voir avec une société secrète. Les journaux indiens sont pleins de conjectures quant à ce que cela signifie. C'est ce qu'on appelle le mouvement des chapatis. »¹

C'est ce même jeu de moral qui s'exerce sur Mataji par les plats que Subhadra prépare. Pour Ananda Devi, il s'agit donc d'affirmer que *l'on se nourrit de culture* et que la cuisine, cette activité quotidienne qui est censée être vecteur de plaisir partagé et de lien social, est un acte culturel résultat d'un héritage affectif, politique, historique, socio-économique et idéologique.

Notre auteur veut que la femme se transforme - et le monde dans lequel elle vit avec - grâce à l'écriture, à la cuisine, à la musique, à la danse, etc. Grâce à toute activité qui la passionne et qui lui permet d'acquérir plus d'ouverture et de tolérance envers l'autre commençant par soi-même.

Pour elle, l'acte de (se) nourrir implique de l'affectivité et de la sensibilité envers soi-même et envers les autres. Autrement dit les pratiques culinaires sont à la fois des pratiques fonctionnelles et des activités relationnelles. Devi essaye de valoriser ce type de relations en se concentrant sur celui ou celle qui prépare les repas, qui prend soin de l'autre. Le père de l'adolescente obèse dans *Manger*

¹ Chapati Movement: How the Ubiquitous and Harmless Chapati Had Terrified the British in 1857. In <https://www.thebetterindia.com/59404/chapati-movement-india-revolt/>, (consulté le 11 juin 2020).

l'autre. Le Charbonnier qui partage avec Aeena l'enfant ses moments de plaisirs en lui offrant de la viande à moitié cuite, un bon vieux vin, etc. En dépit de la bonté de ses actes, Aeena hésite entre pêcher ou intimider la seule personne qui se souciait de son petit corps osseux.

Le fait de réfléchir sur les valeurs et de questionner notre position par rapport à ce que nous mangeons implique une certaine éthique de l'aspect culinaire que ce soit lié à un aspect religieux ou à aspect moral.

Dans ce sens, divers mouvements traitent de multiples problèmes qui concernent l'aliment en lui-même ou celui qui le consomme (élevage et abattement des animaux, territoire, écologie, santé, situation de la femme). Il s'agit des différentes figures de l'éthique alimentaire ; Interroger les valeurs et les conséquences de l'acte de cuisiner et/ou de se nourrir. En d'autres termes, l'aliment est porteur d'une symbolique. Il s'inscrit dans une représentation sociale nous poussant à le consommer ou non selon nos croyances religieuses, notre culture ou certaines considérations morales.

Dans nos diverses sociétés humaines, certaines pratiques pourraient nous paraître étranges, inhumaines et barbares. Parlons ici de l'offrande des corps des morts aux vautours. Chez les hindous, il est question de purifier l'âme du mort. L'exposer au soleil et au vent jusqu'à ce que ses os soient tous blancs et secs et les ramener plus tard au gouffre de la tour du silence. Pour le vieux voisin indien de Mary, ce n'est pas uniquement un aspect religieux. Il est aussi un souci profond de l'environnement où il croit que c'est aussi une manière écologique :

nourrir les vautours qui sont sur le point de disparaître et ne pas polluer la terre et l'eau par les cadavres.

Manger c'est aussi un mythe. Dans le dernier roman en date d'Ananda Devi *Manger l'autre*, l'héroïne vit avec la conviction d'avoir dévoré sa jumelle pour survivre. Son père croit fermement qu'elle s'est nourrie de sa sœur et ne la blâme pas. Au contraire, il éprouve même une sorte de fierté. Sinon comment ose-t-il pourrir l'esprit d'une petite fille avec des idées pareilles ?

« Papa engendre un mythe.

Tal Dieu le Père, il décide de repeupler le ventre de ma mère. Il m'affuble d'une jumelle disparue. Dissoute dans l'énigme matricielle avant je n'en émerge, triomphante... »¹

C'est toujours *l'ange noir* de l'écriture de Devi qui nous souffle ces images aussi atroces que significatives. Certes, ce cannibalisme représente la monstruosité du monde, mais, en faisant référence au livre de Jane Goodall *Nous sommes ce que nous mangeons*, nous pouvons l'interpréter autrement. Ananda Devi espère que l'humain retrouve son humanité perdue en mangeant son semblable. Et qui pourrait bien être aussi innocent qu'un bébé, un fœtus ? Or, malheureusement, c'est aussi la loi de la jungle qui règne dans nos sociétés.

A la base, cuisiner sert à préparer ce qui nourrit nos corps. Mais cela nourrit aussi notre vie et lui donne un sens, une saveur. Ainsi l'aliment pour Devi n'est pas un simple bien de consommation. Il est l'outil permettant la réalisation

¹ Ananda, Devi, *Manger l'autre*, Paris, Grasset, 2018, p.23.

de soi et du monde commun régis par des normes culturelles. La manière de préparer cet aliment représente la manière de faire le monde. Elégance, propreté, soin, sensualité, affection pour la femme-écrivaine, mais c'est les conditions dans lesquelles vivent les femmes qui les poussent à délaissé les bonnes manières, ce savoir-faire artistiques qui ne devrait être que valorisant et enrichissant. Certains peuvent en tirer du plaisir en mobilisant les aspects sensoriels de l'aliment.

Wanda, la mère de Cub, n'a jamais appris à cuisiner. Manque de moyens certes mais absence d'aïeux pour lui transmettre leur savoir-faire, leur patrimoine alimentaire.

La mère d'Eve ne prépare de repas pour personne. Manque de nourritures pour eux aussi mais cela représente l'ère actuelle dans laquelle nous vivons et que le lien familial n'y est plus même pas lors d'un repas. Dans l'œuvre de Devi, ce lien est dissout « *La visite de Kashi est évoquée au petit déjeuner. Elle le sera encore au déjeuner, puis au dîner* » (I.T : 89)

Dans les études de projets culturels, anthropologiques et/ou philosophiques, l'alimentation est une question existentielle. Elle relève des enjeux qui nous installent dans le monde des relations. Il s'agit de chercher hors de nous ce qui pourrait à la fois nourrir nos corps et nos esprits car se nourrir c'est aussi manger des valeurs. Suivant ces pratiques, l'homme partage des valeurs, se réfère à un modèle, à des représentations qui deviennent pour lui une manière d'envisager le monde. A titre d'exemple, nous revenons à la scène du dîner de riz raté dans *Le Sari vert* qui est la révélation de la cruauté de l'homme

et de l'oppression des femmes où le Mal règne dans le nid conjugal et par extension dans nos sociétés.

Ananda Devi joue avec les *mots* en s'inspirant des *maux* de sociétés diverses afin de dénoncer un Mal commun ; un malaise Universel.

Conclusion générale

Conclusion générale

Ananda Devi, un nom qui s'impose dans le champ littéraire francophone depuis une dizaine d'années. Une écrivaine mauricienne prolifique, elle varie tant que possible ses inspirations et ses procédés discursifs. Parmi ses dernières productions, nous notons deux recueils de poésie *Ceux du large* (Bruno Doucey, 2017) et *Danser sur tes braises* suivis de *Six décennies* (Bruno Doucey, 2020), deux recueils de nouvelles *L'ambassadeur triste* (Gallimard, 2015) et *L'Illusion poétique* (Paulsen, 2017) et deux romans *Manger l'autre* (Grasset, 2018) et *Fardo* (Cambourakis, 2020).

Dans l'émission Maghreb Orient Express, Mohamed Kaci invite Ananda Devi pour nous parler de son recueil *Ceux du large* :

« D'abord je les ai écrits en français. Comme j'étais aux Etats-Unis pour parler d'une traduction de l'un de mes romans (...) je me disais que c'était aussi une occasion de lire ces poèmes. J'ai commencé à les traduire en anglais (...) C'était un message que j'aimerais passer au plus large. »¹

Il s'agit d'une écriture d'urgence. Ces poèmes sur l'errance rendent hommages aux réfugiés, à tous ceux qui ont quitté leur terre à la recherche d'une meilleure vie sur une autre rive.

Les onze nouvelles de *L'Ambassadeur triste*, quant à elles, revisitent les grandes thématiques chères à Ananda Devi, à savoir, la place de la femme dans

¹ <https://www.dailymotion.com/video/x5dz8wx>

la société, le regard des occidentaux sur l'Inde ou encore le conflit entre ancestralité et modernité. Pour son dernier roman en date *Fardo*, publié chez Musées des confluences de Lyon *Cambourakis* en Octobre 2020, Ananda Devi voit en cette femme précolombienne, la momie d'Ychsma, l'ancêtre de ses protagonistes.

Arrivée au terme de notre analyse, nous précisons que la production littéraire d'Ananda Devi est une sorte de « *galaxie de formes, de thèmes et de types discursifs en réorganisation perpétuelle* »¹ qui fait ressortir son substrat culturel et multiculturel à la fois.

L'écrivaine prend l'île Maurice comme cadre pour la majorité de ses œuvres, ce qui exige de restituer l'histoire dans ce contexte socio-historique aussi divers que complexe. Elle puise à ses sources à la fois indienne, africaine et européenne pour faire parler les maux, les violences et les injustices d'un monde qui, même durant le XXIème siècle, demeure intensément patriarcal. Malgré la présence de ces différentes cultures dans l'œuvre de Devi, nous notons que sa forte inspiration vient de l'Inde, le pays de ses origines : « *C'est la présence de l'[Inde mythique] en [elle] qui [la] pousse à écrire.* »²

Nous avons constaté que l'espace chez Ananda Devi vacille entre *l'ici* et *l'ailleurs* tout en se multipliant et devenant aussi complexe que les identités des personnages qui le peuplent.

¹ Jean-Marie, Schaeffer, « *Les genres littéraires* » *Le Grand Atlas des littératures*, Paris, Albin Michel/Encyclopaedia Universalis, 1990, p.14.

² Interviews avec Ananda Devi disponible sur le site <http://www.indereunion.net/actu/ananda/interAnanda.htm>, consulté le 21/05/2015.

« La littérature n'est jamais que récit de voyage. Elle consiste à explorer les possibilités de narration, à faire jouer les formes de représentation, à saisir dans un même mouvement le lieu où l'on est et ses antipodes. »¹

Ainsi, l'écrivaine nous fait découvrir le monde qui existe en dehors du centre. Le cadre spatial chez elle n'est qu'un miroir de l'espace réel reflétant l'envers des stéréotypes exotiques de l'île Maurice, l'autre visage de la ville des brumes et l'âme profonde de Delhi. Sans nous focaliser sur une analyse temporelle, nous avons pu montrer que c'est grâce aux mouvements que, nous, en tant que lecteur, avons une sensation temporelle. Une temporalité cyclique qui donne à l'œuvre sa structure en boucle.

« Je me suis longtemps demandée pourquoi mes romans n'avaient jamais une structure linéaire et chronologique, et que le temps était traité comme une boucle plutôt que comme une ligne. Ce n'est que récemment que j'ai compris que j'ai été inconsciemment influencée par la structure maillée, en réseau, du Mahabharata, où chaque récit débouche sur d'autres récits et ainsi de suite, sans que le fil de l'histoire et les relations de cause à effet ne soient perdus pour autant »².

A chaque fois, Devi actualise le lien qui existe entre l'île et l'occident. Un rapport de violence, de corruption et de misère qui pousse ses personnages à l'autodestruction, à la folie ou même au suicide.

¹ Jean Roudault in Encyclopédia Universalis, SA, 1995.

² « *L'écriture est le monde, elle est le chemin et le but* », entretien mis en ligne <https://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>

D'un roman à un autre, Ananda Devi cherche à explorer d'autres horizons et d'autres techniques narratives. Son écriture représente la voix des sans voix, celle des marginaux et des opprimés. Nos analyses ont montré que l'œuvre de cette auteure exige « *...une certaine polyphonie des approches herméneutique, thématique, formelle [...]* »¹.

Elle fait éclater la voix narrative, l'espace et l'imaginaire pour permettre aux personnages d'occuper les places les plus prestigieuses dont ils sont privés. Ces personnages sont tous à la recherche d'un ailleurs qui se manifeste dans le mouvement, dans la mobilité qui devrait être une attitude à adopter, une manière de vivre. Ainsi, l'espace et par conséquent le texte chez Ananda Devi se compose à travers le corps signifiant du voyageur-penseur. Cet espace littéraire prend en considération le corps, la mémoire, l'histoire, l'expérience personnelle et/ou fictionnelle. L'intertextualité dans l'œuvre de Devi montre comment l'auteure se sert de ses connaissances littéraires, historiques, philosophiques, sociologiques et mytho-religieuses pour créer et enrichir ses romans.

Ananda Devi nous propose un regard pluriel pour transmettre et traiter les situations les plus complexes dans lesquelles vit l'être postcolonial, en général et la femme en particulier. Même si le Féminin est souvent considéré comme porteur de subversion rejoignant l'idéologie des féministes, nous sommes convaincu que ce n'est nullement l'intention de l'écrivaine qui ne saura se passer

¹ Mikhaïl, Bakhtine, « *Formes du temps et du chronotope dans le roman.* » in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987. p.509.

de cet autre masculin pour que ses personnages féminins retrouvent leur équilibre intérieur.

Ainsi toutes les techniques discursives utilisées par notre auteure permettent à son œuvre de s'inscrire dans le débat identitaire. Elle sensibilise ses lecteurs et les pousse à affirmer et assumer leur identité hybride en faisant d'elle une source d'inspiration et de créativité.

« Merveilleuse capacité des mots à nous ancrer dans l'être et à nous décentrer de notre existence »¹ où la « richesse culturelle du monde réside dans sa diversité dialogique. »²

Dans ce sens, l'écriture de Devi dépasse le cadre géo-temporel particulier et rejoint l'écriture universelle tout en véhiculant certaines idées spécifiques.

¹ Eva-Marie, Golder, *Au seuil du texte : le sujet*, Toulouse, Editions érès, 2005, p.13-18.

² Adama, Samake (dir.), *L'Afrique et le troisième millénaire : Enjeux et défis d'un continent en réveil face à un monde en quête de nouvelles frontières*, Paris, Publibook, 2015, p.130.

Bibliographie

Bibliographie

I. Corpus :

a) Corpus principal :

Devi, Ananda, *Le Voile de Draupadi*, Paris, L'Harmattan, « Lettres de l'Océan Indien », 1993.

- *L'Arbre fouet*, Paris, L'Harmattan, « Lettres de l'Océan Indien », 1997.

- *Indian Tango*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006.

- *Eve de ses décombres*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2007.

- *Les Jours vivants*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2013.

b) Corpus secondaire :

Devi, Ananda, *Pagli*, Paris, Gallimard, « Continents Noirs », 2001.

- *Soupir*, Paris, Gallimard, « Continents Noirs », 2001.

- *Les Hommes qui me parlent*, Paris, Gallimard, 2011.

- *Manger l'autre*, Paris, Grasset, 2018.

II. Ouvrages sur l'écrivaine :

- ABADA MEDJO, Jean-Claude, KUMARI, R. Issur, *Espaces, mémoires et savoirs dans la fiction d'Ananda Devi*, Revues Mosaïques. Hors-série double n°3&4 Mai 2017.
- BRAGARD, Véronique, RAVI, Srilata, *Ecritures mauriciennes au féminin : Penser altérité*, Paris, L'Harmattan, 2011.

III. Ouvrages théoriques et critiques :

- ACHOUR, Christiane, REZZOUG, Simone, *Convergences, critiques. Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, Office Des Publications Universitaires, 2005.

- ADAM, Jean-Michel, REVAZ Françoise, *L'Analyse des récits*, Paris, Seuil, col. « memo », 1997.
- AIRAULT, Régis, *Fous de l'Inde Délires d'occidentaux et sentiment océanique*, Paris, Editions Payot & Rivages, Collection de poche, 2000.
- ALBERT, Christiane (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999.
- ARNO, Toni, ORIAN, Claude, *Ile Maurice : une société multiraciale*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2012.
- BAKHTINNE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1982 (1973).
- BARTHES, Roland, *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.
- BASTIDE, Roger, *Le Prochain et le lointain*, Paris, Editions Cujas, 1970.
- BAYLON, Christian, FABRE, Paul, *Les Noms de lieux et de personnes*, Paris, Nathan, 1982.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 1966.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, 1974.
- CIXOUS, Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010.
- CLANET, Claude, *L'Interculturel: introduction aux approches interculturelles en éducation et en sciences humaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main. Ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- CUCHE, Denys, *La Notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2010.
- DIDIER-WEIL, Alain, *Les Trois temps de la loi*, Paris, Seuil, 1995.

- DUCLOS, Joseph Adolphe, *L'Évolution nationale mauricienne*, Paris, Jouve&Cie, 1924.
- DURIF-BRUCKERT, Christine, *Expériences anorexiques. Récit de soi, récit de soin*, Paris, Armand Colin, 2017.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Belgique, De Boeck-Duculot, 1989.
- HALL, Stuart, *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, [trad. par Christophe Jacquet], Paris, Editions Amsterdam, 2008 [2007].
- JOUBERT, Jean-Louis, *La Littérature mauricienne*, Paris, ARCC, 2005.
- JOUBERT, Jean-Louis, *Les Voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*, Paris, Philippe Rey, 2006.
- JOUBERT, Jean-Louis, *Littératures de l'Océan Indien*, Paris, EDICEF, 1991.
- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007.
- JOYAL, France (dir.), *Tango, corps à corps culturel. Danser en Tandem pour mieux vivre*, Québec, Presse Universitaire du Québec, 2009.
- KWONG, Connie Ho-Yee, *Du langage au silence: L'évolution de la critique littéraire au XXème siècle*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- LIVE, Yu-Sion, HAMON, Jean-François, *Interethnicité et interculturalité à l'île Maurice*, La Réunion, L'Harmattan, coll. Kabaro 4-5, 2008.
- LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Contredanse, Coll. « Librairie de la danse », 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Discours et analyse du discours*, Paris, Armand Colin, 2014.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Editions Métailié, 2000, p.19.
- PINCHARD, Alexis, *Les Langues de sagesse dans la Grèce et l'Inde anciennes*, Genève, Librairie Droz, 2009.

- POURTOIS, Jean-Pierre, *Blessure d'enfant. La maltraitance : Théorie, pratique et intervention*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- PROSPER, Jean-Georges, *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*, Port Louis, Editions de L'Océan Indien, 1978.
- RACAULT, Jean-Michel, *Mémoires du grand océan : des relations de voyages aux littératures francophones de l'Océan Indien*, Paris, PUPS, 2007.
- RAUVILLE, Hervé, *L'Île de France contemporaine*, Paris, Hachette « Bnf », 2016 (1909).
- RUANO-BORBALAN, Jean-Claude, *L'Identité : l'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Editions Sciences Humaines, 1998.
- SAMAKE, Adama (dir.), *L'Afrique et le troisième millénaire : Enjeux et défis d'un continent en réveil face à un monde en quête de nouvelles frontières*, Paris, Publibook, 2015.
- SÉFÉRIS, Geroges et BONNEFOY, Yves, *L'Épreuve de la mort dans l'œuvre de T.S. Eliot*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- SULTAN, Patrick, *La Scène littéraire postcoloniale. Scénographies de la mondialité littéraire*, Paris, Le Manuscrit « L'Esprit des Lettres », 2011.
- TODOROV, Tzvetan, *Grammaire du Décaméron*, Paris, Mouton, The Hague, 1969.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985.
- VITAUX, Jean, « *La Gastronomie* », Paris, Presses universitaires de France, collection « Que sais-je ? », mars 2007.

IV. **Encyclopédies et dictionnaires :**

- CHEMAMA, Roland, VANDERMERSCH, Bernard (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, Editions du Club France loisir, 2002.

- CHEVALIER, Jean, GHEEBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- Dictionnaire Hachette, Paris, Édition 2013.
- DUBOIS, Jean, *Le dictionnaire de Linguistique et des Sciences du langage*, Paris, LAROUSSE, 2012.
- Encyclopédia Universalis.
- FRÉDÉRIC, Louis, *Le Nouveau Dictionnaire De La Civilisation Indienne*, Paris, Robert Laffont, 2018 (1987).

V. Revue et articles :

- BENACHOUR, Nedjma, *Voyage et écriture : penser la littérature autrement*, Synergies Algérie, n°3, 2008, p.206.
- BERTHOLET, Amélie, « *La gentrification, moteur de tensions sociales et raciales. Le cas de Brixton* », *Métropolitiques*, 6 mai 2013. URL : <https://www.metropolitiques.eu/La-gentrification-moteur-de.html>
- BOUCHER, Geneviève, « *Espace littéraire et spatialisation de la littérature* », in *analyses*, automne, 2007. Mise en ligne <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=895>
- BRANDIBAS, Jacques, *Désordres psychiques, croyances et clinique ethnopsychiatrique*, in. *L'identité et la construction de l'identité dans les îles du sud-ouest de l'Océan indien*, La Réunion, L'Harmattan, coll. Kabaro, 3-4, 2005.
- GEERTZ, Clifford, « *La Description dense. Vers une théorie interprétative de la culture* », *Enquête*, n°6, 1998, pp.73-105.
- GENETTE, Gérard, *Frontières du récit*, in *Communications*, n°8, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 1966, pp. 152-163. Disponible en ligne sur <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1121>
- HOOKOOMSING, Vinesh, *Les Romans de la plantation*, in *francofonia*, n°48, « *La littérature mauricienne de langue française* », 2005b.

- LYAMLAHY, Khalid, *Poétique de l'espace littéraire chez Maurice Blanchot : Stratégies de construction et de déconstruction spatiales dans Thomas l'obscur*, A Journal of Literary Studies and Linguistics, Vol.V, Issues 1-2, Décembre 2015, pp.35-51.
- MAS, Marie, « Corps », *Dilecta*, 2009, vol. 1, n°6, pp.95-102.
- MONTAUT, Annie, *Les monstres d'Ananda Devi : radioscopie de la folie ou manifeste du dire poétique?* Purushartha, 2014, pp.11-48. ffhalshs-00963788f
- NICOLE, Eugène, *L'Onomastique littéraire*, In *Poétique*, n°54, 1983, pp. 233-253.
- PARISOT, Yolaine, *Nouvelles Études Francophones Vol. 23, No. 1*, Numéro spécial sur l'Océan Indien (Printemps 2008), p.189-192.
- REZZOUG Simone, « L'Aventure détournée à propos de Djebel Amour de Frison Roche », In Christiane Achour et Dalila Morsly. *Voyager en langues et en littératures*, Alger, OPU, 1990.
- SULTAN, Patrick, « Rupture et héritages. Entretien avec Ananda Devi », Orées, Université Concordia, 2002.

VI. Mémoires et thèses :

- BAXTER, Jessica, *Une critique littéraire et psychanalytique des protagonistes féminins de l'enfance à la ménopause dans les œuvres d'Ananda Devi*, Université Saint-Mary, Halifax, Canada, 2012.
- BUSTELO, Sol, *Le Tango Milonguero. Une pratique de l'art et de la vie*, mémoire de maîtrise en arts du spectacle, Université Paris 8, 2004.
- PRIYA, T., *La corporalité féminine dans les romans d'Ananda Devi et de Manju Kapur*, Université Pondicherry, Pondicherry (Inde), 2017.
- SADDUL, Yushna, *Corps-traître : Schizophrénie féminine chez les romancières francophones. Calixthe Beyala, Ananda Devi et Malika Mokeddam*, Université de Toronto, Canada, 2015.

- SCHAEFFER, Jean-Marie, « *Les genres littéraires* » *Le Grand Atlas des littératures*, Paris, Albin Michel (Encyclopaedia Universalis), 1990.
- ZARATE RAMIREZ, Julio Cesar, *Représentations et dynamiques de l'espace, du voyage et de l'ironie dans trois romans de Roberto Bolaño*, Guillermo Fadanelli et Juan Villoro, Université de Montpellier 3, 3 avril 2015.

VII. Entretiens et interviews avec l'auteure

- Correspondance personnelle avec l'auteure, 10 Novembre 2014.
- Correspondance personnelle avec l'auteure, 14 Juin 2017.
- Entretien de Kumari Issur avec Ananda Devi : *Un univers d'émotions et de sensations : l'écriture intimiste d'Ananda Devi*, Paroles gelées, volume 27, issue 1, 2012.
- Entretien non publié de Cécile Valée avec Ananda Devi du 23.03.2015, in *Espaces, mémoires et savoirs dans la fiction d'Ananda Devi*, op. cit.
- Interview de Fabien Mollon avec Ananda Devi disponible sur le site <http://www.jeunefrique.com/137734/societe/ananda-devi-il-y-a-une-violence-latente-maurice/>

VIII. Bibliographie électronique

- <http://www.larevuedesressources.org/avatars-de-la-deesse,921.html>
- <https://histoiresmauriciennes.com/mark-twain-maurice>
- <https://www.indeefrance.com/reunion.php/2009/11/02/connaissez-vous-mardevirin>
- <https://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>
- <https://www.lefigaro.fr/politique/2012/02/06/01002-20120206ARTFIG00661-civilisation-histoire-d-un-mot-qui-fache.php>
- <https://www.universalis.fr/encyclopedie/symbolisme-du-feu/2-le-feu-fulgurant/>
- Yves Baudelle, [En ligne], disponible sur : <http://www.roger-vailland.com/Le-jeu-des-noms-delonomastique#nh24>.

Annexes

Figure I : Carte de l'île Maurice



Figure II : Drapeau de l'île Maurice

Correspondance 1

Re:

Anenden Ananda Devi <aanandadevi@yahoo.fr>

Lun 10/11/2014 07:23

À : Kenza Sehnoune <ken_ouz@hotmail.fr>

Bonjour,

J'étais en voyage en Côte d'Ivoire et l'accès mail était très aléatoire...

Je pense qu'en France le DVD coûte 15euros + frais de port. Si vous êtes à Paris, il y a une petite maison, Latérite, qui est chargée de la vente. Si vous souhaitez le recevoir par la poste, veuillez me communiquer votre adresse et je demanderai à mon mari de s'en occuper.

En ce qui concerne les romans, je les classe en deux groupes distincts: de Rue la Poudrière à l'Arbre Fouet, ce sont des romans où je me cherche encore, qui contiennent tous les thèmes qui m'obsèdent mais ne sont pas encore parvenus à maturité. A partir de Moi, l'interdite, ce sont les romans de la maturité littéraire qui vont bâtir mon univers personnel et l'éclairer de différentes manières. Donc vos choix couvrent les deux périodes.

Rue la Poudrière a été rééditée il y a une quinzaine d'années par les éditions Le Printemps, à Maurice.

Très amicalement,

Ananda

Correspondance 2

Re:

Ananda Devi Anenden <anandadevi23@gmail.com>

Mer 14/06/2017 10:30

À : Kenza Sehnoune <ken_ouz@hotmail.fr>

Chère Kenza,

Merci pour vos interrogations. La raison pour laquelle j'ai mis tant de temps à vous répondre est simple: vos questions sont davantage une analyse que de véritables questions. Il ne m'appartient pas vraiment d'analyser ma propre œuvre, mais je laisse toute liberté aux universitaires de le faire et d'en dégager leurs propres grilles et notions. Parfois même, le questionnement me semble trop abstrait, alors que mes livres sont un tout - une histoire, des personnages, des idées, beaucoup de moi-même et de mes identités et obsessions, de sorte qu'il m'est difficile d'en extraire juste une partie comme une base d'explication. Il y a même un part de psychanalyse dans vos questions, et je ne peux me livrer à cet exercice, puisque tout ce que je pourrais dire aurait aussi son explication contraire, vu la complexité de l'inconscient humain.

Juste une petite remarque: j'ai écrit Indian Tango avant Les hommes qui me parlent, et l'idée des Jours vivants était présente bien avant, ce n'est donc pas ce récit qui m'a libérée et permis de "partir" de Maurice comme lieu de ma fiction.

En ce qui concerne la troisième question sur la sexualité, il s'agit bien d'une quête de soi et d'une voie nécessaire pour se retrouver, comme vous l'avez mentionné.

C'est un sujet important, une manière de réconcilier l'individu à la fois dans son corps et son esprit. Je me suis toujours opposée à la séparation "morale" ou religieuse du corps et de l'âme, qui me semble mensongère et trompeuse.

Pour ce qui est de vos autres propositions et pistes de lecture, encore une fois, elles pourraient être valables en partie, en tout cas au niveau inconscient, même si au niveau conscient je ne récusé pas forcément ma part indienne, mais la considère comme faisant partie de mes identités multiples qui forment ce tout complexe que je suis et qui se transmet dans mon écriture.

Je vous encourage à vous libérer de mes propres explications, puisque, encore une fois, ma tâche est d'écrire, non d'expliquer. A partir de là, tout est vraiment possible!

En vous remerciant pour votre fidélité,

Bien amicalement,

Ananda

Le 14 juin 2017 à 09:50, Kenza Sehnoune <ken_ouz@hotmail.fr> a écrit :

De : Kenza Sehnoune <ken_ouz@hotmail.fr>

Envoyé : samedi 6 mai 2017 07:31

À : anandadevi23@gmail.com

Objet :

Chère madame,

Je vous écris encore une fois, moi Kenza Sehnoune en quatrième année en Littératures francophones et comparée, dans l'espoir d'avoir une réponse de votre part qui m'éclairera certains points.

Dans l'une de nos précédentes correspondances, vous m'avait parlé de la classification de vos romans selon leur maturité littéraire. Je pense que cette maturité littéraire suit inévitablement celle de votre identité culturelle. A mon humble avis, d'un roman à un autre comme une sorte de thérapie, vous étiez à la recherche de vous-même, de ce qui identifie et qualifie Ananda Devi la femme, l'épouse, la mère mais essentiellement Devi l'écrivaine. Une fois en Inde, loin d'être un retour aux sources, vous vous êtes sentie étrangère à vos origines. Ne serait-ce que votre manière de refuser cet attachement atavique à un lieu auquel l'Indo-Mauricien n'a jamais appartenu ?

*Ensuite, ce n'est qu'après le récit autobiographique *Les Hommes qui me parlent* que vous commencez à parcourir le "monde" avec la mise en scène d'une relation intergénérationnelle et interculturelle où l'ancienne civilisation*

britannique est irriguée par une nouvelle, celle des insulaires (exilés). Cette nouvelle itinérance correspond certes à votre parcours personnel et professionnel où « *il n'aura pas de fin à [vos] explorations* », mais ne reflète-t-elle pas votre propre perception de l'identité ?

Dans un second lieu, j'ai constaté que la majorité des personnages, vivant une crise identitaire, se livre à la sexualité pour se délivrer de leurs oppresseurs et redevenir une entité entière. Ainsi l'abord de la sexualité - au-delà de son fait transgressif - se présente comme une quête de soi ou du moins une voie nécessaire pour se retrouver et se réconcilier avec soi-même. Ou serait-ce tout simplement l'une des seules façons de traiter le lien qui peut unir les différentes races ?

Veillez madame m'accorder un peu de votre précieux temps.

Bien cordialement.

Figure III : Photo de couverture du roman Pseudo de Romain Gary (Émile Ajar).



Figure IV : Photo de couverture du roman Indian Tango d'Ananda Devi.



Table des matières

Dédicaces	
Remerciement	
Introduction générale.....	1
Problématique.....	7
Choix du sujet.....	7
Revue littéraire.....	8
Difficultés rencontrées.....	12
Méthodologie.....	12
Contextes et cadre analytique.....	14
I. Bref historique de l'île Maurice.....	15
II. Histoire de la littérature mauricienne francophone.....	21
1. Littérature de voyage.....	23
2. Littérature des colons.....	26
3. Littérature de XX siècle.....	29
3.1. Littérature de l'entre-deux guerres.....	29
3.2. Littérature de la deuxième moitié du XX siècle.....	30
3.3. Littérature de l'exil.....	32
III. Présentation de l'auteure.....	37
IV. Présentation du corpus.....	45
1. Le Voile de Draupadi.....	46
2. L'Arbre fouet.....	47
3. Indian Tango.....	47
4. Eve de ses décombres.....	48
5. Les Jours vivants.....	49
Discours et narration.....	52
I. Stratégies discursives.....	54
II. Attitudes para-discursives.....	65
1. Dires utopistes.....	66
2. Poids du silence.....	67
3. Didascalies romanesques.....	74
3.3. Distinctions typographiques.....	74

III. Statut des personnages.....	81
1. Personnages face au mysticisme.....	84
2. Personnage emblématique.....	93
3. Personnages face à l'individualisme.....	96
IV. Espace-temps.....	102
1. Ici : écrire l'île Maurice.....	106
1.1. L'île mystique.....	113
1.2. Le vide spatial.....	119
2. Ailleurs : un ailleurs incertain.....	124
2.1. Delhi : le retour aux sources ou l'éternel égarement.	124
2.2. Londres : la ville des fantômes.....	130
Au carrefour des cultures : une identité en suspens.....	140
I. Apport de l'onomastique.....	145
1. Anthroponymes.....	148
1.1. Protagonistes.....	148
1.2. Personnages réduits à leur rôle.....	163
1.3. Personnages acculturés.....	164
1.4. Personnages répétés.....	168
1.5. Autres.....	168
II. Lien de parenté.....	172
1. Figure paternelle.....	174
1.1. Père aimant.....	175
1.2. Père tyran.....	176
1.3. Père passif.....	178
1.4. Père moderne.....	180
2. Figure de la mère.....	181
2.1. Mère sacralisée.....	181
2.2. Mère possessive.....	182
2.3. Mauvaise mère.....	184
2.4. Mère passive et soumise.....	185
2.5. Echec maternel.....	187
3. Belle-mère autoritaire.....	188
4. Relations conjugales.....	190

III. Construction du corps.....	195
1. Corps textuel.....	199
2. Corps intertextuel.....	208
3. Corps culinaire.....	215
Conclusion générale.....	229
Bibliographie.....	235
Annexes.....	243
Tables des matières.....	252
Résumés.....	256

RÉSUMÉS

Résumé:

La présente recherche porte sur le discours romanesque de l'écrivaine mauricienne Ananda Devi. Elle se fixe pour objet d'identifier les caractéristiques de l'écriture d'Ananda Devi tout en se basant sur son substrat culturel et identitaire. Ce travail se penche, principalement, sur une analyse comparative de cinq romans de l'auteure. Elle nous permet de discerner les différents procédés transgressifs (littéraires ou autres) qui permettent de découvrir l'univers du paradis mauricien.

Mots clés:

Discours romanesque, culture(s), transgression, espace-temps, sexualité, identité, universalité.

ملخص الرسالة:

إن الفكرة المحورية لهذا البحث تدور حول الخطاب الروائي للكاتبة الموريسيانة آنندا ديفي و التي تهدف الى تحديد خصائص كتاباتها اعتمادا على مضمونها الثقافي و التعريفي. هذا العمل يعتمد أساسا على التحليل المقارن لخمس روايات للكاتبة و الذي يسمح بتمييز مختلف الأساليب التجاوزية (أدبية أو غيرها) التي تساعد على اكتشاف العالم الموريسيانى.

الكلمات المفتاحية : الخطاب الروائي، الثقافات، التجاوز، زمان-مكان، الجنسانية، الهوية، العالمية.

Summary:

The present research deals with the story discourse of the Mauritian writer Ananda Devi which targets to define the characteristics of her writing relying on her identity substratum. This work is based on the comparative analysis of five novels which permits us to distinguish the different transgressive processes (literary or others) that permits to discover the universe of the Mauritian paradise.

Keywords: storydiscourse, Culture(s), transgression, time-space, sexuality, identity, universality.