

ROMANICA
SILESIANA



№ 1 (21)

L'œuvre d'Ananda Devi
entre l'Orient et l'Occident

2022



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

ROMANICA
SILESIANA



N° 1 (21)
L'œuvre d'Ananda Devi
entre l'Orient et l'Occident
2022

ROMANICA
SILESIANA



NO 1 (21)
L'œuvre d'Ananda Devi
entre l'Orient et l'Occident
2022

Sous la rédaction de
KRZYSZTOF JAROSZ

Redaktor naczelny / Rédacteur en chef

ANDRZEJ RABSZTYN

Komitet Redakcyjny / Comité de Rédaction

MARIE-ANDRÉE BEAUDET (Université Laval), JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO (Universidad de Extremadura), TÚA BLESA (Universidad de Zaragoza), PHILIPPE BONOLAS (Universidade Católica Portuguesa), MANUEL BRONCANO (Universidad de León), JEAN-FRANÇOIS DURAND (Université Paul-Valéry-Montpellier III), BRAD EPPS (University of Cambridge), MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA (Universidad de Valladolid), PASQUALE GUARAGNELLA (Università degli Studi di Bari), LOUIS JOLICOEUR (Université Laval), ISABELLE MOREELS (Universidad de Extremadura, Cáceres), MAGDALENA NOWOTNA (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris), JULIE RUMEAU (Université de Toulouse 2 — Le Mirail), EDUARDO E. PARRILLA SOTOMAYOR (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey), AGNÈS SPIQUEL (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski, Katowice), KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej

La publication est également disponible en ligne

Central and Eastern European Online Library

www.cceol.com

Table des matières

Mot de la Rédaction (KRZYSZTOF JAROSZ)

Études

ANNA SZKONTER-BOCHNIAK

Différentes sources d'inspiration dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi

CYNTHIA VOLANOSY PARFAIT

Manger l'autre (2018) : pour une *autre* poétique insulaire

VALÉRIE MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO

« Ce corps, finalement, est une œuvre ». Le vide et le plein des corps chez Devi
ou le sens du sacrifice et de la dévoration

ZOUHOUR BESROUR

Pour une poétique du nomadisme dans l'œuvre d'Ananda Devi

BRUNO CUNNIAH

Entre l'ouverture et le cloisonnement : paternité monoparentale dans *Manger
l'autre* d'Ananda Devi

BABA AMINE ADAKOU

L'imaginaire du *sari* et de la chevelure dans quelques romans d'Ananda Devi

AÏSSATOU MOUKARA

La traversée du *Kala pani* chez Ananda Devi : entre espace-temps tragique et
renaissance symbolique

MARIE POUZERGUE

Les corps comestibles : la nourriture et le corps féminin dans *Le Sari vert* et
Manger l'autre d'Ananda Devi

BERNADETTE REY MIMOSO-RUIZ

Le Sari vert, un plaidoyer pour les femmes au-delà de l'océan Indien

PHILIPPE SAHUC

Ananda Devi et certains de l'exil

Varia

ANNA CZARNOWUS, MARTA MAMET-MICHALKIEWICZ

Une interview avec Ananda Devi

Contents

Preface (KRZYSZTOF JAROSZ)

Essays

ANNA SZKONTER-BOCHNIAK

Different Sources of Inspiration in the Works of Ananda Devi

CYNTHIA VOLANOSY PARFAIT

Manger l'autre (2018): For Another Insular Poetics

VALÉRIE MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO

“Ce corps, finalement, est une œuvre.” The Emptiness and Fullness of Bodies
in Devi or the Meaning of Sacrifice and Devouring

ZOUHOUR BESROUR

For a Poetics of Nomadism in Ananda Devi's Works

BRUNO CUNNIAH

Role Adjustment and Fragmentation of the Single Fatherhood in Ananda Devi's
Manger l'autre

BABA AMINE ADAKOU

The Imagination of the *Sari* and the Hair in Some of Ananda Devi's Novels

AÏSSATOU MOUKARA

The Crossing of the *Kala pani* in Ananda Devi: Between Tragic Space-Time and
Symbolic Rebirth

MARIE POUZERGUE

Edible Bodies: Food and Female Body in Ananda Devi's *Le Sari vert* and *Manger
l'autre*

BERNADETTE REY MIMOSO-RUIZ

Le Sari vert, a Plea in Favour of Women Beyond the Indian Ocean

PHILIPPE SAHUC

Ananda Devi and Some from Exile

Varia

ANNA CZARNOWUS, MARTA MAMET-MICHALKIEWICZ

An Interview with Ananda Devi



Mot de la Rédaction

Au cours de quatre dernières décennies, Ananda Devi est devenue le plus grand écrivain de l'Île Maurice, son pays d'origine, ainsi que de toute une partie sud-ouest de l'océan Indien, immense région dans laquelle se croisaient autrefois les influences politiques et culturelles françaises, anglaises et encore plus tôt néerlandaises, en se superposant à un substrat africain, malgache, indien et chinois pour créer des amalgames linguistiques, culturels, culinaires et ethniques d'une grande originalité et richesse.

D'abord à son Île Maurice natale, puis à Londres, en Afrique et ensuite en France, l'écrivaine construisait son univers imaginaire reconnaissable entre tous, en publiant, d'abord dans des maisons d'éditions mauriciennes et africaines, puis chez l'Harmattan et Dapper, pour passer ensuite chez Gallimard et dernièrement chez Grasset. En somme, Ananda Devi a publié, jusqu'à ce jour, une vingtaine d'ouvrages en prose et six recueils de poèmes.

Son œuvre est étudiée dans le monde entier, surtout en France, en Italie et en Espagne, dans les pays anglo-saxons : aux États-Unis, au Canada, en Australie, en Nouvelle-Zélande et en Inde.

Trois de ses ouvrages en prose (*La Cathédrale*, *Ève de ses décombres* et *Le Voile de Draupadi*) ont été portés à l'écran. Plusieurs de ses romans sont accessibles en anglais, hindi, slovène, roumain, bulgare, portugais, polonais, allemand, espagnol, italien, suédois et en d'autres langues vers lesquelles on ne cesse de les traduire.

La traduction polonaise de son roman *Le Sari vert* (*Zielone sari*) a paru en 2018. L'ouvrage a joui d'une réception enthousiaste dans les milieux intellectuels du pays. Au début de décembre 2019 est sorti en polonais un deuxième roman d'Ananda Devi, *Ève de ses décombres* (*Ewa za swych zgliszcz*), en 2020 son recueil de nouvelles, *L'Ambassadeur triste* (*Smutny ambasador*). On attend maintenant la sortie, cette année, de ses romans : *Indian Tango* et *Moi, l'interdite*.

Deux revues académiques littéraires affiliées aux centres universitaires polonais ont publié en 2020 ou en 2021 un numéro consacré aux études de l'œuvre de l'écrivaine.

Comme c'est le cas des plus grands auteurs, Ananda Devi a su démontrer, à travers des particularités et couleurs locales, le caractère universel des

problèmes auxquels sont confrontés et que cherchent éperdument à résoudre les habitants de sa petite île natale de 1 800 kilomètres carrés de surface sur laquelle évoluent un million trois cent mille habitants dont chacun s'accroche à son identité ethnique (franco-, indo-, sino-, musulmano- et créolo-mauricienne), tout en éprouvant le sentiment d'appartenance plus ou moins fort à une communauté transethnique de Mauriciens.

Pour les indéniables qualités esthétiques et éthiques de son œuvre, Ananda Devi a obtenu, entre autres, le Prix des Cinq Continents de la Francophonie et le Prix RFO (pour *Ève de ses décombres*), le Prix Guilloux pour *Le Sari vert*, le Prix France Télévision pour *Indian Tango*, le Prix Mokanda et le Prix du Rayonnement de la langue française pour l'ensemble de son œuvre. Elle a aussi obtenu le Prix Femina des lycéens pour son dernier roman, *Le Rire des déesses*. En 2010, Ananda Devi a été nommée Chevalier et en 2021 Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Elle est l'un des rares auteurs du monde contemporain qui sait unir dans ses ouvrages des qualités artistiques d'une prose à haut tonus poétique avec une rare compassion que recèlent ses descriptions crues des maux que subissent ses personnages de laissés pour compte, de femmes subordonnées à la violence patriarcale, ainsi que de « monstres » malheureux rejetés par la société à cause de leurs malformations corporelles et mentales.

Ananda Devi voue à ses personnages une empathie voilée qui ne s'abaisse jamais à un misérabilisme facile, tout en sachant infuser dans son monde un brin d'humour, voire d'ironie qui éclairent d'un rayon légèrement adoucissant l'horreur de cet univers représenté en général sombre qui, de réalisme sans concession pour aucun des tabous convenus de bienséance, glisse parfois imperceptiblement vers un fantastique à fonction subtilement consolatrice, mû par la force d'un processus de métaphorisation puissant et hautement original qui à chaque pas esthétise l'horifique sans l'annuler toutefois, mais en ajoutant par là une dimension artistique à la vision paradisiaque de l'île natale de l'auteure que celle-ci a su élever à la démesure de son immense talent d'écrivain hors de pair en créant une « Mauricie » anandadevienne à la fois très locale et universelle.

Le Sénat de l'Université de Silésie avait octroyé à Ananda Devi le grade de docteur *honoris causa*. La cérémonie de la remise de diplôme de ce doctorat honorifique, prévue initialement pour avril 2020 et annulée à cause de la pandémie, a eu finalement lieu le 22 juin 2022.

La place importante qu'Ananda Devi occupe maintenant dans l'univers académique et lectoral en Pologne nous avait semblé propice pour lui consacrer un numéro de notre revue. À l'appel de la rédaction ont répondu des chercheurs du monde entier, depuis le Québec à la patrie de l'écrivaine, en passant par la France, la Pologne, la Tunisie, le Cameroun, Madagascar et la Réunion.

Dans son article consacré aux différentes sources d'inspiration d'Ananda Devi, Anna Szkonter-Bochniak démontre que la singularité de l'auteure étudiée

qui s'inspire de toutes les cultures de son pays natal « consiste à dépasser toutes les frontières : géographiques et culturelles. Par le biais de ses textes, l'écrivaine veut promouvoir la diversité et la tolérance à l'Autre ».

Cynthia Volanosy Parfait aborde *Manger l'autre* qui, avec *Les Jours vivants*, semble représenter dans l'œuvre d'Ananda Devi une tendance universaliste et pour ainsi dire « anti-insulaire », afin de déceler dans le roman analysé le projet d'« une autre poétique insulaire » tributaire de références aux deux ouvrages fondateurs de la littérature mauricienne que sont *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre et *À l'autre bout de moi* de Marie-Thérèse Humbert.

En partant, elle aussi, de l'étude de *Manger l'autre*, Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo fait voir dans le lyrisme de l'écrivaine un langage-monstre basé sur la poétique de l'horreur et du sublime dont le but serait de se libérer du « fardo », une nouvelle métaphore (antropologique) adoptée par l'écrivaine à la suite de la réflexion consacrée aux momies du Musée des confluences à Lyon, figure qui dit le corsetage des femmes et des écrivaines. Comme l'écrit Magdelaine-Andrianjafitrimo, « [p]ar le registre de la nourriture, prise ou refusée, vidant ou remplissant des corps qui en avalent d'autres et se laissent cannibaliser par eux, elle offre en effet une parole radicale qui ne réfère pas plus à l'Orient, à l'Occident qu'aux mondes créoles, mais qui fait de leur indistinction la chair de son cri poétique ».

Zouhour Besrouer s'attache à cerner la poétique du nomadisme d'Ananda Devi tant au niveau de la thématique et à celui du désir de dépassement du monoethnique qu'au niveau linguistique sur lequel cette auteure qui a choisi le français comme langue d'écriture habite cet idiome en le modifiant de l'intérieur par des apports venus des parlars orientaux.

En inscrivant ses analyses dans le schéma interprété soit comme bipolaire soit comme un continuum de Robert Castel, entre « le rien » et « l'excès », Bruno Cunniah étudie les images des pères dans l'œuvre d'Ananda Devi, depuis les géniteurs qui ne font rien pour le bonheur de leurs filles (quand ils ne leur nuisent pas) au père « excessif » de *Manger l'autre*, roman qui est peut-être la référence la plus fréquente dans ce recueil d'articles. Or, argumente Cunniah, ce père protecteur, est en même temps celui qui, en cédant à la boulimie de sa fille, contribue finalement à sa perte.

Baba Amine Adakoui approfondit le motif du sari et celui de la chevelure en démontrant que ces « ethnotextes » façonnent et contribuent à élaborer un « nouvel humanisme » libre de représentations « orientalistes » au sens qu'assigne à ce terme Said (1978).

Moukara Aïssatou se penche sur la traversée du *Kala pani* qu'elle considère sur ses deux plans-limite : en tant qu'espace-temps tragique et renaissance symbolique. Le voyage maritime depuis l'Inde natale vers une terre inconnue (l'île Maurice) était considéré par les ancêtres des Indo-Mauriciens d'aujourd'hui comme une violation des règles de la religion hindoue. Comment cet arrachement

volontaire et cependant transgressif (damnation ou renaissance) a travaillé les esprits des coolis indiens et leurs descendants, voilà la question qu'approfondit dans son article Moukara Aïssatou.

Marie Pouzergue aborde, elle aussi, la problématique du corps et de la nourriture dans son étude du *Sari vert* et de *Manger l'autre*. Si dans ce premier roman le rôle de la femme est de rester confinée à la cuisine et à donner son corps-objet en pâture au mari, dans le second ouvrage, c'est le père de la fille monstrueusement obèse qui remplit la fonction de pourvoyeur de nourriture. La corporalité (ou, comme le dit si bien Ananda Devi, la « carnalité »), la manucation et le cannibalisme, voire l'autocannibalisme dans l'œuvre de l'écrivaine étudiée sont au centre de l'article de Marie Pouzergue.

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz fait voir dans *Le Sari vert* un plaidoyer pour les femmes d'au-delà de l'océan Indien, en décelant dans cet ouvrage des traits qui le relie, ce qui est évident, aux vestiges de la culture patriarcale indienne, mais aussi des signes d'une transgression qui dépasse le localisme pour devenir un message de révolte qui est tout aussi éloquent aux Mauriciennes ou aux Indiennes qu'aux femmes du monde entier.

Le texte de Philippe Sahuc est un compte rendu d'une expérience qui dépasse l'approche académique du phénomène d'Ananda Devi. Il s'agit d'un atelier d'animation sonore dont les acteurs sont les jeunes migrants et le matériel sonore que l'on utilise, les fragments des poèmes d'Ananda Devi consacrés à la tragédie de « ceux du large », ainsi que les poèmes d'autres auteurs avec lesquels l'écrivaine est en lien. Le projet a abouti à une performance tant artistique qu'humaine dont l'un des objectifs et résultats les plus importants consiste à « montrer combien une telle écriture poétique est nécessaire pour ne pas réduire la migration à un simple fait mesurable ».

Les articles de *Romanica Silesiana* consacrés à l'œuvre d'Ananda Devi sont suivis par une interview que l'auteure a accordée à nos deux collègues de l'Université de Silésie : Anna Czarnowus et Marta Mamet-Michalkiewicz, placée dans la section *Varia*.

Le présent numéro de *Romanica Silesiana* est unique dans son genre, car pour la première fois dans l'histoire de la revue on a décidé de le consacrer entièrement à un seul écrivain. La lecture des textes que l'on y a réunis justifie pleinement ce choix accompli par la Rédaction. Ces articles témoignent tous de l'intérêt que l'on porte à Ananda Devi dans les pays aussi géographiquement éloignés que le Québec et Maurice. Ces analyses abordent différents aspects de l'œuvre de l'écrivaine, en démontrant ainsi la richesse des ouvrages de cette fille cadette d'un petit planteur de canne à sucre, née aux confins d'une île, elle-même éloignée par des milliers de kilomètres non seulement des métropoles mondiales, mais même des villages malgaches et africains. C'est grâce à son talent et à son assiduité que cette descendante de pauvres travailleurs engagés

indiens partis deux, trois générations plus tôt à travers les eaux noires de l’océan Indien à la recherche d’une place un tout petit moins pauvre au soleil a réussi à devenir l’une des voix les plus originales parmi ceux et celles qui écrivent en français ou plutôt qui, venus de loin à la culture hexagonale, habitent le français et non content.e.s de le maîtriser, le pervertissent, le remanient et finalement l’enrichissent, tout en apportant à la République des lettres mondiale et franco-phone des thèmes de leur cru, lesquels, sous leur plume, deviennent familiers aux habitants des antipodes occidentales du monde. C’est une grande leçon que l’on peut et que l’on devrait tirer de la grande aventure que nous propose de vivre la littérature d’expression française venue de tous les horizons vers un Hexagone géographique, culturel et linguistique.

Krzysztof Jarosz

Université de Silésie,

 <https://orcid.org/0000-0003-3210-1749>

Études





ANNA SZKONTER-BOCHNIAK

Université de Technologie de Gliwice

 <https://orcid.org/0000-0001-6867-4982>

Différentes sources d'inspiration dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi

Different Sources of Inspiration in the Works of Ananda Devi

ABSTRACT: In the article the author analyses various sources of inspiration noticeable in the works of Ananda Devi. Considering the writer's background, her native island of Mauritius, a multi-ethnic, multi-lingual and multi-cultural island, various cultural inspirations are noticeable in her works. The author of this article focuses on the novelist's prose and analyses the cultural references rooted in Indian, European, African and Creole cultures. The aim of this analysis is also to describe the intertextual relations that exist between some of Ananda Devi's texts and the works of Jean-Marie Gustave Le Clézio, Tahar Ben Jelloun, Arthur Rimbaud or Malcolm de Chazal, T. S. Eliot, Toni Morrison and J. M. Coetzee. In the analysis, the author draws on the research of Homi Bhabha and Gérard Genette.

KEY WORDS: Ananda Devi, island of Mauritius, multiculturalism, intertextuality, Mauritian literature

Ananda Devi est une écrivaine la plus en vue et emblématique de la littérature mauricienne contemporaine d'expression française, son œuvre littéraire est internationalement reconnue. Sa carrière, pendant laquelle elle a publié plusieurs romans, recueils de poésie, de nouvelles, un ouvrage à caractère autobiographique et un livre pour enfant, dure plus de trente ans. La romancière a remporté quelques prix littéraires prestigieux, dont le Prix des Cinq Continents de la Francophonie (2006); elle publie dans les meilleures maisons d'édition françaises. Compte tenu de son lieu de naissance, l'île Maurice, un pays multiethnique, plurilingue et multiculturel, il n'est pas surprenant qu'elle révèle dans la plupart de ses textes des éléments qui mettent en relief diverses sources d'inspiration de son auteure.

Dans notre article, nous aimerions examiner, d'un côté, certains composants culturels présents dans la prose d'Ananda Devi et ayant leurs sources dans la culture indienne, créole européenne ou arabe, de l'autre, nous voudrions analyser les relations intertextuelles entre certains textes de Devi et ceux de Jean-Marie Gustave Le Clézio, de Tahar Ben Jelloun, d'Arthur Rimbaud, de Malcolm de Chazal, de Thomas Stearns Eliot, de Toni Morrison et de John Maxwell Coetzee.

Pour comprendre l'écriture d'Ananda Devi, il est nécessaire de présenter brièvement l'histoire de sa patrie. L'île Maurice, un petit pays insulaire, situé dans l'océan Indien, à l'est de l'Afrique, est marqué par un passé colonial. Une petite île déserte est découverte au XVI^e siècle par les Portugais, ensuite elle est colonisée respectivement par les Hollandais, les Français et les Anglais. En 1968, l'île Maurice devient un pays indépendant. Le petit territoire est habité par quelques groupes ethniques : Indo-Mauriciens (dont les ancêtres sont venus de l'Inde), les Créoles (dont les aïeux sont les esclaves originaires d'Afrique), les Blancs (en majorité les Franco-Mauriciens), les Sino-Mauriciens (les représentants de cette petite diaspora chinoise sont arrivés sur l'île à la fin du XIX^e siècle) et les Îlois (les habitants des îles Chagos transférés de force à l'île Maurice dans les années 1970). Étant donné son histoire, la société mauricienne constitue une vraie mosaïque culturelle et linguistique. La langue créole est la langue parlée par toute la population, en particulier à l'oral. Les autres langues de l'île sont : l'anglais (la langue de l'administration et de l'enseignement), le français (la langue des médias et celle choisie par l'élite culturelle et intellectuelle), l'hindi, le bhojpuri, le tamoul, le telugu, le gujarati, le marathi, l'ourdou, l'arabe, le hindoustani, le hakka et le cantonais.

Pour ce qui est des romans d'Ananda Devi, il y a, parmi eux, les textes concentrés sur la communauté indo-mauricienne : *Le Voile de Draupadi* (1993), *L'Arbre fouet* (1997), *Moi, l'interdite* (2000), *Pagli* (2001), *Le Sari vert* (2009) et *Indian tango* (2007) dont l'action se passe en Inde ; les autres romans présentent la vie des Créoles : *Rue la Poudrière* (1988), *Soupir* (2002), *La Vie de Joséphin le Fou* (2003), *Ève de ses décombres* (2007) et les deux derniers romans : *Les Jours vivants* (2013) et *Manger l'autre* (2018) se déroulent respectivement en Angleterre et dans un riche pays occidental non précisé. En réfléchissant sur l'œuvre devienne, Krzysztof Jarosz remarque avec justesse que son imagination est très sensuelle et matérialiste, ses références culturelles constituent le reflet de la complexité de l'identité mauricienne qui est une synthèse d'influences indiennes, africaines et européennes. Le chercheur souligne que l'auteure mauricienne, à l'instar des autres grands écrivains de la littérature mondiale, a réussi à décrire un caractère universel à partir des problèmes locaux d'une petite île, située au bout du monde, habitée par plus d'un million d'habitants (Jarosz, 2019, en ligne). Ananda Devi, elle-même cite souvent l'idée d'Alejo Carpentier, qui lui est chère, selon laquelle les écrivains, tout d'abord, doivent présenter la réalité

locale pour, ensuite, atteindre l'universel (Devi : dans Corio, 2005 : 154). L'auteure souligne que l'île Maurice, un vrai creuset culturel, se trouvant « entre l'Occident et l'Orient » (Devi, 2011 : 278), représente, à ses yeux, une grande valeur :

Personnellement, je me sens bien le produit d'une telle coïncidence des cultures : j'ai puisé à toutes les ressources culturelles et créatrices qui m'étaient ouvertes dès l'enfance du fait que j'étais née à Maurice et que mes parents étaient suffisamment éclairés pour cela, pour devenir aujourd'hui quelqu'un d'hybride dans le bon sens du terme. Je me sens Mauricienne parce qu'un peu Africaine, un peu Européenne et un peu Indienne. C'est une richesse formidable dont je suis pleinement consciente, tant est immense le bonheur que je ressens à détenir les clés de ces grandes civilisations.

(Devi, 2017, en ligne)¹

Par le biais de ses textes, l'écrivaine essaie de promouvoir la tolérance et l'ouverture aux autres :

Comme je viens d'un pays où il y a beaucoup de composantes, à la fois le sentiment de la différence des uns et des autres, la conscience de l'altérité est très marquée, mais ce qui est important, c'est qu'il faut aller au-delà, ne pas se figer dans cette différence, parce que, si on enlève la peau, on est tous identiques.

(Devi : dans Corio, 2005 : 166)

L'opinion exprimée par Ananda Devi va de pair avec les paroles de Joasias Semujanga qui remarque que « [l']écriture, par son caractère de butinage, se veut transculturelle en ce sens qu'elle vise à manifester et à dire ce qu'il y *entre*, à *travers* et *au-delà* des êtres humains et des cultures, c'est-à-dire l'humanité de tout être humain » (2005 : 179).

Dans la discussion sur le caractère et le statut de la littérature mauricienne, Valérie Magdeleine-Andrianjafitrimo met en relief le concept d'hypoculture et d'hyperculture, très important dans le cas de la littérature francophone :

Les textes francophones – ou plus généralement exophones – cherchent donc souvent à mettre en scène des spécificités locales ou nationales [...], constitutives de l'espace culturel dont dépend l'œuvre (on parle parfois d'hypoculture) à travers une expression relevant d'un ancrage et d'une tradition culturelle autres (le genre littéraire, le recours à une langue autre véhiculant ses propres formes culturelles, parfois nommés hyperculture), ce qui leur confère leur caractère hybride.

(2005 : 21)

¹ L'interview avec Ananda Devi : *L'écriture est le monde, elle est le chemin et le but*. Consulté le 29 avril 2017, sur <http://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>

Quant aux textes deviens, l'hypoculture se manifeste par la présentation de la culture indienne, créole ou arabe, en revanche, le fait de se servir du français comme langue d'expression littéraire, entraîne l'apparition des éléments culturels appartenant à l'hyperculture, donc à la culture française et, par extension, européenne.

Pour ce qui de son choix d'écrire en français, l'ancienne langue des colonisateurs, l'écrivaine répète, à plusieurs reprises, que le français est une langue internationale et que l'emploi de cette langue par des personnes issues d'autres pays la transforme et l'enrichit; d'ailleurs, l'auteure revendique aussi son appartenance à une « littérature-monde ». Comme le souligne Michel Beniamino : « L'écriture francophone est toujours prise dans des situations de plurilinguisme » (2005 : 83), ce qui est visible aussi dans l'œuvre d'Ananda Devi qui se caractérise par un hétérolinguisme textuel. La romancière recourt souvent à la « stratégie de babélisation » (Dion, 2005 : 59), en particulier dans les dialogues dans lesquels elle introduit des mots provenant de la langue créole, il lui arrive d'écrire des fragments en anglais ou en créole, d'ajouter des termes en hindi². À cet égard, son écriture peut être qualifiée de discours métissé. Citons ici la définition du métissage culturel et linguistique proposée par Daniel Delias :

Ce métissage, appelé aussi marronage dans les années 60 en mémoire des esclaves marrons qui fuyaient le servage pour se regrouper dans les forêts tropicales, est une des caractéristiques de l'*étrangèreté* des littératures francophones. Introduire des termes directement empruntés aux langues locales (avec ou sans glossaire), faire dialoguer les petites gens avec leurs mots, leurs expressions, leurs interjections, leurs proverbes se pratique de plus en plus couramment.

(2005 : 75)

Quant à ses textes, l'auteure affirme que compte tenu de ses origines, elle se sent profondément hybride en tant que personne et romancière. Elle se décrit, elle-même, comme écrivaine des périphéries marginalisées (Devi : dans Le Bon, 2016, en ligne). Ananda Devi souligne que la culture indienne, héritée de ses ancêtres venus de l'Inde, occupe une place importante dans sa création artistique. Néanmoins, elle croit qu'il est impossible de l'inscrire dans le groupe d'auteurs indiennes ou créoles. L'écrivaine avoue qu'elle avait un certain problème avec son identité et sa langue maternelle, enfin, elle s'est rendu compte qu'être Mauricienne signifie appartenir automatiquement aux différents mondes et cultures. À ses yeux, le processus artistique consiste, en même temps, à puiser

² Voir le chapitre d'Anna Szkonter-Bochniak, (2020). *Hybrydyzacja języka na przykładzie twórczości Anandy Devi*. In Ł. Kumięga & P. E. Gębal (Red.), *Lingwistyka interdyscyplinarna. Konteksty językowe, tłumaczeniowe i literackie* (s. 137–164). Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek.

de ses racines et à proposer quelque chose de nouveau (Devi : dans Sultan 2001, en ligne). L'auteure déclare que la tradition littéraire du Sud avec sa vision de la nature magique et mystique la fascine (Devi : dans Corio, 2005 : 162–163). À son avis, la culture de son île natale est le fruit d'une créolisation :

[...] même s'il y a des cultures ancestrales, ces cultures se sont créolisées, bien sûr on peut employer le mot ou les mots *hybridité* ou *métissage* il y a une transformation qui se fait, il y a une osmose entre des cultures différentes, il y a des frontières poreuses entre cultures. C'est quelque chose que, à Maurice, on ne se reconnaît pas encore, alors que moi, [...] je considère l'hybridité comme un processus essentiel pour reconnaître ce qu'on est, parce que ce qui nous réunit c'est peut-être justement le fait d'être issus de composants différents.

(Devi : dans Corio, 2005 : 149)

L'opinion exprimée par Ananda Devi s'inscrit bien dans le concept d'hybridité culturelle présentée par Homi Bhabha dans *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Dans sa vision du monde globalisé, le chercheur fait la distinction entre la métropole et les périphéries. Ce qui l'intéresse, c'est la culture qui se crée dans des zones postcoloniales marquées par la domination de la culture des colonisateurs. Cette nouvelle culture, née dans le contact d'avec au moins deux cultures (celles des dominants et des dominés), a un caractère hybride, se caractérise par une ambivalence, un mimétisme, elle n'est pas monolithique, par contre, elle est plurielle, dynamique et changeante. Cette forme de culture se forme en un lieu appelé par le théoricien « l'entre-deux » ou « l'espace-tiers ». Une autre idée importante, dans la théorie avancée par le chercheur indien, est : « mimicry » ou « mimésis ». Le savant souligne que ce n'est pas seulement la culture dominée qui subit des influences, mais cela concerne aussi la culture dominante (Bhabha, 1997 : 153–154). En effet, aucune culture n'est totalement authentique, nationale et privée d'emprunts, elle résulte toujours d'un métissage et, par conséquent, elle est transnationale. Markus Arnold qui fait la recherche sur l'hybridité, le métissage et l'interculturel constate que les écrivains provenant des zones postcoloniales possèdent un grand potentiel artistique, ce qui concerne aussi Ananda Devi :

De nos jours, on tend à célébrer les différentes représentations du *métissage*, de l'*hybridité* et du *trans-* ou *interculturel* dans les discours artistiques et intellectuels et ces notions – ainsi que les réalités qu'elles désignent – se révèlent souvent comme une forte subversion par rapport à des barrières culturelles et raciales conventionnelles. L'invention et le mélange de nouvelles formes de contact contiennent en effet un potentiel créateur et une force productrice particuliers.

(Arnold, 2017 : 215)

En évaluant l'écriture devienne, Anuradha Deenapanray-Chappard pense que l'écrivaine construit «des passerelles intercommunautaires, interculturelles et plurilinguistiques pour faire naître une mauricianité encore confinée à l'espace littéraire et artistique» (2007 : 145).

Pour ce qui de l'intertextualité que nous aimerions analyser dans les textes deviens³, rappelons qu'aucun ouvrage n'est tout à fait nouveau et original, chaque œuvre littéraire peut être appréhendée comme tissu plein de références plus ou moins implicites (citations, allusions ou même plagiat) par rapport aux autres écrits. Il est nécessaire de souligner que le processus de déchiffrement du texte codé dépend du savoir et des expériences du lecteur.

Dans notre analyse des sources d'inspiration visibles dans la prose d'Ananda Devi, nous allons commencer par les éléments provenant de la culture la plus proche de l'auteure, à savoir la culture indienne, pour passer aux influences créoles (dont les racines sont africaines), européennes et arabes. Dans la deuxième partie de l'article, nous allons examiner les relations intertextuelles entre certains textes deviens et ceux de quelques grands écrivains francophones et anglophones.

L'influence de la culture indienne

Dans ses premiers romans, appelés par Cécile Vallée-Jest comme indo-mauriciens (2016 : 254), Ananda Devi décrit en détail la communauté indo-mauricienne dont elle est originaire. Dans *Le Voile de Draupadi* et *L'Arbre fouet*, l'écrivaine se penche sur l'hindouisme, présente les concepts de *karma*, de *dharma* et de réincarnation. Par l'intermédiaire de ces textes, l'auteure critique la croyance aveugle qui rend les hommes malheureux et coupables.

Un autre trait commun pour la plupart des romans de ce cycle (*Le Voile de Draupadi*, *L'Arbre fouet*, *Moi, l'interdite*, *Pagli*, *Indian tango*) est leur structure qui n'est pas linéaire et chronologique. Ananda Devi, elle-même, reconnaît être inspirée par le temps cyclique des deux grandes épopées de la mythologie hindoue : *Le Râmâyana* et *Le Mahâbhârata* (2017, en ligne)⁴.

Les prénoms des personnages de ces ouvrages sont aussi intéressants à analyser ; ils sont symboliques et proviennent, en général, du sanskrit ou d'hindi,

³ La théorie de l'intertextualité prend son origine dans les recherches de Mikhaïl Bakhtine (son concept de dialogisme, de polyphonie et d'hétéroglossie romanesque) et, ensuite, dans celles menées par Julia Kristeva, pour qui «tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte» (Kristeva, 1969 : 145).

⁴ L'interview avec Ananda Devi : *L'écriture est le monde, elle est le chemin et le but*. Consulté le 29 avril 2017, sur <http://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>

comme : Daya signifiant « compassion » ; Aeena, « miroir » ; Anjali, « prière » ; Dev, « dieu » ; Subhadra dont la forme raccourcie Subha, « aube ». Dans *Le Voile de Draupadi*, par le biais du prénom du fils de la protagoniste est mise en relief la diversité ethnique et culturelle de l'île Maurice :

Wynn est l'universalité. Wynn est le fruit de notre île. Il connaîtra sa diversité et ses particularités [...] Il aimera ses minarets sculptés comme des dentelles et ses pagodes d'or. [...] Et il entendra ses voix disparates, ses voix multiples, ses voix innombrables, dispersées aux points cardinaux, libérant hargnes et hostilités.

(Devi, 1993 : 146–147)

Dans l'univers romanesque d'Ananda Devi, les prénoms constituent souvent la clé de la compréhension de ses personnages.

Dans *Moi, l'interdite*, d'après les dires de la romancière, l'histoire présentant l'amour entre Bahadour et Housna est proche des contes *Laila Majnu* ou *Heer Ranjha*. En revanche, dans *Pagli*, il est possible de voir un rapprochement entre la protagoniste au moment du déluge dans le village et la déesse Kali et Durga (Devi, 2011 : 276).

Par l'intermédiaire de ces œuvres, l'auteure introduit également des éléments essentiels de la culture indienne comme le port du sari. Dans *Le Sari vert*, à part la symbolique des couleurs de ce vêtement, porté par la femme du narrateur, l'écrivaine signale la double signification de l'habit, qui est, d'un côté, une vraie incarnation de la féminité et, d'un autre côté, il est noué avec une ficelle ce qui peut symboliser les chaînes et, par extension, le statut de prisonnière de la femme dans la société patriarcale.

Dans *Indian tango* et *L'Ambassadeur triste* (un recueil de nouvelles), Ananda Devi situe l'action dans le pays de ses ancêtres, en Inde. Dans *Indian tango*, elle présente la vie d'une famille indienne à New Dehli. Le texte est parsemé de mots provenant d'hindi qui se rapportent, en particulier, à trois domaines : culinaire, musical et vestimentaire. Dans les nouvelles de son dernier recueil, l'auteure met en relief l'incompréhension et en même temps la fascination de l'Inde éprouvées par les habitants de l'Occident.

L'influence de la culture créole

Ananda Devi essaie de montrer au lecteur, en particulier à celui qui est étranger, une vraie facette de l'île Maurice, moins exotique et touristique. Dans *Rue la Poudrière*, *Soupir*, *La Vie de Joséphin le Fou* et *Ève de ses décombres*,

elle présente la communauté créole. Les Créoles sont en général catholiques, ils vivent plutôt en ville. L'écrivaine introduit des mots provenant du créole mauricien, parlé dans la vie quotidienne par toute la population. Le prénom de Mouna (*Moi, l'interdite*) vient du créole et signifie « singe », l'amant de Pagli (du roman éponyme du cycle indo-mauricien) est Créole et s'appelle Zil, ce qui veut dire « île ».

Dans *Soupir*, la romancière met en place un petit groupe d'habitants de Rodrigues⁵. Dans ce texte, elle souligne le fait que la culture des Créoles, descendants d'esclaves africains, s'appuie sur la transmission orale. Le protagoniste-narrateur, Patrice l'Éclairé, continue cette tradition. Il est un vrai chef de la communauté, celui qui sait lire et raconter des histoires aux autres membres de la collectivité de Soupir.

Dans son écriture, Ananda Devi met en relief le caractère multiethnique et multiculturel de l'île Maurice ; elle essaie de promouvoir la solidarité entre toutes les communautés mauriciennes. Ses héros, en particulier ses héroïnes, choisissent souvent les amis qui sont issus d'une autre ethnie, ce qui n'est pas une pratique fréquente sur l'île.

L'influence de la culture européenne

Nous allons démontrer l'influence de la culture européenne sur l'écriture d'Ananda Devi, surtout, dans la partie suivante de notre article, consacrée à l'intertextualité. L'auteure avoue dans *Les hommes qui me parlent* (2011) être une grande lectrice ; dès son enfance, elle lit des romans, en général, en français et en anglais. Elle déclare : « Ma survie, c'était mes livres. C'est ma vie, là, tout autour de moi. Famille, monde, métier et consolation » (Devi, 2011 : 95).

Il est important de mentionner que les deux derniers romans de Devi sont plus axés sur la problématique européenne⁶. L'action des *Jours vivants* se déroule en Europe ; Mary Grimes, la protagoniste, une femme âgée, vit seule à Londres. Un jour, elle rencontre Cub, un jeune Caribéen, qui d'abord l'aide à la maison, ensuite devient son amant. L'écrivaine présente le continent européen en crise et même en déclin, le roman finit par une vision apocalyptique, où un grand froid transforme tout en glace sur le chemin de son passage. Selon Ananda Devi, la relation controversée entre Mary et Cub peut être interprétée comme rencontre entre le Vieux et le Nouveau Monde qui pourrait sauver ce premier (Devi : dans Mollon, 2013, en ligne). Une fois, Cub dit : « Je baise un vieux pays pour lui

⁵ Rodrigues est l'un des districts de la République de Maurice.

⁶ Après la rédaction de ce texte est sorti un autre roman d'Ananda Devi, *Le Rire des déesses* (2021) dont l'action est située en Inde.

redonner la vie» (Devi, 2013 : 139). Grâce à l'adolescent, Mary découvre une nouvelle Angleterre, des quartiers de Londres habités par des immigrés (2013 : 58–59). D'après l'écrivaine, le contact avec l'Autre enrichit ; l'auteure croit que les étrangers, y compris les réfugiés, peuvent donner une nouvelle dynamique aux pays européens qui les accueillent⁷.

Quant à *Manger l'autre*, l'écrivaine dénonce le problème causé par les nouvelles technologies, et en particulier les réseaux sociaux et l'anonymat de leurs usagers. Elle décrit aussi le culte du corps qui caractérise la civilisation occidentale.

L'intertextualité

En ce qui concerne le jeu de l'intertextualité, il est indispensable de souligner qu'il ne s'impose pas automatiquement à tous les lecteurs. Les scénarios intertextuels dépendent de leurs expériences littéraires individuelles. Ananda Devi, de son côté, affirme : «Je me suis toujours efforcée de ne pas subir "influences" trop directes dans mes textes, qu'on ne puisse pas dire que tel texte ou tel texte renvoie à tel ou tel écrivain. Mais pour mes premiers romans, je n'y suis pas toujours parvenue» (Devi : dans Garcia, 2007, en ligne). La romancière ne cache pas sa fascination éprouvée pour l'œuvre de certains auteurs, comme, en particulier : Jean-Marie Gustave Le Clézio, Tahar Ben Jelloun, Thomas Stearns Eliot, Toni Morrison et John Maxwell Coetzee. Elle adore aussi l'écriture de Virginia Woolf ; dans *Les hommes qui me parlent*, elle avoue : «Les livres de Virginia voyagent partout avec moi» (Devi, 2011 : 125). Elle apprécie également beaucoup la poésie de Sylvia Plath. Malgré sa déclaration citée ci-dessus, l'écrivaine admet qu'il est possible de trouver des traces de leurs textes dans les siens. Quant à la poésie de Thomas Stearns Eliot, elle la cite dans *L'Arbre fouet* et *Les Jours vivants*. Dans ce deuxième roman, il y a aussi des épigraphes⁸ des poèmes de Ralph McTell et d'Edmond Jabès.

Pour ce qui est de *Soupir*, Ananda Devi avoue que ce roman doit beaucoup à l'écriture de Toni Morrison (Devi : dans Mitek-Dziemba & Szopa, 2020 : 2, en ligne). Antje Ziethen met en relief que cette œuvre peut être interprétée, en quelque sorte, comme hypertexte⁹ de *Voyage à Rodrigues* de Jean-Marie Gustave

⁷ Ananda Devi s'est prononcée sur le sort tragique des réfugiés de 2015 dans son recueil de poésie *Ceux du large* (2017), dans lequel les poèmes sont écrits en français, en anglais et en créole.

⁸ Selon Gérard Genette, l'épigraphe est une citation placée en exergue d'un texte (1987 : 147).

⁹ Rappelons que dans l'acception de Gérard Genette un hypertexte est «tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte [...]» (1982 : 14).

Le Clézio : « La description de l'île Rodrigues, le thème du paysage-mémoire, le portrait des Manafs, descendants d'esclaves marrons, rappellent certains éléments-clés du roman de Devi » (2013 : 43). Dans ce texte, la romancière présente le peuple amputé d'Histoire commune et individuelle. Il arrive même aux deux écrivains d'utiliser les mêmes mots pour décrire Rodrigues : « L'île est semblable à un radeau perdu au milieu de l'océan, balayée par les intempéries, incendiée, lavée » (Le Clézio, 1986 : 35) et « Nous sommes la dernière île habitée à l'est de l'Afrique. Le radeau en perpétuel naufrage » (Devi, 2002 : 25).

Le style concis et la grande solitude du protagoniste de *La Vie de Joséphin le Fou* sont inspirés par le roman *Michael K, sa vie, son temps* de John Maxwell Coetzee (Devi : dans Mitek-Dziemba & Szopa, 2020 : 2, en ligne). Comme l'explique Ananda Devi, un intertexte qui figure dans ce roman se réfère, en revanche, à un conte des frères Grimm :

Cela m'est arrivé avec un conte de fée de Grimm que j'avais lu dans mon enfance, très angoissant, dont le titre anglais est *What came of picking Jessamine*. J'ai aussi rêvé à plusieurs reprises que j'étais au bord de l'eau (je rêve souvent de la mer) et que quelqu'un me tirait sous l'eau par la cheville. Ce n'est que récemment et tout à fait par hasard que j'ai relu ce conte et j'ai reconnu sa présence dans Joséphin le Fou.

(Devi : dans Garcia 2007, en ligne)

Une autre fois, la romancière remarque que la structure narrative choisie par elle dans *Pagli* imite celle du roman *Beloved* de Toni Morrison (Devi : dans Corio, 2005 : 160). L'écrivaine explique que l'on peut voir un parallèle entre la fin du roman où la protagoniste meurt dans la boue, et la mort d'une héroïne indienne, Anarkali (Devi, en ligne)¹⁰.

D'après Jean Wallace, la structure du récit *Moi, l'interdite* fait penser aux contes arabes *Les Mille et une nuits* :

[...] pareillement aux *Mille et une nuits*, lorsque Shéhérazade annonce à la fin de chaque conte, l'arrivée d'un nouveau conte, la narratrice de *Moi, l'interdite* annonce, à la fin de chaque chapitre, des éléments (souvent un temps et un lieu) du chapitre suivant.

(2010, en ligne)

Dans ce texte, on découvre aussi les allusions aux fables de Charles Perrault. La protagoniste, Mouna, peut être comparée à Cendrillon. On y trouve également des références au Petit Chaperon rouge, au Tom Poucet ou à Prométhée de la mythologie grecque :

¹⁰ L'interview avec Ananda Devi : *L'écriture est le monde, elle est le chemin et le but*. Consulté le 29 avril 2017, sur <http://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>

Comme dans les contes, mes parents contemplaient rêveusement différents moyens de se débarrasser de moi. Comment ? En me perdant dans la forêt ? En me tendant un petit panier et m'envoyant un loup ? En m'enchaînant à une colonne et en laissant les vautours me dévorer le cœur ?

(Devi, 2000 : 50–51)

Le sort de la protagoniste-narratrice, fait aussi penser à l'histoire de la jeune fille racontée dans le roman *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun.

Le titre d'*Indian tango* peut suggérer un lien avec le fameux film *Last tango in Paris* de Bernardo Bertolucci. Plusieurs fois, dans le roman, Ananda Devi recourt au tango pour décrire entre autres l'apparition du désir sexuel chez Subhadra, la protagoniste. Celle-ci rappelle à la narratrice le personnage du film *La maison et le monde* de Satyajit Ray, réalisé en 1984, d'après le roman éponyme de Rabindranath Tagore, publié en 1916. À partir de ce moment-là, la narratrice-écrivaine la nomme Bimala, à l'instar de l'héroïne du film. Une autre fois dans ce texte, Ananda Devi se sert d'une certaine intratextualité, elle fait une allusion directe à sa propre écriture :

C'est ainsi que j'aurais passé tant de temps à décrire des amours dénaturées, à oser toute sorte de transgressions, à regarder des filles de quinze ans avec les yeux troubles d'un adulte à l'innocence peut-être mensongère, à faire naître des enfants dans des poubelles et à faire mourir des adolescentes dans des poubelles, à me mettre dans la peau d'une prostituée avide des expériences de la chair, à vouloir à tout prix tenter – c'est le cas de le dire – le diable ?

(2007 : 153)

Dans ce fragment, il est possible de reconnaître les personnages des romans deviens antérieurs. Il est question de Savita d'*Ève de ses décombres*, de Paule de *Rue la Poudrière* ou de la protagoniste d'*Ève de ses décombres*, de Joséphin de *La Vie de Joséphin le Fou* ou de Noëlla de *Soupir*.

Par contre, dans *Les Jours vivants*, l'auteure mentionne le personnage de Sindbad le Marin des *Mille et une nuits* : « Mary n'avait eu peur de la vieillesse que lorsqu'elle était déjà là, installée comme le vieillard de Sindbad sur ses épaules » (Devi, 2013 : 65). On y trouve également une référence au magicien d'Oz et à Dorothée du roman de Lyman Frank Baum :

Je ne suis plus dans le Kansas, murmura-t-il, souriant un peu moqueusement. Au fond, il se sentait comme Dorothée, emporté par une tornade vers un autre monde, une autre dimension, où il n'était plus lui et où Mary était... une autre espèce.

(Devi, 2013 : 134)

Enfin, dans un autre fragment du roman, l'auteure compare un lac d'Hyde Park à ceux des légendes arthuriennes : « C'étaient des lieux comme ceux-ci que

parlaient des légendes. Entends-tu les châteaux qui sombrent sous les eaux ? » (2013 : 173).

En ce qui concerne *Ève de ses décombres*, l'écrivaine cite, à plusieurs reprises, les fragments des poèmes d'Arthur Rimbaud (*Les premières communions, Oraison du soir, Voyelles, Roman*), comme, entre autres le célèbre vers du poème *Roman* (1870) : « On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans » (Devi, 2006 : 27). Une autre fois, elle introduit la périphrase tirée d'une lettre de Rimbaud adressée à Théodore de Banville : « Je suis jeune : prenez-moi la main » (2006 : 67).

Cécile Vallée-Jest constate qu'il est possible de déceler un lien entre l'écriture de l'auteur mauricien, Malcolm de Chazal, et la description du corps d'Ève faite par Sad (Vallée-Jest, 2016 : 407) :

Le genre de corps qui pourrait faire disparaître tout entier à l'intérieur de soi [...] et qui des orteils aux extrémités de ses cheveux, serait un égarement. Ses orteils auraient un goût de longanes. Ses cheveux, un parfum d'algue et de nuit. Son sexe, l'odeur tubéreuse des fleurs de frangipanier et la tiédeur à moitié pourrie de la mangrove.

(Devi, 2006 : 65–66)

En revanche, dans *Sens Plastique*, Malcolm de Chazal écrit :

Toutes les épices « entrent » dans l'odeur du corps humain, mais à des doses variées, selon ses régions. Ainsi les cheveux ont du girofle en pléthore ; aux aisselles, le gingembre abonde ; l'haleine a de la menthe en abondance ; le cou sent la cannelle à plein nez ; et le poivre « grouille » aux régions intimes. Toutes les épices « entrent » dans les odeurs du corps humain, mais à prédominances variées selon les régions.

(2002 : 85)

Pour ce qui est du dernier roman devien, *Manger l'autre*, l'épigraphe choisie par l'auteure est significative. Il s'agit d'une citation de *Tropique du Cancer* de Henry Miller, le roman reconnu comme controversé et obscène. Nicolas Weill remarque qu'il est possible de voir des ressemblances entre ce roman et quelques autres œuvres :

En prenant pour sujet un personnage autodestructeur et obèse, le nouveau roman d'Ananda Devi s'inscrit dans une longue tradition littéraire du grotesque et de la déformation. Comment ne pas penser à Gargantua ou au *Martyre de l'obèse*, d'Henri Béraud (Albin Michel, 1922), mais aussi au *Malone meurt*, de Samuel Beckett (Minuit, 1951), terrible description d'un être immobilisé par son agonie, comme l'héroïne de *Manger l'autre* l'est par son extension de plus en plus monstrueuse.

(2018, en ligne)

Nous sommes obligée de signaler que notre analyse des relations intertextuelles dans la prose devienne n'est pas sans doute exhaustive. Les intertextes que nous avons révélés dans ses textes renvoient aux ouvrages des écrivains francophones et anglophones, originaires de l'île Maurice, de l'Inde, de l'Europe, des États-Unis et de l'Afrique.

Conclusion

En guise de conclusion, il est légitime de constater que l'œuvre romanesque d'Ananda Devi est le résultat d'une alliance harmonieuse de quelques cultures. Dans son cas, on ne peut pas parler d'une aire culturelle ou d'une territorialisation de la culture, car elle puise dans différentes sources d'inspiration. La culture n'est pas appréhendée par l'auteure comme un système clos. Il est possible de déceler les traces de la culture indienne, la plus proche de l'écrivaine. Il est question de l'influence de la mythologie hindoue (*Le Râmâyana* et *Le Mahâbhârata*) avec son temps cyclique et ses héros, de l'hindouisme avec ses dieux et ses rituels, du choix des prénoms provenant du sanskrit ou d'hindi. Pour ce qui est de la culture créole, la romancière la décrit dans quelques romans, en mettant l'accent en particulier sur la langue, la transmission orale des traditions et le sort de ce groupe ethnique. Quant à la culture européenne, les deux derniers romans deviens présentent la problématique du Vieux continent. L'auteure se réfère aussi à la culture arabe, aux contes des *Mille et une nuits*.

Dans les textes deviens, il est possible de découvrir tout un réseau de relations intertextuelles qui concernent ses ouvrages et ceux des écrivains francophones ou anglophones, souvent faisant partie du groupe d'auteurs préférés de la romancière, comme : Jean-Marie Gustave Le Clézio, Tabar Ben Jelloun, Arthur Rimbaud, Malcolm de Chazal, Toni Morrison, Thomas Stearns Eliot ou John Maxwell Coetzee. Il arrive aussi à l'écrivaine de se référer aux fables de Charles Perrault et à celles des frères Grimm, aux contes des *Mille et une nuits*, au roman *Le Magicien d'Oz* de Lyman Frank Baum, aux mythes de la culture européenne et indienne.

L'œuvre d'Ananda Devi est indubitablement le témoignage de l'identité complexe de son auteure qui s'inspire de toutes les cultures de son île natale. Ses romans reflètent la diversité culturelle. La singularité de sa prose consiste à dépasser toutes les frontières : géographiques et culturelles. Par le biais de ses textes, l'écrivaine veut promouvoir la diversité et la tolérance à l'Autre.

Bibliographie

Livres

- Arnold, M. (2017). *La littérature mauricienne contemporaine. Un espace de création postcolonial entre revendications identitaires et ouvertures interculturelles*. Berlin, LIT Verlag, Dr. W. Hopf.
- Bhabha, H. (2007). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* (F. Bouillot, Trad.). Paris, Payot.
- Chazal, M. de (1985). *Sens plastique*. Paris, Gallimard.
- Devi, A. (1988). *Rue la Poudrière*. Abidjan, Les Nouvelles Éditions Africaines.
- Devi, A. (1993). *Le Voile de Draupadi*. Paris, L'Harmattan.
- Devi, A. (1997). *L'Arbre fouet*. Paris, L'Harmattan.
- Devi, A. (2000). *Moi, l'interdite*. Paris, Éditions Dapper.
- Devi, A. (2001). *Pagli*. Paris, Gallimard.
- Devi, A. (2002). *Soupir*. Paris, Gallimard.
- Devi, A. (2003). *La Vie de Joséphin le Fou*. Paris, Gallimard.
- Devi, A. (2006). *Ève de ses décombres*. Paris, Gallimard.
- Devi, A. (2007). *Indian tango*. Paris, Gallimard.
- Devi, A. (2009). *Le Sari vert*. Paris, Gallimard.
- Devi, A. (2011). *Les hommes qui me parlent*. Paris, Gallimard.
- Devi, A. (2013). *Les Jours vivants*. Paris, Gallimard.
- Devi, A. (2017). *Ceux du large*. Paris, Éditions Bruno Doucey.
- Devi, A. (2018). *Manger l'autre*. Paris, Grasset.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris, Seuil.
- Kristeva, J. (1969). *Séméiotikè. Recherches sur une sémanalyse*. Paris, Seuil.
- Le Clézio, J.-M. G. (1986). *Voyage à Rodrigues*. Paris, Gallimard.
- Ziethen, A. (2013). *Géo/Graphies postcoloniales. La poétique de l'espace dans le roman mauricien et sénégalais*. Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Articles d'ouvrages collectifs

- Beniamino, M. (2005). Francophonie. In M. Beniamino & L. Gauvin (Dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base* (p. 82–86). Limoges, Presses universitaires de Limoges. Pulim, coll. « Francophonies ».
- Corio, A. (2005). Entretien avec Ananda Devi. In M. Ch. Gnocchi & Fr. Torchi (a cura di), *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese. La littérature mauricienne de langue française* (p. 145–167). Bologna, Olschi Editore.
- Delias, D. (2005). Étrangèreté. In M. Beniamino & L. Gauvin (Dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base* (p. 73–75). Limoges, Presses universitaires de Limoges. Pulim, coll. « Francophonies ».
- Devi, A. (2011). Ananda Devi nous parle de ses romans, de ses personnages, de son écriture, de ses lectures. In V. Bragard & Sr. Ravi (Dir.), *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité* (p. 271–281). Paris, L'Harmattan.
- Dion, R. (2005). Dialogisme. In M. Beniamino & L. Gauvin (Dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base* (p. 57–59). Limoges, Presses universitaires de Limoges. Pulim, coll. « Francophonies ».
- Le Bon, S. (2016). J'ai plusieurs cultures. Je suis parfaitement hybride. *Enjeux Édition, 2*, 50–54.

- Magdeleine-Andrianjafitrimo, V. (2005). Ancrage culturel. In M. Beniamino & L. Gauvin (Dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base* (p. 20–21). Limoges, Presses universitaires de Limoges. Pulim, coll. «Francophonies».
- Semujanga, J. (2005). Transculturalité. In M. Beniamino & L. Gauvin (Dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base* (p. 179–180). Limoges, Presses universitaires de Limoges. Pulim, coll. «Francophonies».
- Szkonter-Bochniak, A. (2020). Hybrydyzacja języka na przykładzie twórczości Anandy Devi. In Ł. Kumięga & P. E. Gębał (Red.), *Lingwistyka interdyscyplinarnie. Konteksty językowe, tłumaczeniowe i literackie* (s. 137–164). Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek.

Thèses de doctorat

- Deenapanray-Chappard, A. (2007). *Étude littéraire comparée de quatre écrivains mauriciens en situation plurilingue*. Paris 13.
- Vallée-Jest, C. (2016). *Poétique du roman féminin. Écrivaines mauriciennes francophones Nathacha Appanah, Ananda Devi, Shenaz Patel*. Université de Cergy-Pontoise.

Sources Internet

- Devi, A. (2018). *L'écriture est le monde, elle est le chemin et le but*. Consulté le 29 avril 2017, sur <http://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>
- Garcia, M. (2015). *Entretien avec Ananda Devi. La Tortue Verte Revue en ligne des littératures francophones*. Consulté le 19 février 2015, sur <http://orees.concordia.ca/numero2/essai/Entretien7decembre.html>
- Jarosz, K. (2019). *Ananda Devi – A Writer at the Crossroads of Cultures*. Consulté le 9 septembre 2019, sur <https://us.edu.pl/en/ananda-devi-pisarka-styku-kultur-wywiad-z-prof-krzysztofem-jarozsem-dziekanem-wydzialu-humanistycznego/>
- Mitek-Dziemba, A., & Szopa, K. (2020). Rozbudzić pożądanie. Z Anandą Devi rozmawiają Alina Mitek-Dziemba i Katarzyna Szopa. *Śląskie Studia Polonistyczne*, 16(2). Consulté le 5 août 2020, sur <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/SSP/article/view/10421>
- Mollon, F. (2017). *Il y a une violence latente à Maurice*. Consulté le 30 janvier 2017, sur <http://www.jeuneafrique.com/137734/societe/ananda-devi-il-y-a-une-violence-latente-maurice/>
- Sultan, P. (2001). *Ruptures et héritages. Entretien avec Ananda Devi*. Consulté le 19 février 2015, sur <http://orees.concordia.ca/numero2/essai/Entretien7decembre.html>
- Wallace, J. (2010). *Ananda Devi dans les contes et les mythes*. Consulté le 20 mars 2015, sur <https://pl.scribd.com/document/228333679>
- Weill, N. (2018). *Ananda Devi joue gros jeu*. Consulté le 24 janvier 2018, sur https://www.lemonde.fr/livres/article/2018/01/11/ananda-devi-joue-gros-jeu_5240180_3260.html

Notice bio-bibliographique

Anna Szkonter-Bochniak – maîtresse de conférences à l'Université de Technologie de Gliwice (Politechnika Śląska) à l'Institut de Recherche sur l'Éducation et sur la Communication. Elle est l'auteure d'une monographie (*L'analyse de l'« effet-personnage » dans les romans d'Ananda Devi*, 2020) et de plusieurs articles sur la littérature francophone. Dans ses recherches, elle s'intéresse à la littérature francophone, à la culture et à la traduction notamment dans le domaine littéraire.

anna.szkonter@polsl.pl



CYNTHIA VOLANOSY PARFAIT

Université d'Antsiranana

 <https://orcid.org/0000-0002-3689-0880>

Manger l'autre (2018) : pour une *autre* poétique insulaire

Manger l'autre (2018): For Another Insular Poetics

ABSTRACT: Ananda Devi's *Manger l'autre* (or "Eating the other"), published in 2018, is a western novel in its description of places as well as in the sociological issues it covers, but it remains nevertheless a very insular novel, although not necessarily limited to Mauritius. This study aims indeed at uncovering a different type of insular poetics in Devi's writing, one that is constructed around a contextualised intertext made out of *À l'autre bout du monde* (1979), a Mauritian novel about exile which is being pursued, and of *Paul et Virginie* (1788), the founding novel of Mauritian literature. The theme of the obese character's isolation and her relation to the outside world is not just a playful echo, it translates the fundamental isolation of the islander.

KEY WORDS: Ananda Devi, *Manger l'autre*, western novel, insularity

Manger l'autre est, sans conteste, le principal texte « occidental » d'Ananda Devi. Le roman met en scène une fille obèse de naissance, abandonnée par la mère et adulée par le père qui la gave de nourriture, convaincu qu'elle mangerait pour deux puisqu'elle aurait dévoré sa sœur jumelle dans le ventre maternel. Victime d'acharnements au collège et sur la toile, la protagoniste décide de s'isoler chez elle. Mais la cruauté des internautes la rattrape de nouveau, la fait sombrer dans le mal-être fatal ; elle décide alors de s'autodévorer devant l'écran. À travers ce personnage obèse, l'auteure mauricienne traite un fléau actuel de la société occidentale de surconsommation, de surexhibition et s'affranchit en même temps de ses préoccupations identitaires originelles. Dans ce « roman de l'excès », il est toujours question d'un personnage marginal habituel, difforme, rejeté par la société car ne correspondant pas à la convenance sociale. Mais si le traitement des marginaux dans les textes antérieurs se réalise dans des cadres

mauriciens ou indiens, l'univers de *Manger l'autre* est dépourvu de tout élément *ethnotextuel*, d'ancrage spatial pouvant le relier à l'identité culturelle de l'auteure. L'intrigue se situe dans une ville non citée avec seule référence toponymique sûre, Londres, où la jeune femme et son père s'apprêtent à se rendre. Le roman se veut occidental aussi bien dans ses préoccupations sociologiques que dans ses descriptions des lieux, mais il ne reste pas moins insulaire, dans le sens îlien du terme et pas nécessairement mauricien. Cette étude s'intéresse, en effet, à une *autre* poétique insulaire anandadevienne construite autour des intertextes contextualisés sous forme de prolongement du roman de l'exil mauricien *À l'autre bout de moi* (1979) et de contre-discours du récit fondateur de la littérature de l'île, *Paul et Virginie* (1788). Et plus qu'un jeu d'échos, le motif de l'isolement de la protagoniste obèse ainsi que son rapport avec l'extérieur traduiraient l'isolement originel de l'insulaire.

La gémellité, l'altérité et l'inconvenance sociale

Le motif de gémellité dans la littérature mauricienne renvoie inmanquablement au roman de Marie-Thérèse Humbert. Derrière cette gémellité, l'auteure d'origine mauricienne vivant en France revient sur les questions de l'altérité et de l'identité qui conditionnent l'île natale. Les protagonistes jumelles Anne et Nadège incarnent la stratification de la société mauricienne coloniale au premier rang de laquelle se situe la race blanche. Anne, encline à l'éducation puritaine maternelle, réifie cette classe bourgeoise blanche à laquelle elle tente d'accéder, tandis que Nadège, plutôt attirée par la joie de vivre du père, jouit de la diversité raciale. La mère meurt ; le quotidien des deux sœurs est constamment confronté à la question raciale.

Manger l'autre donne à voir un être consumé par le poids malsain qui très tôt a fait fuir la génitrice le laissant à la merci d'un père « gaveur » qui l'affuble du mythe de la jumelle dévorée et le nourrit goulûment. Comme chez Humbert, la narration est orchestrée à la première personne qui s'oppose à la sœur jumelle : les sœurs antagonistes forment alors avec le père le trio transpercé par le drame de l'inconvenance sociale qui chez Devi n'est plus liée à la question de race mais au code de paraître et au culte de la minceur de notre ère. Par ailleurs, dans les deux romans, il est aussi surtout question de l'amour, interdit aux protagonistes respectifs de par leur apparence sociale, justement. Alors que dans le roman de Marie-Thérèse Humbert Nadège s'éprend d'un Indien, tombe enceinte et meurt, la jeune femme obèse vit une folle passion avec son charpentier-sauveur qui l'a délivrée quand elle s'est coincée à la porte en tentant de sortir de sa chambre :

Je ne sais toujours pas comment il ne voit pas en moi le symbole de tous les excès de cette société qu'il méprise. Pourquoi il m'exonère, moi. Mais je ne lui demande pas. Je suis bien trop heureuse de le savoir là, lorsqu'il s'endort enfin à mes côtés, oublieux de mes débordements.

Cet homme qui songe à mes côtés, c'est un rêve de seize ans qui enfin se réalise et m'effleure de ses ailes, de son souffle. Un rêve interdit qui prend vie alors que je voyais poindre l'inévitable. Moi l'immobile, entombée dans mon corps.

(Devi, 2018 : 173)

La fin de ce rêve serait donc inévitable ; la jeune femme est convaincue en raison de sa difformité de ne pas avoir droit au bonheur et va s'en priver inconsciemment. Un jour, des photos intimes prises lors de leur rencontre sont publiées en ligne, ce qui a fait déferler des commentaires inhumains ; elle accuse donc l'amant d'en être responsable. La fin du récit révèle que c'est la jeune femme elle-même qui les a postées. Se trouvant belle pour la première fois, elle aussi, veut s'exhiber au monde : « C'est vrai. J'ai voulu que d'autres admirent mes photos-œuvres d'art. J'ai cédé à la maladie de notre siècle : le besoin de s'exposer » (2018 : 210). L'innocence de l'amant ne conduit pas à un dénouement heureux puisque la protagoniste s'enlise dans sa descente aux enfers et prévoit déjà de se tuer.

L'inconvenance sociale n'exclut pas l'amour chez les deux écrivaines. Elle l'attise au contraire comme dans la plupart des grands récits. C'est cet amour interdit qui constitue le nœud de discorde entre les sœurs jumelles de Humbert. Avoir une jumelle enceinte d'un Indien compromettrait toute possibilité d'un mariage bourgeois pour Anne. La gémellité se conjugue dès lors avec l'altérité. La jumelle du protagoniste obèse, à l'instar de Nadège, est perçue comme l'Autre, un *alter ego* qui permet au sujet « je » de prendre conscience de son intériorité ; c'est alors en fonction de cet Autre, cette sœur jumelle, celle dévorée dans le ventre, que le sujet se définit. Cette Autre, le sujet la conçoit comme à son opposé ; elle incarnerait la normalité, « sa silhouette filiforme danse au-delà de ma préhension, flotte là où je m'enfoncé, pirouette là où je m'affaisse, s'élève là où je m'enlise. Car elle est, bien sûr, mince. Voire maigre. Anorexique, comme ce doit être mon double » (2018 : 84). Et elle se serait dissoute dans les interstices du corps obèse : « Et ma sœur, mon double, mon indéterminée, s'est résorbée dans mes tissus et mes organes et, avec elle, toute mon humanité » (2018 : 11). Les jumelles longtemps antagonistes, cependant, vont s'unir dans de circonstances douloureuses à la fin du récit. Chez Humbert, Nadège trouve la mort dans une douleur extrême à l'issue d'un avortement d'infortune. C'est alors qu'Anne, l'antagoniste, se confond à sa sœur en prenant la place de celle-ci auprès de l'Indien. C'est également cette communion gémellaire dans la souffrance, dans l'abîme qui clôt le roman d'Ananda Devi quand la jeune femme décide de s'automutiler en direct : cette automutilation la réconcilie avec la sœur antagoniste, la fait revenir vers elle pour ne plus constituer qu'un seul être :

ce goût enfin me revient
 je lui ai laissé à elle toute l'humanité que j'ai perdue en dévorant, et la voici
 qui revient se lover contre moi, intime et passionnelle, maintenant, enfin, je
 suis complète et achevée, je suis pleine et rassasiée, enfin toi, ma sœur, mon
 autre, ma complice, plus jamais seule, mon incomparable, et je n'aurai plus
 jamais faim.

(2018 : 217)

L'altérité s'é mouss e manifestement dans l'adversité. Le drame racial du roman de l'exil mauricien trouve ainsi son prolongement dans ce roman de Devi écrit non plus dans le souvenir de l'île d'origine, mais plutôt dans sa hantise lancinante. À travers la protagoniste et son *alter ego*, Ananda Devi s'adonne à la reterritorialisation des héroïnes de Humbert, Anna et Nadège, en contexte de l'extrême contemporain caractérisé par la cruauté inhumaine sous laquelle se laisse deviner l'intolérance face à l'inconvenance sociale. À l'autre bout de moi participe de cette invocation insulaire du roman de Devi comme le suggèrent également ses résonnances subtiles avec le texte fondateur francophone de l'île : *Paul et Virginie*.

Vers la désécriture de *Paul et Virginie*

Le récit de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* paru en 1788, est nourri des imaginaires exotiques de l'Occident sur les terres lointaines. Le récit, comme son essai *Voyage à l'isle de France*, a été publié à l'issue du séjour de l'auteur en tant que conseiller royal sur l'île de France. *Paul et Virginie* est devenu depuis le texte phare de la littérature de l'île. Les romans mauriciens contemporains réinvestissent par bien des égards les modes de narration ainsi que les principales thématiques dudit récit. Vijaven Valaydom conclut, en effet, à la présence d'un vrai héritage littéraire : « De Marcel Cabon à Marie-Thérèse Humbert, les romans mauriciens d'expression française se voient liés par des thèmes récurrents, qui sont, entre autres, l'amour, les contraintes sociales, la révolte et enfin, la mort... » (2002 : 315). L'étude de Valaydom réalisée à la fin des années 90 n'a porté que sur des textes publiés antérieurement. Il est évident que le récit de Bernardin de Saint-Pierre continue de résonner dans les romans les plus récents étant donné que cet héritage vient en partie du fait que le texte soit inscrit au programme scolaire mauricien (Lüsebrink, 1999 : 47). Cependant, au lieu de simples échos intertextuels, il s'agit pour le cas de *Manger l'autre* d'une forme de renversement du point de vue auquel prédispose le contrat de lecture – un auteur mauricien écrivant sur la société occidentale. C'est ainsi que les

intertextes du récit séculaire dans ce roman se fondent sur le point de vue voilé d'un insulaire sur l'Occident. L'auteure mauricienne se livre au travers de ce roman cru à une désécriture de *Paul et Virginie*. La désécriture engage une forme d'opposition au texte de départ ; elle dépasse donc le phénomène d'appropriation que suppose la réécriture et s'érige en termes de réfutation, de répudiation des idées défendues par soustraction ou par renversement. Dans *Manger l'autre*, il est aisé de lire en effet qu'Ananda Devi refuse l'idéologie incarnée par Bernardin de Saint-Pierre qui sublime la nature féminine. Le roman présente, par exemple, une mère défaillante à côté d'un père aimant contrairement à l'image du père déserteur de Paul. C'est donc la mère qui abandonne son enfant – deux fois de suite – et non le père, qui chez Ananda Devi devient « [l]'adorateur ; [le] bourreau » (2018 : 24). L'enfance pastorale heureuse de *Paul et Virginie* se transforme en une enfance grotesque de gloutonnerie, de prise de poids malsain qui condamne la protagoniste à une vie de paria :

Mon corps ne comprend que l'horizon. L'ascension verticale lui est quasi impossible. Mon ventre, mes fesses, mes hanches, tous s'évertuent à atteindre les bornes lointaines du monde. C'est là leur plus grande ambition. Pour moi, c'est une prouesse. Pour les autres, un échec d'une rare violence.

L'instant fatidique, le point de non-retour, arrive lorsqu'à treize ans, je monte sur le pèse-personne et vois avec effarement les chiffres s'envoler. Ils détalent, déboulent, s'envolent. 80, 85, 90, 95... lorsque je parviens à cent kilos, je deviens chose publique. Cent cinq. Cent dix. Cent quinze. Grandiose lynchage.
(2018 : 27)

L'adolescente obèse évolue ensuite dans un espace qui s'urbanise à l'extrême, peuplé des artifices pour répondre aux besoins superflus de surconsommation. Lors de ce voyage pour Londres, dans la voiture vers l'aéroport, l'adolescente découvre à quel point la ville s'est déshumanisée : « Où est passée la ville souriante de mon enfance ? » (2018 : 75) ; elle parvient au final à un triste constat : la dégradation de sa ville n'a d'égal que sa propre déchéance :

Préoccupée par ma seule personne, j'avais cessé de m'intéresser au monde. Voyant la laideur de ce gris, de ces murs, de ce luxe artificiel, je n'avais guère envie d'en faire partie. Rien ne m'attirait plus, sauf les grands ailleurs. J'étais le miroir de la ville. Je grossissais ; elle se dégradait. Nous étions dans un processus à la fois symétrique et semblable. Je ne pouvais m'empêcher de la voir à travers la loupe déformante de ma tristesse.

(2018 : 75)

L'héroïne de Devi est alors en communion malsaine avec la culture urbaine de la même manière que les personnages de Bernardin de Saint-Pierre entrent en communion heureuse avec la nature sauvage sur la colline. Devi a soustrait cette

vie champêtre idéale pour se concentrer sur la société matérialiste, consumériste de l'Europe, « ce pays barbare » où Virginie avait été envoyée pour hériter de la fortune familiale. Plus de deux siècles plus tard, cette Europe est encore plus barbare ; elle est hypocrite, perverse ; elle impose des codes de bienséance sur l'apparence fine tout en développant l'économie de surabondance, de « malbouffe » responsable des cas d'obésité morbide : « la civilisation qui m'a créée me perçoit comme un parasite dont elle doit se débarrasser, que la tentation de nourritures terrestres semble être, pour ceux dont le métabolisme diffère du mien, un examen de la volonté humaine, auquel j'ai pitoyablement échoué » (2018 : 82). La société est alors à l'origine de la prise de poids exponentielle de l'adolescente. Ce corps gargantuesque est décrit ensuite avec dégoût par des langages crus, des comparaisons déshumanisantes : « Éléphant se mettant maladroitement debout, je me redresse sur mes pattes troncs d'arbre. Je titube, mais parviens à garder mon équilibre, bras écartés. Poupon énorme qui fait ses premiers pas dans la jungle » (2018 : 124). Le caractère cru s'amplifie plus loin par des scènes d'obscénité excessive. La jeune femme découvre d'autres plaisirs terrestres auprès de son sauveur ; ses quotidiens sont rythmés désormais par les moments de plaisirs charnels détaillés :

L'aventure de pénétration. Pour parvenir à m'écartier suffisamment les cuisses, il doit placer une chaise de côté du lit et y poser chacune de mes jambes. Et il les pousse, jusqu'à m'ouvrir. Même là, le haut de mes cuisses se rejoint. Alors, il fouille et explore. Je le guide autant que je peux. Il est suant d'efforts.

(2018 : 167)

Ces descriptions sont très éloignées de l'écriture prude de Bernardin de Saint-Pierre qui préfère l'amour platonique au désir charnel, qui fait mourir sa chaste héroïne dans la noyade plutôt que de la laisser se déshabiller. Ananda Devi s'adonne à l'éloge de l'obscénité à la place de la vertu incarnée par Virginie dans sa bonté, dans la pudeur de son éducation chrétienne. Le contre-discours suggéré ici prend appui sur la culture de l'excès, de débauche d'aujourd'hui totalement à l'opposé de la société vertueuse que tente de prôner l'écrivain du siècle des Lumières. La désécriture de *Paul et Virginie* inscrit le roman de Devi dans l'héritage littéraire de l'île d'origine, le positionne au même rang. Car « Désécrire » un texte canonique, comme le souligne le critique postcolonial John Marx, revient à lui livrer une compétition d'égal à égal puisqu'il s'agirait d'« une compétition se déroulant au sein d'un même champ opératoire » (2006 : 173). L'insularité ainsi suggérée dépasse les frontières mauriciennes et invoque dès lors le motif insulaire originel.

Le motif de l'isolement

Je ne vais plus au collège.

Joie ! plus de moqueries, plus de rire, plus de haine [...]

Surtout, plus d'œil. Celui qui m'a poursuivie pour m'exposer dans les postures les plus bouffonnes, les plus hideuses, celui qui m'a dépecée et a livré mon corps en pâture. Le lynchage du siècle.

(Devi, 2018 : 98)

L'isolement vécu par la jeune femme obèse est une réaction contre les attaques du monde, de cette société qui ne tolère pas sa difformité. La protagoniste s'isole pour ne plus subir les déferlements de masse. L'isolement suppose un rempart qui empêche les intrusions de l'extérieur ; un rempart tel l'océan qui encercle l'île et qui la rend difficile d'accès. L'isolement de la jeune femme reproduit l'isolement originel de l'île – de la même racine latine « *insula* » – et transpose les mêmes mécanismes de l'insulaire dans son rapport avec le monde qui l'entoure. L'isolement a été causé par un naufrage ; tel Robinson qui échoue sur son île déserte, l'adolescente s'isole à cause des persécutions portées sur son physique par ses camarades de classe et surtout par « l'œil » des réseaux sociaux. Une fois isolé sur l'île déserte, la nature offre au naufragé les nourritures terrestres ; une fois isolée, c'est le père qui détient le rôle de la nature nourricière pour tenter de satisfaire l'appétit insatiable de la fille. Mais l'île n'est pas dénuée de danger ; la nature n'est pas toujours clémente ; les nourritures abondantes au quotidien ont accéléré la prise de poids de l'obèse. De plus, chez Devi, l'isolement ne garantit pas les non-intrusions extérieures. Cloîtrée chez elle, la jeune femme est de nouveau rattrapée par les commentaires acerbes des internautes qui n'ont point de frontières. Le personnage obèse dans son isolement reprend les schèmes de Robinson, le déstructure, car si le héros de Defoe échouant sur l'île tente d'y reproduire la vie sur le continent, le personnage obèse s'isole pour s'éloigner de cette vie sociale justement, mais continue malgré elle d'en être la victime.

L'isolement de la protagoniste inscrit le roman dans le sillage des robinsonnades contemporaines puisqu'il permet un travail sur soi et déclenche un vrai examen de la société encore très conformiste, de plus en plus consumériste et intrusive. *Manger l'autre* est un roman de l'urgence ; il insiste sur le chaos de l'extrême contemporain de la même manière que toutes les robinsonnades s'intéressent aux bouleversements sociétaux et politiques de leur temps. Comme l'atteste Jean-Paul Engélibert, « [l']île est propice aux fictions politiques – par sa nature même, si l'on peut dire : espace clos et supposé vierge, elle peut aisément figurer le lieu de l'origine ou se présenter comme le laboratoire où reconstituer les commencements de la société afin d'en dégager l'essence » (2011 :

183). Tout est sujet à procès chez Devi, la société, bien sûr, mais aussi la mère qui n'en pouvait plus, le père qui a précipité l'obésité fatale, la médecine qui n'a pas pu l'aider. *Manger l'autre* rend compte surtout de grandes crises que traverse notre contemporain telles que la faillite de la morale, l'intolérance, l'individualisme à l'extrême, la déshumanisation de l'espace vital. Le roman de Devi s'apparenterait à ce nouveau sous-genre des littératures de la Péninsule Ibérique, les « romans de la crise » caractérisés par Anne-Laure Bonvalot dans son étude :

Sur le plan formel, les romans de la crise ont ainsi partie liée avec une poétique de la perte – de l'effritement, de l'écroulement, de l'émiettement ou de la déliquescence –, au sein de laquelle sont abondamment convoqués les motifs de l'île, de l'isolat ou l'archipel, du naufrage et de l'appropriation post-accidentelle d'un nouvel espace.

(2016 : 6)

C'est ainsi que les romans de la crise se lisent comme des exemples de robinsonnade traitant conjointement les dimensions éthique, sociale et environnementale : « L'expérience de la solitude urbaine que fait bien souvent le personnel romanesque est tout à la fois le symptôme et le résultat d'un naufrage du collectif qui est d'ordre écologique, économique, social, civilisationnel et culturel » (2016 : 6). Il appert qu'à travers le personnage obèse, le roman d'Ananda Devi réinterroge le « naufrage du collectif » dû aussi bien à la déchéance morale que sociétale et autres. Cependant, contrairement à ces « romans de crise », l'expérience de l'isolement chez Ananda Devi n'aboutit pas à des pratiques alternatives pour faire face aux problèmes ; d'ailleurs, le personnage ne résout pas les problèmes :

Moi, je m'en fous. Mourir de gonflette alimentaire ou en me faisant sectionner les organes, le choix m'indiffère. Je crois que je préfère manger pour mourir. Être charcutée, soumise à un jeûne forcé, maigrir en me retrouvant revêtue d'une peau trop large qui pendouille autour de moi en longs pans rosâtres comme dans une peinture de Dalí, et finir aussi repoussante que lorsque j'étais grosse... je préfère une vie brève mais assouvie.

(2018 : 93)

L'isolement se traduit ici comme une forme de résignation plutôt qu'un lieu de réappropriation, de recommencement. L'auteure, comme à son habitude, propose un roman fataliste qui entend brandir les menaces de la société occidentale. Ananda Devi a poussé très loin sa dénonciation de la modernité. La noirceur narrative caractérielle reste intacte. L'exagération est, cependant, à son comble

et invoque une narration de l'Absurde¹ comme le suggère cette scène finale d'automutilation :

Je prends d'une main une masse qui pend du côté de mon abdomen. Avec le couteau à ananas de mon père, si bien aiguisé qu'il a pris une courbure de faucille, j'en découpe un morceau. Ça saigne un peu, mais vite le sang coagule. Je tiens entre les doigts quelque chose qui rassemble à une tranche de porc cru. Je suis habituée à manger de la viande saignante. J'ouvre la bouche et y enfourne ma propre chair.

(2018 : 213)

Plutôt que de laisser voir une certaine résolution à l'issue de la crise, de suggérer peut-être des modèles de pratiques ou de comportements à adopter, le roman s'enfonce dans le chaos et arbore même un retour à l'état du cannibalisme d'un certain Vendredi. Le texte cultive l'horreur du monde en laissant son héroïne devenue sauvage s'autodévorer en direct afin de se venger de « l'œil » virtuel par lequel passent les insanités de la société intrusive : « L'œil a tout vu de moi, tout pris de moi. Maintenant, je m'empare de lui et le plie à ma volonté. Aucune moquerie ne sera possible face à mon acte. J'interdis à ceux qui me regardent toute dérision en les plongeant d'office dans une horreur extasiée. L'adoration de l'impossible » (2018 : 215). Se mutiler en *live* serait donc la meilleure révolte-vengeresse contre ces internautes qui l'assaillent de commentaires assassins. Pour pointer du doigt le drame de l'obésité, résultat de la faillite de tout un système, *Manger l'autre* reprend le motif de l'isolement des robinsonnades contemporaines. Plus qu'un roman de crise, ce texte d'Ananda Devi traite de l'abîme même de la société occidentale face à la perte des valeurs essentielles que sont la bienveillance et l'empathie.

Somme toute, la part insulaire de ce texte extrêmement occidental d'Ananda Devi réside dans ses résonnances intermittentes avec des récits-cultes mauriciens. Si les résonnances avec le roman de l'aînée Marie-Thérèse Humbert le ramènent foncièrement sur l'île Maurice en transposant les affres de la convenance sociale, celles qu'il entretient avec le texte fondateur le placent à l'opposé en termes de désécriture par un renversement de point de vue. Cette poétique insulaire s'appuie manifestement sur l'héritage littéraire français de l'île et se trouve ensuite entérinée par le motif de l'isolement vu du regard intérieur de l'isolé pour suggérer une forme de robinsonnade en temps de crise, résolument contemporaine donc. L'identité littéraire de ce texte d'Ananda Devi est donc constituée

¹ Cette narration d'horreur est d'usage chez Sony Labou Tansi et essentiellement dans son roman *La Vie et demie*. La scène d'autodévoration de la protagoniste obèse n'est pas sans rappeler celle où le guide providentiel décide de faire cuire l'opposant Martiel et le donne ensuite en manger à toute la famille pour être sûr de le tuer.

de ces « ombres intérieures de *l'île natale* »² encore plus enfouies que celles des productions de la « migritude »³ (Chevrier, 2004 : 100) d'aspiration universelle des décennies précédentes. À croire que l'écrivaine, consacrée internationalement, est en droit de bousculer la société occidentale et de ne plus ressentir le besoin d'ancrage identitaire.

Bibliographie

Livres

- Bernardin de Saint-Pierre, (1984 [1788]). *Paul et Virginie*. Paris, Le Livre de Poche.
 Devi, A. (2018). *Manger l'autre*. Paris, Grasset.
 Humbert, M.-T. (1979). *À l'autre bout de moi*. Paris, Stock.

Articles d'ouvrages collectifs

- Marx, J. (2006). Littérature postcoloniale et canon littéraire occidental. In N. Lazarus (Dir.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique* (p. 157–173). Paris, Éditions Amsterdam.
 Valaydon, V. (2002). La permanence de *Paul et Virginie* dans la littérature mauricienne d'expression française. In V. Y. Hookoomsing & K. R. Issur (Éd.), *L'océan Indien dans les littératures de langue française. Pays réels, pays rêvés, pays révélés* (p. 313–333). Paris/Réduit, Karthala/Presse de l'Université de Maurice.

Articles de journaux

- Bonvalot, A.-L. (2016). La robinsonnade dans les « romans de la crise » de la Péninsule Ibérique : scènes de l'inhabitable et faillite de l'« homme économique ». *Loxias*, 52, 1–14. Consulté le 11 juillet 2021, sur <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8282>
 Chevrier, J. (2004). Afrique(s)-sur-Seine : Autour de la notion de « migritude ». *Notre librairie : Identités littéraires*, 155-156, 96–101.
 Damlé, A. (2019). Fasting, feasting: the resistant strategies of (not) eating in Ananda Devi's *Le Voile de Draupadi* and *Manger l'autre*. *International journal of Francophone studies*, 22(3-4), 179–211. Consulté le 12 juillet 2021, sur <https://dro.dur.ac.uk/29866/1/29866.pdf?DDD36+wkwf76+kswl88>
 Diop, P. S. (2004). Le pays d'origine comme espace de création littéraire. *Notre librairie : Identités littéraires*, 155-156, 54–61.
 Engélibert, J.-P. (2011). L'empreinte de l'homme. *Écologie & politique*, 37(3), 181–194. Consulté le 13 juillet 2021, https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=ECOPO_037_0181&download=1

² Papa Samba Diop atteste qu'en dépit de leur aspiration à l'universel, les romans des migrants se nourrissent « [des] ombres intérieures du pays natal » (2004 : 58). La littérature à laquelle se livre cette génération d'écrivains est celle qui s'ouvre au monde, mais en partant d'un point d'ancrage qui n'est autre que le pays d'origine.

³ Néologisme de Jacques Chevrier, la « migritude » renvoie au statut des écrivains issus de l'immigration africaine en France qui « tendent de devenir les nomades évoluant entre plusieurs pays, plusieurs langues et plusieurs cultures » (2004 : 100). L'identité littéraire d'immigré se conjugue alors avec la littérature mondiale.

Lüsebrink, H.-J. (1999). Nostalgies tropicales. Bernardin de Saint-Pierre et les littératures francophones de l'océan Indien. *Études littéraires*, 31(2), 41–52. <https://doi.org/10.7202/501233ar>

Notice bio-bibliographique

Cynthia Volanosy Parfait est maître de conférences habilitée à diriger des Recherches en Littérature francophone à l'Université d'Antsiranana-Madagascar. Elle est l'auteure de plusieurs études sur les littératures contemporaines de Madagascar et de Mayotte ainsi que sur les littératures de l'océan Indien en général dont le bref essai *Panorama des littératures francophones des îles de l'océan Indien* publié en 2020. Ses recherches actuelles portent sur les études écologiques. Elle a codirigé l'ouvrage collectif pluridisciplinaire *Dialogues autour des défis de l'environnement à Madagascar* paru en 2021.

parfaitcynthia@univ-antsiranana.edu.mg

parfaitcynthia@yahoo.fr



VALÉRIE MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO

Université de La Réunion

 <https://orcid.org/0000-0003-0109-5390>

« Ce corps, finalement, est une œuvre »¹. Le vide et le plein des corps chez Devi ou le sens du sacrifice et de la dévoration

“Ce corps, finalement, est une œuvre.”

The Emptiness and Fullness of Bodies in Devi or the Meaning of Sacrifice
and Devouring

ABSTRACT: The representation of the abused, sometimes deformed bodies of the characters, most often too thin, rarely obese, is one of the most salient points in Devi's writing. We would like to observe her dialectic of emptiness and fullness. Fasting or cannibalistic bulimia might not simply embody, in one case a Hindu reference, in the other, the excesses of a Western consumer society. By comparing the dissemination of the forms of food in Devi's "Western" works (*Les Jours vivants* (2013), *Manger l'autre* (2018)) and in "Indo-Mauritian" works (*Le Voile de Draupadi* (1993), *Le Sari vert* (2009)), one could read in them the marks of a paradoxical, self-sacrificial asceticism. The works are part of the same powerful and obsessive poetics of the flesh – generally abject and rotting – opening onto a redefinition of the human and the living that she comments on in her essays *Fardo* (2020) and *Deux mallettes et une marmite* (2021). All the worlds are creolised to propose the birth of a "personal mythology" of the author made of devouring and devoured "goddesses". The novels "feed" on the writer's plural imaginations to construct a metatextual questioning of the radicality of creation and the nature of Beauty.

KEY WORDS: devouring, fasting, sacrifice, monstrosity, flesh, corporality, abjection, poetics of horror

Bien qu'elle refuse les étiquettes et les assignations clivées, Ananda Devi est le plus souvent ramenée à la communauté indo-mauricienne dont elle est originaire et qui constitue la matrice de nombre de ses œuvres. Elle définit son

¹ (Devi, 2020 : 41)

île comme l'épicentre de sa création non pas en ce qu'elle l'aurait ancrée dans le local, mais en ce qu'elle l'a sensibilisée à la pluralité culturelle et lui a ouvert les voies d'une forme d'universel (2020 : 14). Bien que l'Inde irrigue de manière indéniable son écriture comme l'ont montré de nombreux critiques, il paraît difficile de départager ce qui en elle relève de l'Orient ou de l'Occident. Même des romans comme *Manger l'autre* ou *Les Jours vivants*, dont le contexte est « occidental », reposent en effet sur le même motif de la nourriture et du sacrifice que ses œuvres « indo-mauriciennes ». Elles s'inscrivent dans la même poétique puissante et obsessionnelle de la chair – généralement abjecte et pourrissante – ouvrant sur une redéfinition de l'humain et du vivant.

La mise en scène de la corporalité de ses protagonistes ainsi que l'évocation de sa propre chair comme « le conduit de [s]on inspiration » (Devi, 2021 : 45–46) sont en effet les éléments parmi les plus saillants de son œuvre² : « Tout est réduit à cela : un corps qui s'amenuise après s'être répandu sans limite » (Devi, 2018 : 218). C'est de la matière même de la chair dans son organicité la plus brute, en effet, que ses textes sont sculptés, offrant au lecteur des corps souvent monstrueux, maltraités, qui portent les stigmates de leur misère sociale ou affective, de la violence historique qui continue à peser sur eux (Arnold, 2018 ; Bragard & Ravi, 2011 ; Jean-François, 2016 ; Montaut, 2014 ; Tyagi, 2013 parmi d'autres). Ce qui nous intéressera ici sera la façon dont le vide et le plein rythment ces corps et leur rapport au monde, à mesure de leur ingestion d'une nourriture à la nature parfois abjecte, ou à l'inverse, à mesure de leur privation d'alimentation ou de leurs jeûnes. Ces mentions récurrentes semblent en effet un fort lieu de cristallisation des marques d'identification culturelle, en particulier de la part indienne de l'inspiration de Devi. Nous reviendrons rapidement sur le double aspect de la souillure et de la purification à la lumière de deux de ses romans « indo-mauriciens » : *Le Voile de Draupadi* (1993) et *Le Sari vert* (2009). Nous essaierons de les faire travailler avec deux romans *a priori* radicalement différents, *Les Jours vivants* (2013) et *Manger l'autre* (2018), qui pourront être éclairés par deux essais plus récents, *Fardo* (2020) ainsi que *Deux malles et une marmite* (2021). Quoi de plus opposé en effet, en apparence, qu'un personnage indo-mauricien aux traits émaciés comme Anjali dans *Le Voile de Draupadi*, qui souhaite par-dessus tout que son ventre soit vide, et que la jeune obèse de *Manger l'autre*, aussi anonyme que son univers culturel mondialisé, et dont l'obsession de se remplir la pousse à se dévorer elle-même ? Jeûne ou boulimie allant jusqu'à l'autophagie pourraient pourtant ne pas simplement incarner l'opposition binaire entre, dans un cas, le rappel d'une pratique préparatoire à une cérémonie religieuse hindoue, et dans l'autre, les dérives d'une société de consommation

² Elle évoque elle-même « cette encre-glu coulée d'entre [s]es jambes » (Devi, 2021 : 46) qui, tout comme le titre de son dernier roman, *Le Rire des déesses*, pourrait nous inviter à lire ses œuvres en écho avec les propositions d'Hélène Cixous sur « l'écriture féminine » dans *Le Rire de la méduse*, si contestées qu'elles aient pu être.

occidentale frappée d'une folie de l'excès. En les mettant en regard et en observant la dissémination des formes de la nourriture dans l'œuvre de Devi, on pourrait en effet y lire les marques d'une ascèse autosacrificielle commune, qui créolise³ tous les mondes pour proposer la naissance d'une « mythologie personnelle » (Devi, 2011 : 36) de l'autrice faite de « déesses » dévoreuses et dévorées (Devi, 2018 : 174). Monstrueuses, abjectes⁴, elles subliment la chair pourrissante, dont elles n'hésitent pas à se repaître dans des repas cannibaliques qui saisissent le lecteur dans l'abîme de l'obscène et de l'horreur, mais qui semblent porter en leur sein un questionnement métatextuel sur la radicalité de la création et la nature du Beau. La récurrence d'une dialectique du vide et du plein produit donc une poétique du sublime et du terrifiant qui « s'alimente » des imaginaires pluriels de l'écrivaine.

Le vide et le plein des corps

La nourriture, chez Devi, est un motif récurrent (Onesta, 2017 : 19) autant que troublant, plus souvent lié au dégoût qu'au goût. L'autrice écrit d'ailleurs : « Comme ta mère, tu détesteras l'obsession des familles : la nourriture et la cuisine. Les conversations infinies autour de ce qui entrera par un trou et ressortira par un autre » (Devi, 2021 : 69). Cependant c'est un récit de sa mère sur l'histoire d'une femme « statufiée par une marmite de riz bouillant déversée sur sa tête » (2021 : 68), qui a donné naissance à son roman *Le Sari vert*.

Le Sari vert repose en effet sur le conflit de pouvoir du narrateur haineux, misogyne, assassin et père incestueux, le Dokter-Dieu, avec les femmes de son entourage autour de la question de la nourriture, de l'obsession de la souillure et de la pollution rituelles si centrales dans la pensée hindoue (Douglas, 2001 ; Dumont, 1966). L'incompétence culinaire de sa femme est pour lui un défi et une menace à son intégrité. Il n'était pourtant jamais dégoûté par les aliments que sa mère n'avait pas réussi à vendre dans la rue et qu'elle lui donnait à son retour.

³ Nous l'entendons ici au sens glissantien : « La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments » (Glissant, 1997 : 37).

⁴ Nous définirons ici l'abject comme ce qui est rendu Autre : « le déchet comme le cadavre m'indiquent ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. Ces déchets chutent pour que je vive » (Kristeva, 1980 : 21). De l'abjection, Butler écrit : « On dirait une expulsion d'éléments étrangers, mais l'étranger est en fait établi à travers cette exclusion » (2005 : 254).

Malgré cette « pollution de l'incomplétude » (Kristeva, 1980 : 91) que constituent les restes, leur goût délicieux était celui de la dévotion maternelle. De ce fait, il ne peut plus supporter aucune autre nourriture, reprochant en particulier aux plats de sa femme d'être mal cuits et impurs, « masse glutineuse, immonde [...] nourriture de porcs » (Devi, 2009 : 193). Cette obsession de l'abject a trait à l'impossible dissociation d'avec sa mère : sa mort produit un « vide creusé là, au milieu de [s]on corps » (2009 : 49). Incapable de le remplir, il veut détruire toute forme du féminin autour de lui en associant rejet de la nourriture et violence sexuelle. Il ravale la sensualité solaire de sa femme en l'ébouillantant avec la marmite de riz avant de la brûler encore vive, la transformant en des « restes » (2009 : 197) de viande que l'on doit jeter après en avoir « consommé les parties charnues et goûteuses » (2009 : 198). C'est par ailleurs un verre de lait renversé sur la robe de sa fille qui révèle la relation incestueuse qu'il lui impose. Les références à la perception hindoue de la souillure en lien avec la mauvaise cuisson renvoient aussi à l'humiliation de classe et de caste que le dokter a fuie en échappant par un beau mariage à son destin social de « laboureur » qui le condamnait à « manger [s]on riz [...] trop cuit ou le dhall trop clair » (2009 : 123). Il use en retour du riz et du feu comme d'armes mortelles pour tenter d'effacer sa honte en faisant « cuire » sa femme (Magdelaine-Andrianjafitrimo, 2013).

La référence indienne est également centrale dans *Le Voile de Draupadi*. Le jeûne d'Anjali, malgré son apparente conformation au rite préparatoire de la marche sur le feu, est la manifestation de sa résistance à son clan lorsqu'il se mue en grève de la faim (Githire, 2009 ; Magdelaine-Andrianjafitrimo, 2008 ; Ravi, 2006). Dans les sociétés hindoues, le sacrifice du jeûne est l'expression même de la conformité des femmes aux normes de la bonne épouse et de la bonne mère, et le garant de leur soumission en ce qu'il contribue par ailleurs à les affaiblir et à brimer leur volonté (Poitevin, 2001 : 122). C'est symboliquement de son propre corps donné en offrande que se nourrissent la cohésion et la santé familiales : « Il s'agit de faire un sacrifice pour la vie de notre fils. Une souffrance que tu donnerais à Dieu afin de le délivrer de la maladie » (Devi, 1993 : 24). Lorsqu'Anjali s'y plie, son jeûne excessif est perçu comme de la provocation, car la façon dont elle se vide démasque le « marchandage » (1993 : 152) avec les dieux que lui impose sa famille qui l'enjoint à ce sacrifice. Le jeûne est donc paradoxalement le moyen de son émancipation. Il lui permet de se réapproprier son ventre dans une catharsis libératoire : « Je ne sens pas qu'il y ait de place dans mon ventre pour abriter et faire grandir un enfant, mon ventre d'habitude plutôt rond est devenu parfaitement plat, presque concave » (1993 : 153). Toutefois, Anjali est paradoxalement au plus près de la pratique hindoue. Si elle semble ironiser à propos de son « ascèse » et de la « spiritualis[ation] » de son corps par le jeûne (1993 : 153), elle sera bien samnyâsin, renonçante, après avoir été en contact avec le feu sacré. Elle connaît la « bhakti », cette dévotion désintéressée qu'elle manifeste à son fils plutôt qu'aux dieux. Grâce à cela, elle épouse le sens même du sacrifice :

« Ce n'est pas un supplice. C'est un repos de ne pas avoir de corps [...] de corps pour se mortifier » (1993 : 154). Pour ses proches, le fait qu'Anjali ne vive pas le sacrifice comme une macération est un acte transgressif, car ils voient l'hindouisme, dont ils se prétendent les garants, à la lumière d'une martyrologie chrétienne. Or, dans l'hindouisme, il n'y a pas « ce “combat contre le corps” qui a pu fonder certaines formes d'ascèse dans le christianisme. Il est en effet essentiel, ici, qu'il n'y ait point de souffrance, ce que les dévots attribuent à la grâce du dieu, qui permet de réaliser ce qu'un homme ordinaire ne saurait endurer » (Bouillier & Tarabout, 2003 : 33). Anjali réinvente également l'homologie hindoue entre le corps et le temple (2003 : 34), pour en faire le siège de sa volonté. Son ventre vide ne produit aucun reste, ce qui pourra la dégager de sa condition humaine pour en faire une de ces femmes ailées qu'affectionne Devi.

La maigreur est leur trait récurrent. Qu'elles soient indo-mauriciennes ou créoles, elles sont plus souvent mangées qu'elles ne mangent, mais en même temps, leur chétivité est une échappée qui leur permet de se rendre insaisissables. Le contexte mauricien dans lequel elles évoluent paraît le prolongement du motif hindou du jeûne, tout à la fois signe de la contrainte et forme d'agentivité.

Or une sortie de ce cadre anthropologique permet de voir l'irradiation et la propagation de ce motif. À Londres, la vieille Anglaise Mary, dans *Les Jours vivants*, est l'une de ces femmes maigres. Sa pauvreté la pousse à s'alimenter avec de la nourriture pour chiens, et l'on y voit une dénonciation de l'indifférence des sociétés occidentales à l'égard des plus démunis. L'angoisse du déclasserment touche tout autant le « premier monde » de la vieille Blanche que le « tiers-monde » de Wanda la Jamaïcaine, qui vit dans la hantise de devoir se nourrir dans les poubelles.

La nourriture recouvre toutefois d'autres enjeux. Lorsqu'elle tombe amoureuse du fils de Wanda, le jeune adolescent noir Cub, Mary se rend sur les marchés du quartier populaire de Brixton, sortant enfin de sa maison délabrée, ruine d'une vieille Europe exsangue. Les parfums enivrants de « goyaves, paprika, viande boucanée, poisson séché » (Devi, 2013 : 59) qu'elle découvre, produits des vestiges de l'ancien empire britannique, lui font réaliser la rétractation insipide de son univers, manifestée par du jambon de dinde à l'odeur de plastique (2013 : 54). Loichot (2013) comme Githire (2014) montrent la sauvagerie allouée aux colonies, en même temps que les réponses de ces dernières à l'emprise coloniale à travers le trope majeur du cannibalisme. Celui-ci joue en effet à deux niveaux : Cub prend possession de la maison comme du corps de Mary, mais c'est surtout le corps de Mary qui change : « Son ventre, jadis concave, s'était légèrement arrondi » (Devi, 2013 : 96). Peu à peu, elle se sent redevenue « une jeune femme » (2013 : 114) alors que l'« étrange jeunesse » de Cub est comme « frappée de mort » (2013 : 116). Mary cannibalise Cub : elle « mangeait avec sa fourchette à lui comme si elle voulait l'avaler lui aussi de la sorte et le retenir en elle, tout

en elle, ne pas le laisser s'échapper, jamais » (2013 : 60). Le rapport de pouvoir entre l'Empire et ses dépendances, entre le Blanc et le Noir, paraît donc se perpétuer à travers le motif de l'avalément (Magdelaine-Andrianjafitrimo, 2016). Toutefois, Mary est aussitôt malade : « prise de foudroyantes indigestions, elle se tordrait de douleur dans son lit » (Devi, 2013 : 60). Cub ne se laisse pas digérer et travaille le corps de Mary dont l'identité sera profondément créolisée : elle deviendra harpie, sorcière créole, Kali fulminante. Déplacée dans ce contexte occidental, la reprise à l'envi du vide et du plein, du motif hindou du reste et de la souillure permet à Devi de situer au centre même de l'Empire la source du déchirement politique et sociohistorique qu'elle explore dans le cadre mauricien : « la fracture, le fracassement, la fission nucléaire de l'esclavage » (Devi, 2021 : 17) de l'engagisme et de la colonisation.

Que faire alors de la figure de l'adolescente obèse de *Manger l'autre*, surnommée « la couenne », qui semble comme un hapax dans l'œuvre de Devi ? Le roman se déroule dans un monde globalisé et anonyme, ainsi que l'indiquent les types de plats qu'elle dévore, « lasagnes ou steack frites » (Devi, 2018 : 60). La nourriture s'accompagne d'une réflexion sur les réseaux sociaux et leur pulsion scopique qui jouit de la chose qui se donne elle-même en pâture. Le roman peut être lu comme le procès de la dérive d'un monde postmoderne de la surconsommation des êtres comme des images, aux antipodes des univers insulaires et indiens des autres œuvres. En réalité, le corps trop plein de la jeune fille est tout aussi hybristique que celui des autres protagonistes. Elle est fascinée par le devenir déchet de toute chose et observe sa vie devenir strictement organique, rythmée par l'engloutissement et la déjection, au point que le texte offre une prosopopée de l'étron (2018 : 31).

L'interaction du vide et du plein montre une fois de plus le lien inextricable entre répugnance et jouissance, morbidité et vitalité. L'ingestion de la nourriture dévoile un rapport familial opaque où l'inceste et le cannibalisme s'entremêlent en un duo monstrueux. L'ingestion est une forme de pénétration paternelle (2018 : 62) en même temps qu'un infanticide (2018 : 60–61). L'ayant d'abord convaincue qu'elle avait dévoré sa sœur jumelle dans le ventre de sa mère, le père « engrosse » littéralement sa fille devenue machine organique : « votre corps est une usine » (2018 : 40). À son tour, elle vide son père, qui est son « usine à nourriture » (2018 : 199), de toute énergie, le laissant amaigri et épuisé. Le dérèglement de cette mécanique accumulative et productiviste est représenté ici de manière hyperbolique. Il contribue à renforcer la dénonciation de la violence sociale capitaliste et de la vampirisation des sujets qui parcourt tous les autres romans de Devi.

Les échos autointertextuels qui tissent les œuvres de l'autrice rejouent donc sur des modes différents des partitions récurrentes. S'appropriant ce qui a conduit les autres à les rejeter, les corps trop vides ou trop pleins deviennent des créatures à la « noire incandescence » (Devi, 2021 : 16) qui élaborent

de nouveaux rituels compensatoires en allant puiser au plus profond de leur organicité réprouvée. La référence indienne à la nourriture et au sacrifice n'est pas une fin en soi, elle forme un langage alimenté de tous les imaginaires de l'autrice et qui les alimente. Dans *Les Jours vivants* et *Manger l'autre*, sur lesquels nous nous arrêterons maintenant parce qu'ils semblent les plus éloignés du reste de sa production, Devi rend de moins en moins repérables les référents socioculturels, mais s'enfonce toujours plus profondément « vers les abysses, vers les enfers » (2021 : 16) d'où elle extrait sa « mythologie personnelle » créolisée.

Une « mythologie personnelle » de la dévoration

Exclues par « la horde » – terme par lequel Devi désigne tout clan castrateur –, les protagonistes remplissent leur vide par une logorrhée hantée par le double registre de la profanation et de la sacralisation, en lien avec la dévoration.

Lyrique et emphatique, la parole de Mary et de l'obèse sacralise les hommes que les deux femmes ont élus. Elles les évoquent en détournant des références religieuses et mythologiques plurielles. Le père de l'obèse est son demiurge, elle est son grand œuvre. Son amant, René le charpentier, endosse une figure christique, mais elle se livre avec lui à des agapes sexuelles et culinaires. Cub est tour à tour un jeune dieu païen à la beauté insolente, un Christ descendu de la croix dans les bras d'une Mary *mater dolorosa*, un esprit tout-puissant qui entre en elle le temps d'un coït *post mortem*. Le vocabulaire des deux femmes est une fois de plus celui de la dévotion et du sacrifice. Mary s'agenouille devant sa jeune « divinité prodigue en dons et en miracles » (Devi, 2013 : 61). L'obèse s'offre comme « l'agneau d'Abraham. Le sacrifice humain des Aztèques » (Devi, 2018 : 34). Mais si elles semblent rejouer le scénario de la soumission féminine et de l'autosacrifice, c'est parce qu'elles ont elles-mêmes inventé ces dieux. En réalité, leur mystique obscure les transforme peu à peu en aliments sacrificiels d'où naît leur propre puissance : « Elle en extrayait de la vigueur, absorbait l'énergie brûlante qu'il dégageait » (Devi, 2013 : 61–62). On assiste ainsi à une sorte de vol prométhéen de la domination masculine pour créer un autre ordre du sacré. La référence à Prométhée se renforce du fait qu'à l'instar du titan, Mary modelait dans sa jeunesse des statuettes de glaise dont Cub lui semble l'une d'entre elles qui aurait pris vie. On pourrait aussi voir en elle la présence de Prajapati, créateur de toute chose par la puissance de son ascèse, du feu de son autosacrifice et du Désir. Nourries des hommes, l'obèse et Mary se constituent, à l'image des principes hindous, puissances créatrices et destructrices fortement sexualisées.

Mary se définit comme « une sorte de déesse nourricière » (2013 : 161), mais ce sont des corps morts qu'elle nourrit et dont elle tire une jouissance sexuelle⁵. Des références à Kali ou aux pratiques des Aghori⁶ peuvent être librement mobilisées sans jamais être actualisées par le texte. On le sent habité de réminiscences plurielles restant à l'état spectral et permettant toutes les associations imaginaires au lecteur. Au tabou social d'une relation sexuelle qui s'était installée entre une vieille femme et un jeune garçon, s'ajoute une nécrophilie qui transforme ce banquet en sabbat de sorcière, d'autant qu'elle évoque un autre fantôme, celui d'Howard, son premier amour disparu, qu'elle nourrit d'aliments pourris : « Lorsqu'elle embrassait Howard, elle humait l'air vicié de sa bouche et elle se disait que c'était l'air de la tombe, de la glèbe, de la glaise, et que tout cela était contenu dans les figurines qu'elle avait recommencé à fabriquer » (2013 : 161).

De son côté, la narratrice de *Manger l'autre* se proclame « la déesse des obèses » dans une sorte d'invitation eucharistique : « Je serai bientôt votre divinité à tous. Venez, vous qui doutez, participer au partage de mon corps » (Devi, 2018 : 218). Sa chambre est sa cathédrale dont les encens sont remplacés par les fumets des plats et où son dévot René et elle « s'accouplaient en mangeant, mangeaient en s'accouplant » (2018 : 177). Les sources qui constituent le personnage sont multiples, entrelaçant contes, récits étiologiques ou religieux : déesse de la fécondité, elle est aussi une ogresse supposée avoir dévoré sa propre sœur. Elle se rend un culte narcissique et désespéré en se livrant à un festin autophagique, faisant de son corps à la fois une divinité aux exigences insoutenables, l'objet du sacrifice et le sacrificateur :

[...] je suis tout entière contenue dans cette bouchée de ma viande, habillée de l'épice secrète qui m'est propre [...] Je me découvre en m'avalant, je découvre l'essence même de ce qui nous fait ; la parenté avec nos amies les bêtes [...] la terrible illusion d'immortalité qui nous pousse en avant, tout ceci m'apparaît clairement. [...] Je m'absorbe et me résorbe. [...] Je ne ressens rien d'autre que cela : violence et volupté.

(2018 : 214)

Aux yeux de la horde qui les avait « entombées » (2018 : 173) dans leur propre corps, incarcérées dans des maisons-cercueils, les deux femmes deviennent des spectacles saisissants d'effroi. L'« horreur extasiée » (2018 : 215) qu'elles provoquent désorganise le monde. Mary est ainsi vue par Wanda dans une scène hallucinée qui déclenchera des émeutes urbaines :

⁵ Sur le lien entre nourriture et sexualité dans l'hindouisme, voir les références proposées par Githire (2009) et Ravi (2006).

⁶ Adeptes d'une branche du shivaïsme, ils visent à la délivrance par des pratiques en lien avec la mort, les cadavres, les déjections, les déchets, considérant toute chose comme pure.

ils diront cela après, ils témoigneront du fait qu'il y avait là non pas une créature humaine, de chair et de sang, mais bien autre chose, ils le constateront tous, et puis au-dessus du nid un trou d'où pleuvent des asticots, et un œil qui les observe, rieur, et tout au fond du nid de draps de poussières et d'excréments un petit corps sombre et brisé, nu et tuméfié, déjà happé par la décomposition, un petit corps au-dessus duquel se recroqueville, furieuse, une créature d'outre-monde aux yeux brûlants.

(Devi, 2013 : 170)

L'obèse se donne quant à elle à voir en postant des photos de son corps sur Internet. En se dévorant sous l'œil de la caméra, elle défait les tabous de l'espèce : « aucun spectacle ne sera comparable [...] ils auront tes images à repasser en boucle jusqu'à ce que d'autres tentent à leur tour l'aventure de ton extase, et qui sait, peut-être deviendras-tu le symbole d'une nouvelle religion, le prophète de l'automutilation cannibale » (Devi, 2018 : 216).

Les mécanismes du sacrifice et du rituel que Devi met en scène dans l'univers indo-mauricien se disséminent dans ces créatures désavouées, pathétiques autant que terrifiantes. Est sublimé ce qui, aux yeux des autres, est le plus profondément abject mais qu'elles poussent chacun à regarder : la chair, quels que soient ses états de décomposition, de pourriture ou de beauté. Cette sublimation doit moins à l'Orient ou à l'Occident qu'à la conception même de l'écriture de Devi qui, selon elle, est enracinée dans la matérialité de la chair. La façon dont ses créatures défont la nature de l'humain, du vivant, du Beau en les dévorant apparaît alors comme une mise en abyme d'une réflexion sur la conception de la création et de l'art.

Sublimation de la chair : de la « poésie à l'état brut »

Si la horde ne voit que laideur, terreur et destruction dans ces banquets terrifiants et ces corps remplis des autres, les « déesses » ne perçoivent que Beauté dans tout ce qui réfère à la chair. Celle-ci permet des créations toujours renouvelées, échappant à toute autorité normative. Pour Wanda, Mary est « la créature aux yeux rouges dévorant le garçon à la beauté légendaire » (Devi, 2013 : 171) alors que Mary voit dans le nouvel être qu'elle crée avec Cub et Howard des « créatures étranges et somptueuses » (2013 : 159). Au principe normatif de l'abjection qui fonde la loi de la horde, elles substituent l'ingestion et l'incorporation de corps autres. Cette dernière est une reprise et une amplification de ce que Devi avait nommé la carnalité : « le corps assumé, le corps vécu dans son immédiateté et dans son prolongement de toutes les autres créatures, à la fois dans sa réalité biologique et dans sa dimension psychologique » (Marson, 2006 : 71).

Exploration de la souffrance des femmes, de la marginalisation des subalternes, des conflits de possession postcoloniaux, les métamorphoses produites par la carnalité endossent aussi une dimension mystique en ce qu'elles sont un « engrènement au rythme cosmique » sans distinction de la vie et de la mort (Meitinger, 2008 : 166).

Les cultes qu'inventent les protagonistes reposent en effet sur une indistinction primordiale : « La mort, la terre, la vie, la nourriture, la chair, la pourriture, rien ne les différenciait » (Devi, 2013 : 161). L'absence de différenciation entre les états de la chair peut, dans les romans de Devi, plonger le lecteur dans une fascination abyssale pour l'obscène du « corps-viande » (Jean-François, 2016 : 78 ; Marson, 2006 : 72) ou du « corps-chaos » (Soukaï, 2017 : 31). Dans ses essais, elle est plutôt l'occasion d'une réflexion sur la métempyscose, qu'elle veut défaire de la religion :

Nous ne pourrions vivre sans les morts infinies qui nous ont précédés, engendrés, nourris. Peut-être pourrait-on comprendre ainsi le mythe hindou de la réincarnation ? Lorsque le corps, après la mort, se désintègre, ses atomes se mêlent à de nouveaux corps, animaux, végétaux ou minéraux – comme dans un jeu d'enfant –, en une renaissance éblouie qui transcende les espèces. Évidemment une telle interprétation n'entérine pas les jugements de valeur et les notions de moralité que véhiculent les religions.

(Devi, 2021 : 17)

Cette réflexion sur une « renaissance éblouie » est indissociable d'un questionnement plus profond chez Devi, qui est celui qui porte sur la création, l'enfantement de nouvelles formes. Dans ses romans, beaucoup plus radicaux que ses essais, la chair est associée à une pourriture d'où tout procède. Le ventre qui a mangé, digéré, y compris le corps des autres, éclot d'autres espèces : « Le caviar lui donna l'impression que des milliers d'esturgeons avaient éclos dans son ventre » (Devi, 2013 : 160) ; « elle croit voir non une pluie d'asticots, mais leur naissance dans le ventre de son fils » (2013 : 172).

Immonde, voire parfois insoutenable, l'image devient cependant manifestation de l'énergie vitale de la créativité, en même temps qu'elle interpelle violemment le lecteur pour l'inviter à une réflexion sur l'esthétique, loin de toute forme de normativité du « beau ». Cub est la manifestation même du Beau. Objet de fantasme et de désir de toutes les femmes, il incarne un sublime insoutenable dans un monde désenchanté. L'avalier, l'amalgamer à son corps, le garder mort contre sa propre chair pour voir dans la putréfaction l'œuvre d'un statuaire sublime dont les lois sont strictement organiques, c'est chercher l'essence d'un Beau qui ne doit plus rien au désir conjoncturel mais devienne œuvre. Les photos de l'obèse sont moquées, car, dans un monde consumériste et uniformisé, personne ne sait voir en elles la radicalité d'un acte esthétique que la jeune fille sait seule mesurer, au point de faire de son autodévoration dans un lac de sang,

de rose et de rouge une performance picturale qui ne peut que faire écho aux toiles de Francis Bacon avec lesquelles Devi se trouve bien des affinités :

Cette fracture viscérale au cœur de ses tableaux m'avait toujours semblé correspondre à ce que je ressentais en tentant de déchirer la peau de mes personnages pour révéler leurs entrailles [...] ces chairs vives et sanguinolentes, ces écorchés, ces damnés, condamnés à vivre dans un corps destiné à pourrir, voilà ce que l'artiste saisissait dans leurs deux incarnations – le vivant et le pourrissant.

(Devi, 2020 : 11)

Dans leur rapport à la nourriture et à l'excrétion, les « créatures » de Devi trouvent une résolution à la dialectique du vide et du plein en devenant la manifestation même de l'œuvre en train de se faire : « on voit l'envers de votre peau, le désagrègement de votre corps, voire sa pourriture ; et vous êtes un miracle poétique qui transcende la chair. La poésie à l'état brut » (2020 : 42).

Quelles mémoires, quelles sources Devi fait-elle exactement jouer dans son univers intimement créolisé ? Son œuvre apparaît comme une véritable « translation zone » (Apter, 2006), traduction, intraduisible et réinterprétations transnationales se comprenant ici comme un en-deçà et un au-delà du langage. Traduction de codes culturels ou esthétiques de mondes dans d'autres, invention permanente de ce qui semble être des codes et des rituels mais qui s'évanouissent dans l'insaisissable de son imaginaire, l'œuvre de Devi, en effet, déplace, recompose une spectralité indienne et indo-mauricienne : recréation de grandes déesses, dédoublement de ses protagonistes entre femmes soumises et créatures furieuses, dévotion, sacrifice, désir... Point n'est besoin, donc, de disséquer les mondes convoqués dans son écriture. Tous sont réinterprétés, troublés, subvertis pour lui permettre de créer un langage qui puisse dire au plus juste les affects et les formes de la chair, des entrailles où sont puisées les plus grandes énergies pour inventer du nouveau. Son écriture est un voyage vers les hautes profondeurs des abysses, de l'horreur d'où elle tente de faire surgir des créatures inouïes qui offrent un autre ordre de la chair, du vivant et du Beau, loin de toute rhétorique du pouvoir, de toute normativité esthétique, de toute appartenance identitaire, de toute géographie culturelle et littéraire. Les textes de Devi creusent au cœur de la matière, de la pâte charnelle jusqu'à faire surgir « un cri d'outre-monde » (Devi, 2020 : 34). De la plus totale vulnérabilité du sujet, elle fait ainsi sa plus grande force. Conduite sur un mode lyrique, cette exploration n'en est que plus perturbante et, à la manière de Bataille, « interrog[e] les bornes de l'énonçable » (Soukaï, 2017 : 38). Poétique de l'horreur et du sublime, le lyrisme de Devi est un langage-monstre, antinomique, *a priori* impossible et qui pourtant fait œuvre. Il permet à l'autrice de se libérer du « fardo » qui pèse sur les femmes et sur les écrivaines. « L'extrême cruauté » souvent ironique de son écriture et le choc qu'elle engendre lui permettent de se faire en-

tendre au sein du monde des lettres et de défaire le paternalisme de « hiérarchies qui structurent le champ littéraire » (Lionnet, 2012 : 185–186). Par le registre de la nourriture, prise ou refusée, vidant ou remplissant des corps qui en avalent d'autres et se laissent cannibaliser par eux, elle offre une parole radicale qui ne réfère pas plus aux cultures et aux littératures de l'Orient, de l'Occident que des mondes créoles, mais qui fait de leur indistinction la chair de son cri poétique.

Bibliographie

- Abada Medjo, J.-Cl., & Issur, K. R. (Éd.). (2017). *Espaces, mémoires et savoirs dans la fiction d'Ananda Devi. Mosaïques, 3 & 4*.
- Apter, E. (2006). *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton, Princeton University Press.
- Arino, M. (2009). Souillure et transgression dans quatre romans et récits d'Ananda Devi. In D. Bohler (Éd.), *La Souillure* (p. 133–143). Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.
- Arnold, M. (2018). Aller vers la dissolution : hybridité, ambivalence et monstrosité chez l'écrivaine mauricienne Ananda Devi. *Convergences francophones, 5(2)*, 59–77. Consulté le 26 mai 2022, sur <http://mrujs.mtrooyal.ca/index.php/cf/index>
- Bouillier, V., & Tarabout, G. (Éd.). (2003). Introduction. In V. Bouillier & G. Tarabout (Éd.), *Images du corps dans le monde hindou* (p. 7–45). Paris, CNRS Éditions.
- Bragard, V., & Ravi, S. (Éd.). (2011). *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Paris, L'Harmattan.
- Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (C. Kraus, Trad.). Paris, Gallimard. (Texte original publié en 1990).
- Devi, A. (1993). *Le Voile de Draupadi*. Paris, L'Harmattan.
- Devi, A. (2009). *Le Sari vert*. Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- Devi, A. (2011). *Les hommes qui me parlent*. Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».
- Devi, A. (2013). *Les Jours vivants*. Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».
- Devi, A. (2018). *Manger l'autre*. Paris, Grasset.
- Devi, A. (2020). *Fardo*. Paris et Lyon, Éditions Cambourakis et Musée des confluences.
- Devi, A. (2021). *Deux malles et une marmite*. Le Palais-sur-Vienne, Éditions Project'îles.
- Douglas, M. (2001). *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou* (A. Guérin, Trad.). Paris, La Découverte. (Texte original publié en 1967).
- Dumont, L. (1966). *Homo hierarchicus. Le système des castes et ses implications*. Paris, Gallimard.
- Githire, N. (2009). The Semiotics of (not)-eating: Fasting, Anorexia, & Hunger Strike in Ananda Devi's *Le Voile de Draupadi*. *Nottingham French Studies, 48(1)*, 82–93.
- Githire, N. (2014). *Cannibal Writes: Eating Others in Caribbean and Indian Ocean Women's*. Urbana, University of Illinois Press.
- Glissant, É. (1997). *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*. Paris, Gallimard.
- Jean-François, E. B. (2016). *Poétiques de la violence et récits francophones contemporains*. Leiden, Brill & Boston, Rodopi, coll. « Chiasma 39 ».
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil, coll. « Points ».

- Lionnet, F. (2012). Littérature-monde, francophonie et ironie : modèles de violence et violence des modèles. In F. Lionnet (Éd.), *Écritures féminines et dialogues critiques. Subjectivité, genre et ironie* (p. 173–204). Trou d'eau douce, L'Atelier d'écriture.
- Loichot, V. (2013). *The Tropics bite back. Culinary Coups in Caribbean Literature*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Magdelaine-Andrianjafitrimo, V. (2008). De Sita à Draupadi, les ambivalences d'Anjali et de Vasantī dans *Le Voile de Draupadi* d'Ananda Devi. In V. Magdelaine-Andrianjafitrimo (Éd.), *Draupadi, tissages et textures* (p. 165–242). Ille sur têt, K'A.
- Magdelaine-Andrianjafitrimo, V. (2013). Essentialisme stratégique? Lectures postcoloniales et créolisation à travers *Le Sari vert* d'Ananda Devi (2009). In Collectif Write Back (Éd.), *Postcolonial Studies : Modes d'emploi* (p. 379–398). Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- Magdelaine-Andrianjafitrimo, V. (2016). Échapper à l'emprise ou dévorer l'Autre? Refus des liens de famille et hybridités fusionnelles dans trois romans mauriciens. *Ipotesi*, 2. Consulté le 26 mai 2022, <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19394>
- Marson, M. (2006). Carnalité et métamorphoses chez Ananda Devi. *Notre Librairie*, 163, 64–69.
- Meitinger, S. (2008). L'innocence meurtrière : humanité et animalité dans quelques récits d'Ananda Devi. *Francofonia*, 17, 161–178.
- Montaut, A. (2014). Les monstres d'Ananda Devi : radioscopie de la folie ou enquête sur le dire poétique. *Purushartha*, 32, 11–48.
- Onesta, C. (2017). Pluralité du corps et corporalité de l'espace : *Les Jours vivants* d'Ananda Devi. In J.-Cl. Abada Medjo & K. R. Issur (Éd.), *Espaces, mémoires et savoirs dans la fiction d'Ananda Devi. Mosaïques*, 3 & 4, 11–23.
- Poitevin, G. (2001). *Sortir de la sujétion. Essais sur la désubordination des parias de l'Inde, femmes et intouchables*. Paris, L'Harmattan.
- Ravi, S. (2006). Religion, Health and the Hindu Woman in Mauritius: Ananda Devi's *Le Voile de Draupadi*. *Kunapipi*, 28, 67–77.
- Soukaï, C. (2017). Pour une poétique de la décomposition des corps : l'écriture disséminée de la perte créatrice dans l'œuvre d'Ananda Devi. In J.-Cl. Abada Medjo & K. R. Issur (Éd.), *Espaces, mémoires et savoirs dans la fiction d'Ananda Devi. Mosaïques*, 3 & 4, 25–40.
- Tyagi, R. (2013). *Feminism, narration and polyphony*. Amsterdam, Rodopi.

Notice bio-bibliographique

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo est maîtresse de conférences en littératures françaises et francophones à l'Université de La Réunion, membre du laboratoire LCF. Rédactrice en chef de la revue *NEF – Nouvelles Études Francophones* de 2014 à 2022, fondatrice et directrice des Presses universitaires Indianocéaniques depuis 2018. Francophoniste spécialisée dans les littératures de l'océan Indien, les littératures de la diaspora indienne dans les Caraïbes et l'océan Indien, les problématiques postcoloniales liées aux questions des dominations et des résistances, aux questions des « races, nations, classes » et aux études de genres. A co-organisé plusieurs colloques, publié de nombreux articles, codirigé ou dirigé plusieurs ouvrages sur ces champs de questionnements dont « Écrivaines de l'Île Maurice et de La Réunion, "Tisser des fils épars" » (2016), ou, en co-direction avec G. Armand et Y. Parisot, *TROPICS*, 4, *Discours artistiques du contemporain au prisme de l'océan Indien : fictions, critique et politiques* (2018).

valerie.magdelaine@univ-reunion.fr



ZOUHOUR BESROUR

Université de Tunis

 <https://orcid.org/0000-0003-3239-3307>

Pour une poétique du nomadisme dans l'œuvre d'Ananda Devi

For a Poetics of Nomadism in Ananda Devi's Works

ABSTRACT: Far from nourishing the image of a fantasized Orient, Devi takes a sceptical look at the ancestral culture and deconstructs the stereotypes of exotic images and those reducing women to a simple object. Taking pleasure in transgression, she rehabilitates through discursive and linguistic processes the place of the female subject in the narrative space. The author demonstrates intellectual nomadism, through the mixing of identity and culture. In Devi's text, languages are in alchemy: they rub shoulders, inseminate and proliferate. She handles languages, makes her text dance to rhythms and intonations to accompany her universal themes with a nomadic poetic who works her work in-depth.

KEY WORDS: poetics, nomadism, deconstruction, exotic, universal

Étroitement attachée à sa terre natale, Ananda Devi révèle l'importance de cette « source inépuisable d'inspiration » (Abraham, 1999 : 10) à travers son œuvre. La situation géographique de l'île a fait d'elle un carrefour culturel jaillissant autant des continents qui l'entourent, à savoir l'Afrique et l'Asie, que de l'Occident par l'effet de la colonisation.

L'influence de l'Orient, concrétisée par la présence majoritaire de la communauté indienne, a joué un rôle déterminant dans « la fabrique » du patrimoine culturel de l'île. En effet, les Indiens déportés pour le travail des terres mauriciennes ont cherché à conserver les traditions du pays de leurs ancêtres tout en subissant l'influence des autres communautés.

Ce rapport particulier à l'Inde et qui n'est d'ailleurs pas propre uniquement à Devi, mais à toute la communauté indo-mauricienne, relève particulièrement de ce que l'auteure qualifie de « l'expérience de l'Inde depuis [s]on enfance, c'est-

à-dire à travers les films, la musique – classique et moderne –, les mythes, la religion, la peinture, la sculpture» (Vallée-Jest, 2016 : s.p.)

Il existerait ainsi deux Orient : celui des pays des ancêtres, faisant référence à l'Inde mythique, ce pays lointain transmis par les contes, et un Orient vécu et transfiguré par le brassage culturel qui caractérise l'île. Un Orient spécifique prônant la singularité de chaque culture et, dans le contexte qui nous préoccupe, c'est ce que nous ambitionnons surnommer un « Orient insularisé », qui serait propre à la culture mauricienne, fécondé par le mélange culturel.

Notre hypothèse est que l'œuvre de Devi se défait de la construction occidentale d'un Orient exotique fondé sur les rapports des missionnaires, celui fantasmé par les paysages verdoyants des cartes postales, réduisant la femme à un objet de désir. L'auteure déconstruit l'image stéréotypée de l'Orient et réhabilite la place du sujet féminin à travers des procédés discursif et linguistique.

Devi fait preuve de « nomadisme intellectuel »¹ (White, 1994 : 27) par « le passage de culture en culture, d'un lieu de l'esprit à l'autre » (F.-J. Temple, 2009 : 38) et l'exploration inconditionnelle de soi au sein des carrefours culturels.

Nous proposons de montrer dans la première partie l'approche d'un Orient insularisé, fondé sur la critique des traditions et la déconstruction des stéréotypes. Nous nous intéresserons par la suite à la démarche scripturale qui adopte une poétique du nomadisme abolissant toutes les frontières et représentative d'une écriture en perpétuelle évolution.

Pour un Orient insularisé. Enjeu des traditions : entre soumission et rébellion

Si l'île Maurice est le cadre récurrent des romans de Devi, la culture indienne est omniprésente dans l'univers de Devi aussi bien par les mythes, les rites que par les traits physiques des personnages qui renvoient d'emblée à la femme orientale aux grands « yeux claires » (Devi, 2009 : 13), à la silhouette élancée et à la « peau claire » qui portent des « diamants au nez » (2009 : 25) et répondent ainsi aux normes de beauté orientales.

Après *Le Voile de Draupadi*, sorti en 1993, l'écriture de Devi avait pris un peu de recul par rapport à la culture indienne dans la mesure où cette dernière

¹ « Le nomadisme intellectuel est un mouvement qui commence à la fin du XIX^e siècle, quand certains esprits (pensons à Rimbaud) commencent à quitter l'« autoroute de l'Occident ». Le nomadisme intellectuel, c'est aussi l'idée que toutes les cultures (les habitudes acquises dans telle ou telle sédentarité) sont partielles, et que pour arriver à un « champ de culture » complet, il faut nomadiser d'une culture à l'autre, en prenant ici ce qui manque là » (White, 1994 : 27).

est devenue un objet de critique suggérant un questionnement permanent aussi bien de la culture ancestrale que de la place qu'occupent les autres cultures existantes à Maurice.

Prenant le cas de Pagli, personnage éponyme du roman, elle est descendante de famille conservatrice hindoue, mais qui porte un regard différent sur sa culture ancestrale. Si les rites et traditions indiens, comme la cérémonie du mariage sont présents, ils font objet de critique de la jeune mariée. La narratrice décrit sa préparation : « Ils m'ont habillée de rouge et d'or. Ils ont tressé mes cheveux et m'ont mis du noir autour des yeux et des bijoux au cou, aux poignets et sur le front » (Devi, 2001 : 73).

L'énumération permet à la narratrice d'insister sur le fait qu'elle subit des actions dont elle n'est pas convaincue. L'image d'un Orient embellissant et conservé par la perpétuation des traditions s'avère pesante et surchargée d'assujettissement. Le « je » s'éclipse et se désintègre de toute forme de subjectivité pour devenir le pion de la troisième personne du singulier. L'instance narrative se divise alors en deux entités pour illustrer le tiraillement : un « je » narrateur qui perçoit un « me », objet de décor qui se démasque dans l'écriture dans un statut grammatical et littéral en complément d'objet. Cette distanciation n'est-elle pas une critique farouche des traditions transformées machinalement en rituel insensé ?

La passivité du sujet insinuée par le sens de la phrase est une critique implicite de certains rites qui dépersonnalisent et dénudent la personne de sa volonté pour la réduire en un objet de décor. Ainsi, le regard porté sur la culture ancestrale, est-il remis en question par le recours à des éléments discursifs et grammaticaux épousant la distanciation suggérée par l'auteure à l'égard des traditions.

La narratrice s'élève contre ses pratiques en déployant des techniques discursives et énonciatives adéquates. En effet, elle contredit la scène folklorique de déguisement en se ressaisissant : « Ils ont voulu me rendre belle [...] Je n'étais pas belle » (2001 : 73). La première personne du singulier se ressaisit et reprend en charge le discours. Elle décrit alors le monde telle qu'elle le voit et non telle qu'ils veulent qu'il soit : « Derrière le voile rouge à moitié transparent, je regardais le monde comme à travers une buée de sang, et c'était bien ainsi, car je n'avais plus rien d'humain » (2001 : 73). Loin d'embellir l'image et de montrer l'amour qui s'en dégage, le voile rouge révèle le véritable visage d'un monde maculé de sang qui baigne dans la couleur du déchirement et de l'assujettissement. L'enjeu devient ainsi plus pesant quand le « je » se transforme en monstre pour faire face à la monstruosité des mofines² aveuglées par les traditions.

² Femmes gardiennes des traditions et conservatrices de l'identité îlienne : « les mofines [...] gardent en elles les haines secrètes de l'île » (Devi, 2001 : 40).

Mais ce n'est que dans la dernière scène au moment de prêter son serment que l'héroïne bouleverse toutes les normes et affronte ceux qui protègent farouchement les traditions. Quand le pandit reprend les homélies habituellement prononcées dans ce genre de cérémonie, un malaise général s'installe :

Le pandit avait commencé ses prières. Le sanskrit flottait, incompris, au-dessus de l'assemblée. Les regards se cherchaient, se croisaient, s'interpellaient.

(2001 : 74)

Rassemblés autour de l'inintelligible, les invités se mettent à la quête d'une lueur de lumière au sein de cette obscurité langagière. La scène est révélatrice aussi bien par la métaphore de la langue insaisissable que par la réaction de l'auditoire de l'insignifiance de cette langue dans le contexte multilingue.

Pagli reprend sa revanche et vient contrecarrer cette pratique en refusant d'utiliser la langue ancestrale au moment de prêter son serment. Elle détourne doublement les vœux conventionnels de fidélité et d'obéissance au mari : d'une part, elle inverse littéralement ces vœux en promettant de désobéir à son époux et « de garder en mémoire le souvenir de [sa] douleur » (2001 : 75) ; d'autre part, elle ne prononce pas ses vœux en sanskrit, comme le veut la tradition, mais plutôt en créole : « mo priye pu mo gagn kuraz dir no... » (2001 : 75).

Le recours au créole prend ainsi une dimension symbolique, comme langue unificatrice des différentes ethnies, mais aussi comme une arme permettant la désacralisation aussi bien de la langue elle-même que le rituel en question. Le personnage affranchit l'usage d'une langue morte qui mène également ses usagers vers l'isolement en révélant par le recours au créole l'importance de la diversité.

Devi remet en question certaines traditions qui se transforment machinalement en simple pratique, mais dont la portée symbolique traduit un avilissement aveuglé aux habitudes ancestrales.

À travers le personnage faisant partie de la nouvelle génération mauricienne, ne connaissant de l'Inde fantasmé que les rituels hérités, Devi déconstruit l'image stéréotypée d'un Orient exotique au profit d'une Maurice pluriculturelle. Elle se détache ainsi d'une image orientale et orientalise « qui ferait courir à l'île Maurice le danger d'une annexion à l'Inde » (Boudet, 2012 : 21), en introduisant la couleur océoindienne qui caractérise l'île. Elle dévoile un orient insularisé, celui qui prône l'hybridité et la diversité.

Pour un Orient insularisé. Inde : la ville féminine ou la transgression de l'image d'un Orient conservateur

Devi œuvre pour la déconstruction de l'image d'un Orient fantasmé et rêvasé, un orient nourrit par les films boolywoodiens et les regards étrangers de certains écrivains. Ce n'est d'ailleurs que dans *Indian Tango* qu'elle situe l'intrigue de ce roman à Delhi et revient «à la silhouette pesante de l'Inde» (Vallée-Jest, 2016 : s.p.), non pas pour répondre à une attente exotique d'un orient fantasmé, mais afin que «la transgression aille très loin dans la chair du personnage» (Steinmetz, 2008 : 22).

Ce roman rapporte des histoires de femmes aussi différentes les unes que les autres : Subhadra, épouse modèle d'une famille hindoue, vit la crise de la cinquantaine et tente de se réconcilier avec un corps mis aux services des autres et longtemps abandonné à un «dessèchement» sentimental, est suivie d'une écrivaine ambitionnant écrire son récit de vie, mais qui se retrouve devant une autre forme de «dessèchement»³, celui des mots.

Dans cet univers féminin, Delhi se dessine comme un autre personnage aussi énigmatique que Subhadra et l'écrivain : «Delhi est un soleil éclaté : il fait sang de toutes parts» (Devi, 2007 : 22). Immergée dans cette capitale où «l'on marche sur des couches volcaniques d'histoires et de civilisations» (2007 : 22), par-dessous les buildings et les bidonvilles, la diariste se retrouve au sein d'une ville à deux facettes qui «se retourne comme un gant» (2007 : 22). Loin d'élucider une image exotique, l'auteure révèle la double face d'une Inde à la fois mythique et misérable pour laquelle elle n'utilise pas les topoï occidentaux.

Le regard curieux posé par l'écrivain sur cette ville nous immerge dans le pays qui habite profondément Devi, mais aussi de vivre l'énigme d'une capitale pleine de contraste :

Je marche dans Delhi, nageant dans son jus, dans ses salives, dans ses humeurs : un corps, une chair, un flair des sens et puis plus rien. Ici je comprends à quel point les exigences du corps sont souveraines.

(2007 : 22)

Personnifiée, Delhi est une autre femme qui absorbe les désirs de celles qui décident de se mettre à l'écoute de leurs corps. Aussi, l'abondance du liquide, cet «élément féminin» (1942 : 69) selon Bachelard, ne rappelle-t-il pas l'acte de

³ « Comment raconter l'histoire d'un dessèchement ? Quoi de plus banal, de plus abject que l'écrivain qui se raconte en prétendant croire que le lecteur n'a qu'une envie, celle de suspendre quelques heures de sa vie pour en suivre une autre dans laquelle ne se passe rien d'autre que le mortel silence de tarissement » (Devi, 2007 : 50).

renaissance ? La métaphore de la ville flottante dans laquelle baigne la narratrice renvoie à l'image de l'immersion régénératrice.

Rappelons que ce voyage initiatique du personnage-écrivain se transforme en voyage dans les contrées obscures des « moi » multiples. Le narrateur d'*Indian Tango* révèle en ce sens : « l'Inde, la part de l'inconnu en soi, pays sans nom véritable, puisque tous ses noms sont des noms d'emprunt » (Devi, 2007 : 55). Le voyage physique dans ce pays inconnu devient une métaphore de la découverte de soi. Innommée, pour plus d'universalité, l'écrivaine est – comme sa terre d'origine – un réceptacle de noms et d'identités.

Dans cette Inde dans *Indian Tango*, dont le titre renvoie d'emblée à un mélange culturel, se tissent les liens de la diversité : une sonorité en langue anglaise d'une danse latine empruntant des caractéristiques indiennes. Cette danse, dont les pas forts unissent les deux partenaires, est aussi une danse d'improvisation au sens où les pas ne sont pas fixés à l'avance mais où les partenaires choisissent la même direction impromptue. Une danse reprenant les principes d'un nomadisme qui incite à l'aventure et aux départs renouvelés. C'est la danse des deux femmes qui transgressent les traditions par des pas hésitants, celle d'une écrivaine qui se cherche à travers ses personnages ; c'est la danse de la femme dans une ville dont « le mouvement incessant parle d'une population toujours en partance, jamais arrivée » (2007 : 55). Ces départs renouvelés et les mouvements incessants ne rappellent-ils pas une forme de nomadisme, celle de la quête perpétuelle du devenir ?

Nomadisme scriptural ou l'universel à partir du local. Dédoublément et multiplicité identitaire

L'écriture de Devi se veut une forme de quête incessante. Tous ces départs, aussi métaphoriquement que dans la quête de soi, rappellent « le nomadisme circulaire »⁴ (Glissant, 1990 : 24–25) qui assure davantage le mouvement perpétuel, en privilégiant les départs à l'arrivée.

Une quête dont la démarche nécessite la rencontre de l'Autre dans sa singularité et son altérité. D'ailleurs, le dédoublément des personnages serait l'une

⁴ L'expression de « nomadisme circulaire » provient de la *Poétique de la relation* de Glissant. Le concept, venu définir initialement le déracinement, a touché par extension différentes problématiques. S'inspirant des modèles de communications interinsulaires, il permet de souligner le modèle relationnel qui s'inscrit dans l'ouverture et la quête de l'Autre. Il empreinte les caractéristiques de la circularité qui assure d'avantage le mouvement perpétuel. Ce dernier ne se fige pas, il est dans la rotation et la mouvance déterminée par certaines pratiques telle que la répétition, l'itération et la redondance.

des stratégies narratives adoptée par l'auteure permettant de mettre en scène « l'altérité interne » (Benedita Basto, 2008 : 45) dans la constitution du sujet. Dans le plaisir de la transgression, Devi se permet la restitution du terme « sororité » pour désigner la complicité et la complémentarité entre les personnages féminins.

En effet, les personnages féminins dans les romans de Devi sont tous dédoublés : Pagli et Daya, Ève et Savita, Subhadra et Bimala. Chaque femme rencontre son autre, du même sexe, qui lui indique le chemin de la liberté. La compassion et la complémentarité féminine seraient à l'initiative de la libération. La rencontre de l'autre, de sexe féminin, permet la révélation et la libération du sujet de divers assujettissements. L'auteure semble dire que la « sororité », cette solidarité féminine, permet de vaincre l'esprit phallogocentrique et délivrer les femmes des carcans des traditions. Le dédoublement devient ainsi une forme de multiplicité du sujet mettant en scène la diversité et le brassage identitaire chanté par la narratrice, personnage-écrivain également, dans *Les hommes qui me parlent* : « Je serai une mutante. Une hybride comme je l'ai toujours revendiqué » (Devi, 2011 : 77). Le recours au futur enchère l'hymne du devenir qui : « ne supporte pas la séparation ni la distinction de l'avant et de l'après, du passé et du futur. Il appartient à l'essence du devenir d'aller, de tirer dans les deux sens à la fois » (Sauvenargues, 2002 : 9). N'est-ce pas la posture adoptée par Devi dans ses romans où elle conjugue le passé au présent pour un futur en perpétuel devenir ?

À travers les différentes figures du personnage-écrivain, notamment dans *Indian Tango* et dans *Les hommes qui me parlent*, Devi donne à voir les strates identitaires différentes et multiples qui travaillent en profondeur le « devenir-femme » (Deleuze & Guattari, 1990 : 56), comme force de résistance dans le système axiomatique.

Le devenir permet de pousser inlassablement les frontières et les carcans, de passer au-delà des barbelés identitaires pour une perpétuelle construction de soi, car, comme le précise Kristeva, « [n]os identités ne sont en vie que si elles se découvrent autres, étrangères, étrangères à elles-mêmes » (1991 : 23).

Devi est en perpétuelle recherche de nouvelles peaux à enrobées, une peau qui porte les couleurs de l'inconnu dans une nouvelle aventure avec une autre « héroïne de roman » (Devi, 2011 : 54), afin de se voir encore et toujours autrement et ne jamais se restreindre à une seule construction narrative féminine. Devi déclame d'ailleurs : « [je veux être] une femme capable de vivre. Ce que toutes mes héroïnes ont tenté de faire. Se voir pousser des ailes pour aller bien au-delà du ciel. Sorcière et divine et femme » (2011 : 129).

Ainsi la survivance de l'écrivain est-elle assurée par le cycle de départ dans une création perpétuelle des personnages et le plaisir de création pour une nouvelle aventure d'incarnation. L'écriture devient ainsi une forme de renaissance pour tout écrivain nomade.

Nomadisme scriptural ou l'universel à partir du local. Nomadisme scriptural

Dans l'esprit nomade, l'écriture est également à la quête de son propre devenir. L'auteure déclame d'ailleurs : « J'ai besoin d'être excitée par ma propre écriture ! » (Tirthankar, 2013 : s.p.).

Cette excitation d'ordre intellectuel et scriptural, comme le rappelle Barthes, est une forme de « jouissance... [qui] met en crise son rapport au langage » (1973 : 25).

Le travail créatif de l'écrivain qui se dégage de la poétique du texte est en étroite relation avec le langage. L'écriture devient un espace de rencontre entre les langues, espace à l'intérieur duquel l'auteur va trouver « sa langue », sa propre ligne d'invention et de création.

Bercée par la musicalité de différents langues et dialectes, Devi apprend l'anglais et le français à l'école, se familiarise avec le créole dans la rue et se fait bercée par le télougou, langue ancestrale de l'Inde, par les contes racontés par sa mère : « À Maurice, on grandit avec une oreille plus grande qu'ailleurs » (Martin, 2007 : 10).

Le créole, comme langue commune et symbole de la diversité linguistique à Maurice, acquiert une place importante dans l'univers romanesque de Devi. Il côtoie la langue d'écriture comme dans ce passage : « À un moment donné, tu te penches. Et tu murmures, comme si c'était une confidence : Mo appel Zil. Ce prénom me surprend » (Devi, 2001 : 38). Obéissant au phénomène d'agglutination, la transcription de certains mots créoles rappelle l'existence des deux langues au sein du même terme. Une langue qui nomadise entre les langues.

Le lecteur se fait immerger dans l'univers du roman par la tonalité étrangère et se retrouve amené à déduire le sens des mots dans la langue des personnages. Ainsi l'originalité de l'auteure réside-t-elle dans cette double aventure qu'elle propose puisqu'elle lui offre une découverte spatiale mais aussi linguistique.

Dans l'absence de traduction, la signification cède la place à l'intonation :

Misy a ri. Get sa de la ! ki finn ariv zot ? Puis elle a vu nos yeux et nos mains et nos corps et elle a pris peur. Elle m'a basculée. Ale ale ale, bannla pe atann twa ! non je veux rester, je ne veux pas partir.

(2001 : 45)

Saccadé, le rythme de la phrase reproduit le processus de sa création : un va-et-vient entre la langue maternelle et celle de l'écriture. Ce vagabondage linguistique donne la primauté au rythme en dépit du sens. L'écriture de Devi se veut ainsi un laboratoire linguistique dans lequel les mots « étrangers » prennent place et construisent leur sens en côtoyant l'autre langue.

Le créole qui insémine le texte de Devi est utilisé aussi bien pour la musicalité de la langue que pour son caractère subversif. Rappelons la scène où Pagli choisit de détourner le sanscrit et de faire ses vœux en créole. Par cet acte transgressif, le créole reprend sa fonction initiale et devient un symbole d'union entre les différentes communautés, puisqu'il est la langue comprise par toutes les races et, par là même, unificatrice. L'inscription du créole mauricien dans ce contexte démultiplie ainsi l'effet de sa transgression puisqu'il déconstruit la notion de pureté de la langue religieuse hindoue. La langue acquiert ainsi une fonction sociocritique dans le contexte multilingue dans la mesure où son déploiement dans des circonstances précises est une transgression symbolique. Ainsi le processus créateur est-il célébré par une « poïétique »⁵ (Souriau, 1990 : 152) nomade, comme le précise Bouraoui :

La poïétique consiste à se demander comment inventer et réinventer le langage pour lui donner un nouveau pacte, non seulement linguistique et social, mais aussi esthétique et philosophique.

(2005 : 34)

Le choix des langues relève ainsi d'une stratégie narrative et idéologique permettant de déconstruire le normatif culturel et usuel d'une langue. Ainsi l'utilisation du créole appelle-t-elle à éloigner d'un « self-enclosed community » et à se référer à une cross-culturality (Bragard, 2008 : 149), comme le symbolise l'origine même de cette langue.

L'espace scriptural de l'écrivain est un laboratoire de recherche et de création. Devi manie les langues, fait danser son texte aux rythmes et aux intonations pour accompagner ses thématiques universelles par une poétique nomade qui travaille en profondeur son œuvre.

Portant la voix des « sans voix », réhabilitant la place du sujet féminin, l'écriture de Devi parvient, pour reprendre une expression de Carpentier, à « atteindre l'universel aux entrailles du local » (1998 : 8). Décrivant son esthétique, cette devise éclaire une poétique du nomadisme qui travaille en profondeur ses écrits.

Chantant la pluriculturalité, le texte de Devi est travaillé par la diversité des signifiés et le dynamisme des mots. Devi « habite la langue » française qu'elle insémine par la musicalité et les nuances des langues orientales et créole de son enfance. Elle implique le lecteur en l'initiant à la valse des différences culturelles

⁵ Le *Vocabulaire esthétique* définit la « poïétique » comme étant « l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, de l'imitation ; celui de la culture et du milieu ; d'autre part l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et support d'action » (Argueil, 1990 : 152).

et linguistique. Issue d'une culture de croisement, l'auteure réfute tout enfermement. Rattacher l'œuvre de Devi à ses origines ou la langue d'écriture qui l'habite, l'enfermer dans un moule définitoire pour le bien de la catégorisation serait sous-estimer la particularité et du fondement même de son esthétique nomade.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'auteure est signataire du manifeste *Pour une littérature-monde* qui annonce la mort d'une littérature francophone emprisonnée dans la dichotomie de la littérature métropolitaine et la littérature des périphéries et du Sud.

L'auteure semble nous dire à travers cette fable : mourra tout ce qui s'enferme dans une tour et « n'entendra plus que les ombres des mots et non leurs chairs » (Lebris, 2007 : 147).

Quoi de plus expressif que ce texte allégorique de la mort d'une langue nationale *Afin qu'elle ne meure seule*, pour dévoiler sa rébellion contre toute uniformité et sa perspective de l'ouverture et du brassage culturel et linguistique.

Bibliographie

Livres

- Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Éditions Corti.
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil, coll. « Tel Quel ».
- Bouraoui, H. (2005). *Transpoétique. Éloge du nomadisme*. Paris, Éditions Mémoire d'encrier.
- Bragard, V. (2008). *Transoceanic dialogues*. Bruxelles, Peter Lang.
- Carpentier, A. (1988). *Discurso de Alejo Carpentier en la entrega del Premio Miguel de Cervantes*. Barcelona, Anthropos editorial del Hombre, Ministerio de la cultura.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris, Minuit.
- Devi, A. (1993). *Le Voile de Draupadi*. Paris, L'Harmattan.
- Devi, A. (2001). *Pagli*. Paris, Gallimard.
- Devi, A. (2007). *Indian Tango*. Paris, Gallimard.
- Devi, A. (2011). *Les hommes qui me parlent*. Paris, Gallimard.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la relation*. Paris, Gallimard.
- Le Bris, M., & Rouaud, J. (Dir.). (2007). *Pour une littérature-monde*. Paris, Gallimard.
- Moura, J.-M. (2007 [1999]). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris, Presses universitaires de France.
- Souriau, É. (1990). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, Presses universitaires de France.
- White, K. (1987). *L'esprit nomade*. Paris, Grasset.
- White, K. (1994). *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*. Paris, Grasset.

Articles d'ouvrages collectifs

- Benedita Basto, M. (2008 [1990]). Le Fanon de Homi Bhabha, Ambivalence de l'identité et dialectique dans une pensée postcoloniale. *Tumultes*, 31(2), 47–66.

- Boudet, C. (2012 [1947]). Le rôle du péril hindou dans la mise en place de la démocratie consociative à l'île Maurice. *Canadian Journal of African Studies*, 46(2), 177–193.
- Sauvenargues, A. (2002). Le concept de modulation chez Gilles Deleuze et l'apport de Simondon à l'esthétique deleuzienne. *Concepts, n° spécial « Gilles Deleuze »*, 165–199.

Articles de journaux (sites Internet)

- Corio, A. (2005). Entretien avec Ananda Devi. *Francofonia*, 48, 145–167. Consulté le 6 mai 2021, sur www.jstor.org/stable/43016320
- Martin, M.-Cl. (2007, mars). Ananda Devi, grande romancière mauricienne, traductrice discrète à Genève. *Tribune de Genève*. Consulté le 15 août 2021, sur <http://www.maisondelalitterature.ch/data/tdg.anandadevi.pdf>
- Steinmetz, M. (2008). *Peut-être est-ce l'Inde mythique qui m'habite*. Consulté le 15 août 2019, sur <http://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>
- Tirthankar, Ch. (2013, avril). Ananda Devi : « J'ai besoin d'être excitée par ma propre écriture ! ». *Radio France Internationale*. Consulté le 19 août 2021, sur <https://www.rfi.fr/fr/afrique/20130329-ananda-devi-j-ai-besoin-etre-excitee-propre-ecriture>
- Vallée-Jest, C. (2016, octobre). Ananda Devi, *Indian Tango*. *Continents manuscrits*. Consulté le 20 août 2021, sur <https://journals.openedition.org/coma/656>

Notice bio-bibliographique

Zouhour Besrouer est enseignante de FLE à l'École Supérieure des Sciences Économiques et Commerciales de Tunis et prépare une thèse en littérature française, francophone et comparée à la Faculté des Sciences humaines et sociales de Tunis. Elle a publié plusieurs articles sur l'écriture féminine, sur les récits de vies et particulièrement sur les œuvres de la franco-algérienne Malika Mokeddem et de la franco-mauricienne Ananda Devi, dont « Autobiographies au féminin, le cas de Malika Mokeddem et Ananda Devi : une lecture postcoloniale » publié en 2018 in Sonia Zlitni-Fitouri (Dir.), *Littératures francophones et comparées : Postures postcoloniales* (p. 43–52), Latrach Éditions.

bessrouerzouhour@yahoo.fr



BRUNO CUNNIAH

Université de Maurice

 <https://orcid.org/0000-0002-5226-8506>

Entre l'ouverture et le cloisonnement : paternité monoparentale dans *Manger l'autre* d'Ananda Devi

Role Adjustment and Fragmentation of the Single Fatherhood
in Ananda Devi's *Manger l'autre*

ABSTRACT: *Manger l'autre* (2018), a complex portrayal of contemporary paternity, is full of ambiguities when it comes to the role of the father in his daughter's dramatic descent into hell. Far from the tormentors present in *La Vie de Joséphin le Fou* (2003) or in *Le Sari vert* (2009), the father figure is here associated with love and empathy. And yet, none of those qualities can absolve men in Ananda Devi's world. In yet another stigmatization of patriarchy, the novelist transports us into the morbid world of obesity, school based harassment as well as the reservoirs of hate that lie within social media. In this context, this paper attempts to show the various techniques used by Ananda Devi to reach her main objective: the failure of the father whatever he does.

KEY WORDS: single-parent families, father, obesity, sex, social media

Tout comme Phèdre, dont l'émergence de l'ombre lors de son apparition initiale sur scène est annonciatrice de sa propre tragédie, l'exclusion du père des premières pages du roman intitulé *Manger l'autre* (2018) laisse présager que quoi que fasse ce dernier, la partie est perdue avant même d'avoir commencé. Cela cadre bien avec les pratiques narratives d'Ananda Devi qui ont toujours été avant toute chose, une affaire de femmes souvent inscrites dans des processus de transgression. Aussi le lecteur d'Ananda Devi ne sera-t-il nullement dépaycé dans *Manger l'autre* où tous les codes habituels de l'écrivaine sont présents mais d'une manière beaucoup plus subtile que dans ces anciennes productions. Nous retrouvons, donc, sans surprise, la vision pessimiste d'un monde triste et violent. Avec *Manger l'autre*, nous sommes transportés dans l'univers morbide de

l'hyperphagie boulimique qui finira par être exposé sur les réseaux sociaux avec toutes les dérives qui y sont associées. Point d'Indo-Mauricienne ou de femme créole de l'Indiaocéanie dans ce roman mais bien une héroïne universelle qui pourrait bien être européenne. Des quelques détails donnés par l'auteure, nous découvrons qu'il s'agit d'une fille de seize ans dont la mère est de nationalité américaine. La jeune fille ne possède aucun nom si ce n'est des surnoms blessants tels que «La Couenne» (Devi, 2018 : 31) ou «la grosse vache» (2018 : 34). Notons qu'elle se désigne elle-même avec des termes peu flatteurs : «Larve avachie» (2018 : 44) ou «Godzilla» (2018 : 133).

À priori, nous pourrions croire que ce roman concrétise une réconciliation entre l'écrivaine mauricienne et l'image du père si présente de manière négative à travers son œuvre. En effet, alors que la mère abandonne son rôle de parent, le père se jette corps et âme dans la paternité par amour pour sa fille qui en a tant besoin. Cette dévotion envers sa fille le place dès le début dans une position qui oscille entre celle d'une «divinité» (2018 : 14) et celle d'un «esclave» (2018 : 112) selon les dires de sa fille. Or, à force de vouloir tout céder à sa progéniture, il finira par se transformer en «bourreau» (2018 : 18). Ainsi, malgré toute sa bonne volonté, ce père dévoué à sa fille, ne pourra-t-il qu'échouer lamentablement. Dans ce contexte, notre problématique consistera à dévoiler les stratégies narratives mises en place par l'écrivaine dans le but de ne pas s'éloigner du schéma idéologique que nous lui connaissons, c'est-à-dire une critique sans fard du patriarcat vu comme responsable du malheur des femmes. Plus précisément, notre étude se concentrera sur les limites de l'homme face à la paternité. Pour se faire, nous commencerons par un bref survol de la représentation du père dans l'œuvre de l'écrivaine. Puis, nous nous pencherons sur la représentation du père dans *Manger l'autre* avant d'y analyser l'échec de la paternité monoparentale.

La représentation du père

Dans sa croisade pour dénoncer les affres du patriarcat, Ananda Devi ne peut épargner le père qui est souvent perçu comme la source du mal. Dans *Le Sari vert* (2009), le père de par sa position en tant que médecin indo-mauricien est comparé à un «demi-dieu» (Devi, 2009 : 39). Une fois l'épouse assassinée, c'est au tour de la fille, Kitty, de subir la maltraitance de son père. Dans une société hindoue où la vie d'une fille ne vaut pas grand-chose comparée à celle du fils tant désiré, le Dokter va exhiber une véritable haine envers sa fille qui vit dans une tourmente perpétuelle. Pour commencer, nous devons souligner le caractère pervers du Dokter qui prend plaisir à épier sa femme de même que sa fille en train de dormir. Pour se déculpabiliser, il met en avant sa position pro-

fessionnelle : « [...] corps de Kitty qui change à treize ans, à seize ans, faire attention, ne pas se laisser découvrir, je suis médecin après tout » (2009 : 235). En sus du voyeurisme, nous retrouvons une violence quasi pathologique qu'exerce l'homme envers les femmes et surtout sa propre fille. Enfant, elle est souvent l'objet d'injures et de violence physique. Si au début il se contente de la gifler, l'escalade n'est jamais loin. Un jour, pour humilier sa fille, le Dokter lui interdit de changer ses vêtements imbibés de lait sucré et cela pendant toute la nuit. Le lendemain, il éprouve un certain plaisir à contempler ce corps féminin recouvert de fourmis noires. Lors d'une autre occasion, il regarde non sans une certaine fascination Kitty « assise par terre dans l'eau sale, les vêtements tachés par le sang qui avait giclé du poisson » (2009 : 72).

Ce père mégalomane à tendance narcissique est un modèle de l'outrance patriarcale comme le montre sa déclaration : « Quelle merveilleuse sensation que de plier une créature à sa volonté ! Le pouvoir est un flux brûlant qui inonde les veines et accélère le cœur » (2009 : 215–216). Cependant, il outrepassa ses droits en tant que père quand il abuse sexuellement de sa fille. Devi demeure allusive par rapport à ce comportement, mais elle nous laisse des indices qui parlent d'eux-mêmes :

[...] je n'accepte aucune honte, je ne suis pas coupable, Kitty, de t'avoir consolée dans notre nuit commune, d'avoir caressé ton petit corps tremblant quand tu pleurais la nuit, de l'avoir mis tout près du mien et de l'avoir inondé de l'amour d'un homme, ce ne sont pas les esprits chagrins qui y verront un quelconque mal, [...].

(2009 : 242)

Prisonnier d'une idéologie fortement imprégnée de religiosité, le père arrive à tout justifier. Dans son univers, un homme a tous les droits face à son épouse et à sa progéniture surtout si celle-ci est composée de filles. Aucune émancipation n'est permise au deuxième sexe, ce qui donne droit à des moments d'absurdité. Ainsi, le fait que la fille de Kitty est lesbienne est perçu par le Dokter comme une vengeance. Alors l'opinion que le père a de lui-même est toujours positive, celle de sa fille est différente. Même sa petite fille, Malika, le voit comme un monstre et un tortionnaire. Aussi, lors d'une petite fête après la mort du Dokter, Kitty déclare-t-elle qu'il « n'y a qu'un nom pour la violence, Père, dit-elle. C'est la violence » (2009 : 256).

Si Bissam Sobnaut, dit le Dokter, est un modèle de l'indignité paternelle, il est loin d'être un cas isolé. Patrice l'Éclairé, protagoniste de *Soupir* (2002), occupe tout comme son homologue une position privilégiée au sein de sa communauté. Cela est dû à ses compétences dans le domaine du langage, de sa capacité à jongler avec les mots et à raconter des histoires captivantes. Voilà un autre qui se prend pour un demi-dieu car il a eu le privilège de donner une deuxième

naissance à une femme en la sauvant de la noyade. Cependant, rien n'est gratuit dans la société patriarcale. Marivonne a payé de sa personne car son corps a été utilisé sans sa permission, ce qui est somme toute, une définition acceptable du viol. Dans l'ensemble, Patrice l'Éclairé est incapable d'assumer quoique ce soit : ni son amour pour Marivonne, ni son rôle en tant que père de la petite Noella. S'il lui arrive d'avouer son amour, c'est uniquement en état d'ébriété. En fait, le sort de sa fille ne l'intéresse guère. Seuls ses sentiments pour Marivonne ont de l'importance à ses yeux au même titre, oserons-nous avancer, que l'alcool et le jeu de dominos. Autant le Dokter est pétri de certitudes, autant l'Éclairé est un homme qui est déchiré entre le bien et le mal. Cela dit, c'est un homme capable de générosité quand il se lance dans la construction d'une brouette pour que Marivonne puisse arrêter de transporter sa fille handicapée sur ses épaules. Cependant, l'alcool, la ganja (cannabis) et les troubles de la personnalité ne font pas bon ménage. Le résultat est le viol et le meurtre de la fille non reconnue par le père biologique.

Une des caractéristiques principales de Patrice l'Éclairé est sa capacité à nier la réalité. Le refoulement, une mesure de préservation de soi est mise en évidence face à la tragédie de sa fille. Au début, le coupable nie les faits et essaie même de se blanchir :

Je pense à Marivonne, à son regard lorsqu'elle saura. Cela me donne mal au ventre. Elle que j'ai voulu séduire, que j'ai essayé de protéger, que j'aurais voulu épouser, à chaque fois qu'elle prononcera mon nom, si jamais elle le prononce de nouveau, ce sera pour me maudire. C'est à ça que je me suis réduit. J'ai envie de pleurer mais je sais que cela ne ferait qu'aggraver les choses. Je suis enfin devenu un homme : j'assume mes fautes.

(Devi, 2002 : 75)

Cette déclaration de l'Éclairé indique une double négation de la paternité. Non seulement refuse-t-il de reconnaître l'existence de sa fille, mais il finit par l'exclure de manière permanente de sa vie en l'assassinant. D'ailleurs, il finit par avouer avoir commis « un acte de libération et non de destruction » (2002 : 76). Cet égocentrisme dénué de remords nous ramène aux mots de Kitty : « Un mâle. Celui qui n'a pour seul but que lui-même » (Devi, 2009 : 236).

Soupir peut être perçu comme un texte sur la paternité manquée. Vers la fin du roman, le protagoniste est conscient de la monstruosité de son acte. Contrairement au Dokter, l'Éclairé reconnaît sa culpabilité, ce qui est un progrès en soi pour la cause de femmes, mais l'impardonnable a bel et bien été commis : « Ça fait quoi à un homme l'inceste, dis Bertrand ? » (Devi, 2002 : 211). Dans l'univers d'Ananda Devi, les pères ont toutes sortes d'excuses pour justifier l'oppression de filles. Le Dokter utilise la religion entre autres tandis que l'Éclairé prône la haine. Cela dit, l'absurdité la plus désuète dans la justification de la violence

envers les femmes atteint des sommets dans *L'Arbre fouet* (1997). Dans ce texte, le père condamne sa fille, Aeena, à une vie expiatoire car elle a commis un parricide dans une autre vie où elle portait le nom de Dévika. Aussi, dans l'univers de l'écrivaine mauricienne, toutes les filles semblent-elles avoir en commun un quotidien rythmé par la violence, la souffrance et l'humiliation. Dans bien des cas, le père est directement responsable de la mort de sa fille.

La représentation du père dans *Manger l'autre*

En occident, la monoparentalité paternelle n'est pas un phénomène nouveau. Face au taux élevé de mortalité des mères à une époque pas si lointaine, le veuf qui possède de jeunes enfants est relativement commun. Cependant, il est extrêmement rare qu'il élève ses enfants par lui-même vu l'aide qui lui est procurée par les familles. Récemment, la structure de la monoparentalité paternelle a changé. Si le taux de mortalité des mères a drastiquement chuté, l'instabilité conjugale est devenue la cause principale derrière les pères qui élèvent seuls leurs enfants. C'est le point de départ choisi par Ananda Devi pour son roman, *Manger l'autre*. Face à l'appétit gargantuesque de son bébé, aux nuits sans cesse interrompues et aux défilés incessants de nourrices, la mère baisse le bras et choisit la fuite : « Dès lors, il n'y a plus eu de place pour ma mère dans notre trinité. Elle a vu avec horreur ce gavage organisé et n'a pu lutter, ni contre mon père ni contre moi : face à cet assaut, ma bouche a oublié la mémoire de son sein » (Devi, 2018 : 47). Quelque part, c'est ce désistement de la mère qui permet l'entrée en scène du père comme s'il s'agissait ici d'une option providentielle. À première vue, le schéma traditionnel imposé par Ananda Devi dans ses précédents romans est mis de côté. L'écrivaine quitte l'univers de l'Indiocéanie conservatrice pour une communauté universelle et contemporaine. Pour Christine Castelain-Meunier, « on sort aussi du patriarcat industriel fondé sur la supériorité du chef de famille représentant la loi et la raison, et sur l'infériorité de la femme dépourvue de droits civiques et sociaux » (2001 : 30).

Le père dans *Manger l'autre* renvoie à des réaménagements symboliques, sociaux et culturels. Le modèle de la paternité traditionnelle exposé dans *Le Sari vert* ou dans *L'Arbre fouet* laisse ici la place à une paternité contemporaine. Cette dernière est caractérisée par un éloignement du modèle autoritaire. Les notions de concertation, d'échange et de négociation définissent le type de paternité présent dans *Manger l'autre* et tout cela dans une bonne humeur déconcertante : « Il n'est jamais triste ou fâché. Il semble heureux alors que ma mère nous a quittés, qu'il a l'entière responsabilité d'un enfant obèse, qu'il doit accomplir seul les tâches ménagères, puisque j'en suis incapable » (Devi, 2018 : 43). Ici, la paternité

est complètement assumée et parfaitement naturelle. Pour la première fois dans l'univers d'Ananda Devi, le foyer est centré sur l'enfant de sexe féminin, ce qui est une innovation en soi. Quelque part, les pères monstrueux demeurent à Maurice et à Rodrigues tandis que la paternité contemporaine devient l'apanage exclusif de la société européenne.

Face au désistement maternel, le père contemporain se doit de faire quelques ajustements dans le but de mieux réussir le passage du conjugal au paternel. Dans un foyer traditionnel, c'est généralement la mère qui supervise les enfants alors que le père subvient aux besoins financiers. Ce cliché, s'il est toujours d'actualité, n'existe pas dans *Manger l'autre*. Ici, c'est le père qui assume les fonctions perçues comme étant traditionnellement féminines aussi bien que les siennes. Dans ce contexte, la première fonction du père est de s'assurer de la supervision et de la protection de l'enfant. Face à l'obésité morbide de sa fille, il s'évertue « à être le père de filles tout à fait normales » (2018 : 57). Il fait de son mieux pour déculpabiliser sa fille qui doit faire face à un univers scolaire brutal et sans concessions envers les obèses. Son objectif initial est d'intégrer sa fille à la société ambiante. Aussi commence-t-il par lui faire prendre conscience de sa beauté : « Regardez, regardez, ment-il, comme les courbes de ce visage sont belles, et ces joues faites pour être caressées, et cette bouche pour être embrassée » (2018 : 58). Puis, il refuse l'exclusion scolaire en obligeant sa fille à participer à la journée sportive, ce qui est le comble de l'humiliation pour une enfant hors normes sur le plan de la charge pondérale. Ensuite, il considère les multiples options de la chirurgie bariatrique, mais, au bout du compte, il a peur de mettre la vie de sa fille en danger. Alors, il abandonne le projet de faire d'elle une fille comme les autres. La raison derrière ce refus d'une forme d'acharnement thérapeutique, c'est qu'il ne veut pas faire de peine à sa fille. Son objectif est d'être un bon père : « Je suis un bon père, n'est-ce pas ? » (2018 : 93).

La deuxième fonction du père est de veiller aux besoins émotionnels de l'enfant. À cause de son obésité, la fille vit en retrait de la société. Sa scolarité a été interrompue et elle n'a aucun contact physique provenant de l'extérieur. C'est pourquoi elle est extrêmement dépendante de son père pour ses besoins émotionnels. À ce sujet, Despert écrit :

[...] when the mother has left the home, the father has a considerable task. Distressed as he may very well be, he can take it for granted that the young child feels far worse... The child needs his father immediate and convincing expression of his own love and reliability. Daddy is still here, and Daddy is staying. Daddy will not leave him.

(1953 : 48)

Dans le texte, le mot qui résume le père est « divinité » (Devi, 2018 : 14). Les demi-dieux autoproclamés de l'Indiocéanie sont ici remplacés par

« Dieu le Père » (2018 : 17). Toutefois, ce dernier n'abuse jamais de sa position et c'est lui qui se met à genoux devant sa fille quand elle lui demande s'il l'aime. Pour la première fois dans l'univers de l'écrivaine mauricienne, le père incarne l'amour :

Quel est le plus grand acte d'amour que je puisse attendre de mon père ? Sa bouche sur ma joue, l'empreinte chaude y demeurant longtemps après qu'elle s'en est séparée. Ses doigts dans mes cheveux, recouvrant leur densité et leur texture. Ses rires et ses taquineries qui m'offrent l'illusion d'une vie normale.

(2018 : 44)

Dans l'absolu, le corps du père est un rempart contre le monde extérieur. D'ailleurs, c'est le seul contact humain qu'elle aura jusqu'à l'âge de seize ans, l'année de l'arrivée de son amant dans sa vie.

La troisième fonction du père dans le cadre de la monoparentalité est souvent perçue comme une source permanente de stress. En effet, il s'agit des tâches ménagères et cela inclut la préparation des repas, les courses, la vaisselle, la lessive et le nettoyage de la maison. Dans son roman, Ananda Devi n'évoque jamais les vicissitudes auxquelles le père est confronté. À l'inverse de la majorité de ses semblables, le père est très à l'aise dans son nouveau rôle. La particularité de ce cas réside dans le fait que la passion de l'homme est de cuisiner. D'ailleurs, il est l'auteur de nombreux livres de cuisine, ce qui lui assure des revenus confortables qui complètent son salaire en tant qu'architecte. Généralement, dans ce type de situation, l'homme peut souvent compter sur l'aide de sa mère, de ses sœurs ou d'amies. Or, dans le cas exposé par l'écrivaine mauricienne, le père ne bénéficie d'aucune aide extérieure. Nous assistons donc à un huis clos, ce qui renforce l'atmosphère morbide et étouffant qui règne dans la maison du père.

La quatrième fonction du père, de loin la plus délicate, est celle qui se rapporte à palier l'absence de la mère par rapport à des questions spécifiquement féminines. Dans une étude sur les pères célibataires, Mendes écrit : « The concerns expressed by the fathers were primarily related to their daughters' sexuality » (1976 : 443). Ici, l'anxiété provient de l'absence de référence féminine qui se révélerait inestimable en tant que modèle à suivre. Donc, une des sources de stress pour les pères est la question des règles. Dans *Manger l'autre*, cette question n'est jamais abordée, mais le sujet de la sexualité de la fille y tient une place importante avec l'arrivée de René. Cette intrusion survient quand la fille se retrouve coincée dans un passage de porte et qu'il faut faire appel à un charpentier pour libérer la prisonnière. Cette scène de libération physique déborde de connotations sexuelles :

Son corps contre le mien tandis qu'il œuvre avec la minutie patiente d'une fourmi soldat. Mais au bout d'un instant, dans cette proximité extrême, se

presse aussi contre moi un sexe durci. Et sa bouche chaude me murmure, pour que je sois seul à l'entendre : je suis vraiment désolé [...] je souris à cet homme aux doigts habiles, et je m'imagine ces doigts, et ce sexe à l'intérieur de moi.
(Devi, 2018 : 126)

Le père assiste malgré lui à l'éveil sexuel de sa fille, « mais il sait qu'il ne peut rien dire » (2018 : 127). Le moment tant redouté est d'autant plus pénible qu'il assiste à la scène. Ici, l'humiliation liée à l'obésité morbide côtoie une sexualité qu'il aurait souhaitée secrète. Cela dit, le comportement du père est en accord avec ce que montrent les études sur le sujet : « The fathers who were aware of their daughters' sexual exploration reported that they accepted these explorations as normal » (Mendes, 1976 : 443).

La fille n'a que seize ans quand le père accède au désir de cette dernière de fréquenter René, bien plus âgé qu'elle. Il le fait car il est conscient qu'elle n'aura pas d'autres opportunités dans ce domaine. Par conséquent, sa coopération est inestimable : il aide sa fille à se doucher, il prépare des marmites de nourriture et il quitte la maison à l'arrivée de René. Très certainement, quelques féministes y verront une affaire d'hommes où la femme n'est qu'un objet de jouissance. Or, ici, la valeur d'usage de la femme est surtout au profit de cette dernière bien que nous puissions avoir l'impression d'assister à un passage symbolique de la femme du père à l'amant : « Quelque chose se passe entre eux. Un secret d'homme dont je suis exclue » (Devi, 2018 : 134). Or, à la clé demeure la venue à la jouissance féminine.

L'échec du père

Dans la conclusion de son étude sur d'Ananda Devi, Anna Szkonter-Bochniak écrit : « [...] l'auteure mauricienne construit ses protagonistes en suivant fréquemment le même schéma » (2018 : 308). Bien que le personnage du père présenté dans *Manger l'autre* soit à mille lieux de celles qui existent dans d'autres romans tels que *Le Sari vert* ou *Soupir*, celui-ci est toujours coupable de quelque chose quand il n'est pas un monstre. Quant à la femme, elle ne peut qu'être une victime. Ainsi se compose l'univers littéraire d'Ananda Devi qui avec le temps arrive quand même à faire quelques concessions. La violence si crue des cycles indo-mauricien et créole mauricien se fait désormais plus subtile, voire complexe. Or, l'obsession de la cause féministe demeure à la base de la production littéraire de l'écrivaine mauricienne et son incursion dans le domaine de l'hyperphagie boulimique en est une illustration. Ici, le père, malgré toute sa bienveillance, reste le responsable par excellence du « gavage organisé » (Devi, 2018 : 47) qu'il

met en œuvre même si c'est pour faire plaisir à sa fille. Ce système inauguré par la mère avec l'utilisation interdite par les médecins de lait et de céréales à la place du lait maternel est poussé à son paroxysme par le père. En effet, les menus proposés par ce dernier se lisent comme une ode à la surconsommation calorique. Or, un tel régime alimentaire ne peut qu'aller à l'encontre des intérêts de l'enfant : « L'activité de nourrissage entraîne une responsabilité fondamentale pour nourrir bien, équilibré et sainement ses enfants dans la mesure où l'enjeu réel n'est pas seulement la santé actuelle mais aussi la santé future » (Rochedy, 2017 : 107).

Dans *Manger l'autre*, la préparation des repas est une affaire de transgression et jamais de transmission et de partage. Ce phénomène existe parce que le père refuse de voir la réalité en face. Cette constatation est confirmée par la fille qui déclare : « Nous sommes résolument en phase : nous refusons, l'un comme l'autre, de voir la réalité. Nous vivons dans une bulle gémellaire [...] » (Devi, 2018 : 83). Ici, la notion de gémellité se trouve à la base du dysfonctionnement parental. Selon Meurant, la venue au monde de jumeaux « s'apparente à une rupture de l'ordre naturel parce qu'il trouble les rapports du Même et de l'Autre, sa venue angoisse autant qu'elle émerveille [...] » (1999 : 269). En effet, la décision du père d'expliquer la surcharge pondérale de sa fille par l'existence d'une jumelle imaginaire a de quoi nous remplir d'effroi. Face au délire de son époux, la mère décide d'abandonner son rôle de parent car la charge est au-dessus de ses forces. Rien de tel chez le père qui s'enferme dans un imaginaire fantasmé pour mieux gérer ce refus de la réalité. À partir de là, tous les excès seront justifiés.

La surabondance de nourriture est à la mesure de l'amour que le père nourrit pour sa progéniture. Cependant, ce comportement n'a pas l'effet escompté : « La quantité d'aliments consommée peut tout aussi aider une personne à se sentir bien que mal dans sa peau » (Polivy & Herman, 2005 : 551). Il est à noter que l'enfant est parfaitement consciente de la finalité de ces excès, mais elle a besoin de ce « Père : mon adorateur, mon bourreau » (Devi, 2018 : 18). Dans ce contexte, il n'est plus question de traitement médical qui viendrait casser ce huis clos temporaire mais si précieux pour les deux parties concernées. Des fois, des failles dans le fantasme de la gémellité apparaissent comme à la suite de la visite de la mère : « Papa, c'est bon, la supercherie est finie » (2018 : 110). Alors, le père s'effondre car la réalité est trop dure à affronter. La seule fois où le père supporte une brèche dans la gémellité, c'est quand il est partiellement et temporairement remplacé par René. Alors, le fardeau devient supportable.

Robert Castel dans son essai intitulé *Les métamorphoses de la question sociale*, nous présente deux idéaux-types de l'individu dans le cadre de la société contemporaine. Ainsi, il existerait une bipolarisation entre « le rien » et « l'excès ». Un parallèle peut être, ici, fait avec les personnages des pères dans l'univers littéraire d'Ananda Devi. D'un côté, nous avons des pères qui ne font rien pour le bonheur de leur fille et, de l'autre, nous avons le cas du père présent dans

Manger l'autre. Ce dernier se situe dans l'excès non seulement par rapport à son amour paternel, mais aussi de par ses pratiques alimentaires. Dans l'ensemble, il ne s'agit que de l'aveuglement d'un père qui n'a qu'un seul souhait : le bonheur de sa fille. Or, les éléments mêmes qui composent ce bonheur éphémère ne peuvent que conduire à l'anéantissement de la personne aimée.

Bibliographie

- Castel, R. (1995). *Les métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat*. Paris, Fayard.
- Castelain-Meunier, C. (2001, mai). La nouvelle présence du père. *Revue des deux mondes*, 28–34. Consulté le 9 juin 2021, sur <https://www.jstor.org/stable/44189187>
- Despert, J. L. (1953). *Children of Divorce*. New York, Doubleday.
- Devi, A. (1997). *L'Arbre fouet*. Paris, L'Harmattan.
- Devi, A. (2002). *Soupir*. Paris, Gallimard.
- Devi, A. (2009). *Le Sari vert*. Paris, Gallimard.
- Devi, A. (2018). *Manger l'autre* (édition numérique). Paris, Grasset.
- Mendes, H. A. (1976). Single Fathers. *The Family Coordinator*, 25(4), 439–444.
- Meurant, A. (1999, avril-juin). Les jumeaux mythiques de Pérouse. *Latomus*, 58(2), 269–275.
- Polivy, J., & Herman, P. C. (2005). La santé mentale et les comportements alimentaires : Une relation bidirectionnelle. *Revue canadienne de santé publique*, 96(3), 549–553.
- Rochedy, A. (2017). Le regard du sociologue : Les excès alimentaires, une histoire sans fin. *Correspondances en métabolismes, hormones, diabète et nutrition*, 5-6, 106–109.
- Szkonter-Bochniak, A. (2018). *L'analyse des personnages principaux dans les romans d'Ananda Devi à la lumière modèle théorique de l'effet-personnage de Vincent Jouve*. [Thèse de doctorat]. Université de Silésie à Katowice. Consulté le 7 juin 2021, sur <https://core.ac.uk/download/pdf/197752423.pdf>

Notice bio-bibliographique

Bruno Cunniah est Associate Professor au sein du Département d'Études françaises à l'Université de Maurice. Ses recherches, bien que focalisées sur les îles du sud-ouest de l'océan Indien, abordent la littérature d'une perspective comparatiste, historique ainsi que sociologique. Fondamentalement pluridisciplinaire, son travail s'inscrit dans le cadre d'un esprit d'ouverture à la diversité des genres, des cultures et des époques au sein de l'Indiaocéanie.

bcunniah@uom.ac.mu



BABA AMINE ADAKOUÏ

Université de Maroua

 <https://orcid.org/0000-0002-6628-8073>

L'imaginaire du *sari* et de la chevelure dans quelques romans d'Ananda Devi

The Imagination of the *Sari* and the Hair in Some of Ananda Devi's Novels

ABSTRACT: In her novels, Ananda Devi has always known how to immerse us in texts ennobled by local paintings where matrix India appears through the representation of a Cosmogonic universe dominated by magico-spiritual symbolism. Certain homogeneous interpretations, the fruit of historical constructions, obscure, even sometimes neglect, the deeply rooted heterogeneity of Indian traditions in Mauritius. This “bipolar contrast” (Sen, 2007), the sum of imaginary splices and cultural inter-fusion, nevertheless constitutes the humus of the Mauritian identity built over the course of colonial history. The author then illustrated herself through her writings as a major figure in this form of binary representation of the Mauritian universe. Our study aims at revealing the imaginary amalgams that circulate in Devi's texts, starting from forms of discourse and knowledge surreptitiously disseminated in motifs such as the “sari” and “the hair”. By relying on an ethnocritical analysis grid, we will show how the Devi's ethnotexts (Motsch, 2000), manage by a meiotic effect, to shape a “new humanism” at the antipodes of “orientalist representations” (Said, 1978) and ethnocentric of India as seen by the West.

KEY WORDS: imaginaries, representation, discourse, knowledge, identity

En guise d'introduction

Il est essentiel qu'en prélude à toute analyse portant sur les œuvres d'un auteur l'on s'intéresse aux moyens et aux ressources poétiques qui en constituent le socle. Ces expédients sont pour la plupart du temps rattachés à l'univers

imaginaire¹. Les œuvres d'Ananda Devi sont à cet effet un creuset de motifs et symboles amarrés *illico* à la religion hindoue et dont l'auteur se donne pour objectifs de mettre à découvert. Par ailleurs, les travaux portant sur les textes d'Ananda Devi font des critères linguistiques et communautaires des lieux où se déclinent les différentes allures qui reflètent cette « Babel insulaire », fruit de plusieurs rencontres nouées par le hasard de l'histoire. On peut, aux travers d'autres stratégies poétiques, montrer que ses romans reposent sur certains particularismes culturels, des détails dissimulés constituant des géotextes² d'un savoir métissé. Ainsi l'esthétique anandadevienne explore-t-elle des items folkloriques dont la densité sémantique est à même de trahir le caractère hybride de son texte. Nous comprendrons alors que les noms tels le « sari » et la « chevelure » constituent de véritables ethno-lexèmes à même de traduire le caractère binaire de la pensée devienne. S'il est aussi admis qu'il demeure impératif pour les auteurs de satisfaire le marché littéraire avec des productions de type consensuelle, la tentation d'un retour aux sources plane incessamment sur ceux-ci en tant que porteurs de culture. La nécessité se fait plus prégnante, au risque de s'évader dans des analyses ethnocentrées, d'investir la part d'hybridité³ contenue dans ces détails culturels dont la clarté et la lisibilité d'un point de vue unique semblent évidentes. Nous appliquerons à nos analyses l'ethno-microscopique de Jean-Marie Privat qui se donne pour objectif de « saisir dans toute leur complexité, des configurations singulières » (2011 : 13). Il s'agit d'une approche particularisante qui questionne le fonctionnement et la signification à la fois endogène et hétérotopique des détails étudiés en vue de dégager la part orientale et occidentale qu'ils recèlent. Il s'agit surtout de montrer que : « c'est sur ce type de micro[s]-système[s] culturel[s] que s'articule le micro-système textuel » (2011 : 29).

¹ Nous empruntons la définition du mot imaginaire à Gilbert Durand pour qui, tout imaginaire s'organise autour des « constellations d'images » et des métaphores obsédantes (1992 : 40). Wunenburger en définit largement le champ. Pour lui, font partie de l'imaginaire : « les conceptions présocratiques, la science-fiction, les croyances religieuses, les productions artistiques qui invente d'autres réalités (peinture non réaliste, roman, etc.), les fictions politiques, les stéréotypes et préjugés sociaux, etc. » (2003 : 5).

² Jacques Fame Ndonga définit le géotexte comme un texte caché, par opposition au phénotexte considéré comme un texte visible.

³ Jean Claude Abada Medjo relevait à propos du statut sociolinguistique pluriel de l'océan Indien et son influence dans les romans de Devi que « toute création littéraire se fait dans un cadre diglossique ou pluriglossique (2014 : 169).

Le *sari* : un motif culturel chez Devi

Construire une réflexion autour du *sari* semble à priori banal. Pourtant, si l'on en croit Bachelard, « plus simple est l'image, plus grands sont les rêves » (1957 : 164). Par ailleurs, lorsque l'on garde en ligne de mire le sens et la richesse des symboles dans l'univers cosmologique indien, cette tenue si ordinaire révèle toute sa dimension symbolique, voire archétypale. Il constitue un cadre élogieux d'un génotexte culturel qui, chez Devi, oscillent entre la culture orientale et la culture occidentale. Sa symbolique se prête bien à une ethno-analyse et, en tant que telle, elle retrouve toute sa cohérence d'entité ethno-marquée, lieu de savoir spécifique. C'est bien du *sari* en tant que logis de la femme orientale qui, dans sa configuration textuelle, marque un retour en soi et sur soi de l'être.

Vêtement traditionnel, cette longue pièce d'étoffe constitue l'un des attributs fondamentaux de l'identité indienne. La femme indienne ne retrouve toute sa signification et son essence que lorsqu'elle est drapée de son *sari*. C'est en cela qu'il constitue un marqueur identitaire. Les personnages féminins sont représentés arborant ce tissu. Pourtant, il constitue en toile de fond un détail dichotomique, une entité chamarrée, où se lit une double symbolisation du culturel. Il laisse figurer chez Devi les couples paradigmatiques relevant de la fermeture/ouverture, de l'introversion/l'extraversion, du dehors et du dedans. On y perçoit un jeu sémantique au double sens du terme, un dualisme oppositionnel entre ce qui relève d'une lecture purement anthropologique basée sur des repères cosmologiques. Ceux-ci révèlent des valeurs intrinsèques à la culture orientale et une dimension fictionnelle qui s'adosse sur des valeurs d'inversions et de revirements appuyés sur des logiques de dépassement des considérations ethnicisées porteuse d'un label occidental. Le *sari* se révèle alors dans sa plasticité en tant que lieu de réunion de valeurs composites qui, dans les romans de Devi, ne prend véritablement de sens que lorsque l'on inverse les songes et la rêverie qui l'accompagnent.

Dans une analyse typiquement anthropocentrique, on lui reconnaît des valeurs de protection ; c'est un espace de refuge⁴ du corps féminin dont la relation d'avec l'individu qui l'arbore se fait sous l'égide d'une prise en main de soi. Il traduit à cet effet l'éclosion et l'originalité même de la culture orientale par opposition à la culture occidentale symbolisée par la robe. Le *sari* retrouve ainsi toute sa signification lorsqu'on l'oppose à la robe.

⁴ On peut reconnaître au *sari*, en tant que refuge, le schème de l'intimité ; une intimité somme toute à la fois tragique et sacrée qui se vit dans un espace clos. Il renvoie selon Durand à « ce qui sacralise avant tout un lieu c'est sa fermeture » (1992 : 281).

Dans *L'Arbre fouet*⁵, le *sari* est pointé en tant qu'étoffe majeure dans la culture indienne. Lorsqu'Aeena ouvre son armoire, elle voit « d'abord des rangées de saris, une vingtaine au moins, en soie, en coton, en organdi, brochés, unis, chatoyants, multicolores ou tout blanc » (Devi, 1997 : 93). L'attention est immédiatement portée sur le nombre, la variété en termes de valeur et la matière des *saris*. Aussi, dans les configurations textuelles, le *sari* est-t-il également associé chez Devi à la clôture même du personnage féminin. Il traduit alors l'univers clos indien, la pudicité de la femme indienne et le voile de soumission visant à maintenir la femme dans son armoire⁶. Il dévoile l'image de la fatalité de la femme indienne fatale, portée par la matérialisation d'un rêve lacéré. C'est d'ailleurs ce que révèle la peinture qu'en fait Anjali dans *Le Voile de Draupadi*. Elle les considère comme des « voiles d'indécence » (Devi, 1999 : 27) et Dévika est présentée dans *L'Arbre fouet* en *sari* « vaquant à quelques minutieux et insipides devoirs de fille » (Devi, 1997 : 93). Pour la narratrice d'*Indian Tango*, « [l]e *sari* est un fil que l'on pourrait suivre, un fil d'Ariane qui s'enroule, se plisse, s'assujettit et se déroule, et qui mène droit au cœur du labyrinthe » (Devi, 2007 : 86).

Toutefois, l'association qu'en fait Devi avec les espaces clos et intimes de la maison⁷, des vigies ou des lucarnes mérite que l'on y accorde un intérêt. Celle-ci matérialise un type de rêve particulier qui ne s'éloigne pas de l'imaginaire construit autour du *sari* dans les romans. Si pour Bachelard chaque espace est le lieu d'éclosion d'un type de rêverie particulier, on voit bien que les espaces choisis au sein desquels émergent les femmes en *sari* s'harmonisent avec l'image de l'enfermement mis en valeur dans les textes. Pour l'auteur de la *Poétique de l'espace*, « tout coin dans une maison, toute encoignure dans une chambre, tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination une solitude, c'est-à-dire le germe d'une chambre, le germe d'une maison » (Bachelard, 1957 : 163–164). Or, ces lieux sont des espaces privilégiés des femmes vêtues de *sari*. Ils traduisent le mutisme⁸ de la femme coincée dans les apex de son *sari* où seul survit le refus de la vie, la négation de l'Univers. Aeena vêtue de son *sari* marche à travers la maison sur les traces de Dévika (Devi, 1997 : 95). C'est donc le lieu de retranchement et de

⁵ *L'Arbre fouet* est une œuvre d'Ananda Devi publiée en 1997.

⁶ Dans sa description, Bachelard associe l'armoire au caractère renfermé de l'individu, à son mutisme. Il lui associe la rêverie de l'intimité. Pour Bachelard, « [e]lle ne s'ouvre pas tous les jours. Ainsi d'une âme qui ne se confie pas, la clef n'est pas sur la porte » (1957 : 106).

⁷ La rêverie rattachée à la maison et sur laquelle Bachelard revient amplement est celle d'« un espace de réconfort et d'intimité », celle d'« un espace qui doit condenser et défendre l'intimité » (1957 : 74).

⁸ Bachelard revenant sur l'imagerie du coin relevait : « Par bien des côtés, le coin "vécu" refuse la vie, restreint la vie, cache la vie. Le coin est alors une négation de l'Univers. Dans le coin, on ne parle pas à soi-même. Si l'on se souvient des heures du coin, on se souvient d'un silence, d'un silence des pensées » (1957 : 164).

protection qui, au-delà des images qu'il laisse profiler, traduit un mode de pensée, une conception du monde typiquement orientale dominée par les idéaux de pudicité, de renfermement et d'hostilité aux valeurs extérieures. Nous percevons aussi dans ce récit de la narratrice cette symbolique tragique du *sari*. Elle présente les femmes, «regard clos [...] sous les plis rigides, amidonnés, des saris de cotons ou de soie [...] [sous] une froideur humide et hivernale, un début de pluie, mais tout demeure esquissé, évoqué, rien n'éclate, rien ne jaillit» (1997 : 43).

Toutefois, on ne saurait réduire les images que renvoie le *sari* au seul géo-espace oriental bien que les détails accumulés dans les romans d'Ananda Devi induisent à de telles analyses. Aussi, l'on risque d'accoler à ces ornes un statut purement pittoresque et décoratif, sans enjeux évidents sur la progression idéologique de l'auteure. Voilà pourquoi dans les textes d'Ananda Devi le *sari* se retrouve blotti et encastré entre deux attitudes fondamentales des personnages. La première que nous venons de démontrer construit sur des supports ethnoculturels ; la seconde qui procède par dépassement et reproduit un mode de pensée qui repose sur une valeur prônée par l'occident sûr : celle de la liberté de l'individu sous toutes ses formes. Celle de rêver, celle de l'épanouissement total du sujet libre des carcans traditionnels qui exulte dans les derniers retranchements de l'extase, celle qui parcourt les lieux inavoués. Cet autre système de représentation est suffisamment visible chez les personnages de Devi à travers le parcours et la performance de ceux-ci.

Le *sari* symbolise toujours vers la fin des récits d'Ananda Devi une ouverture, une inversion de la façon de vivre des personnages. On comprendrait alors que l'armoire⁹ qu'elle constitue en amont des récits a des «promesses». La femme s'extasie par le seul geste transgressif qu'elle porte à son *sari* : celui de s'en défaire. Le *sari* devient alors un faux prétexte sinon une ruse pour l'implémentation d'une nouvelle façon de concevoir son corps et le monde. Un moyen de se réapproprier un corps. Cette stratégie conditionne le personnage à l'ouverture. Il nourrit le désir d'affranchissement de l'être, le conduit à flirter avec l'interdit considéré comme valeur par la culture occidentale. Le *sari* devient un lieu de tension entre le privé et le public et la frontière entre les cultures orientales et occidentales. Il ne prend véritablement son sens que lorsqu'il est rattaché à «l'inversion du songe» (Bachelard, 1957 : 166). Ces revirements sémantiques sont l'éclosion d'un nouveau type de savoir sur la forme, les positions et les dispositions du *sari*. «Se défaire son *sari*» marque le retour au rêve et à la liberté de la femme : liberté de jouissance, redécouverte de soi dans ses sombres désirs, dans ses lieux les plus enfouis et indicibles. C'est aussi faire l'expérience

⁹ Bachelard résume la rêverie de l'armoire en ces termes : «Mais la véritable armoire n'est pas un meuble quotidien. Elle ne s'ouvre pas tous les jours. Ainsi d'une âme qui ne se confie pas, la clef n'est pas sur la porte» (1957 : 106). Un lieu de grandes richesses intimes difficilement accessible.

de l'Autre dans sa différence ; la reconnexion avec l'autre moi. Les personnages anandadeviens sont animés de ce désir. Dans *Indian Tango*, l'héroïne Subhadra se découvre cette envie quand elle voit des scènes érotiques pour la première fois. Ainsi énonce-t-elle : « Quand j'ai vu ce film pour la première fois, j'ai eu la surprise de découvrir que j'avais envie, avec Sandeep, de défaire ce sari et d'arracher d'elle cette protection rigide pour la révéler telle qu'en elle-même [...] Pâle souffrance d'une femme longtemps amputée de ses rêves mais qui les voit renaître comme un bras fantôme » (Devi, 2007 : 32–33). Pourtant, ce qui paraît être une envie et un désir s'accomplit lorsqu'en fin de compte, elle parvient à franchir la limite en se livrant à des actes érotiques avec sa convoitée. Le récit revient sur la violence et la hargne des gestes accomplis par Subha pour se délier de son *sari*.

Il le fallait. Il me faut aller jusqu'au bout et le décrire : Bimala, debout, poitrine dénudée, toujours statufiée mais dans une posture de pâmoison 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 la chaleur rouge et noire de son sexe qui n'a jamais connu la caresse mobile d'une langue.

(2007 : 210)

Dans *Pagli*, Daya en pleine pluie se souvient en ces termes : « J'en avais oublié de soulever mon sari et le bord traînait dans l'eau boueuse, qui l'alourdisait » (Devi, 2001 : 17). Pourrait-on ici se résoudre qu'il s'agisse d'un oubli ou alors serait-ce la survivance, dans l'inconscient de cette dernière, d'une attitude considérée comme valeur ethnique intrinsèque et inamovible ; une injonction culturelle : on ne soulève pas son *sari* ! Dans la rue, Bimala laisse apercevoir son beau corps en soulevant son *sari*. Subha fait ainsi cette remarque : « Elle marche sans faire de bruit, dans ses sandales plates. Soulevant le sari pour franchir un caniveau, elle révèle de beaux pieds pleins, d'une couleur olivâtre, aux ongles roses » (Devi, 2007 : 61). La vue des sentiers sacrés et cachés de sa bien-aimée attise son désir de transgression. Même le *sari* défraîchi préfigure l'acte qu'elles poseront à la suite du récit. Si, « même déroulé, il garderait toujours l'empreinte du corps qu'il avait entouré, son grain de peau, sa sueur, ses pensées informulées, ses déchirures » (2007 : 136) et, donc le drame féminin, le *sari* gardait, dans cette posture l'espoir d'une renaissance. Sous son *sari* la femme redécouvre son désir, sa luminance et son rêve. L'acte de retrait de son *sari*, en dehors de son coffret conjugal est un feu-follet générateur de nouveaux espoirs.

Dialogue culturelle autour de la disposition de la chevelure de la femme

Il est récurrent dans les textes d'Ananda Devi que l'on associe la gente féminine à sa chevelure et que par ailleurs celle-ci constitue une clé de lecture et une vitrine d'appréhension de l'attitude des héroïnes. Si à première vue cette évocation se dévoile triviale et anodine, parce que l'on mobiliserait alors un ensemble de connaissances fondées sur des canons référencés à une forme de culture trop ordinaire, les cadres et contextes de surgissement nous permettent néanmoins de questionner le sens réel d'une telle érection ; mieux encore le sens véritable qui se tisse à la croisée d'un tel vocable et l'imaginaire qu'il véhicule dans le texte. En effet, les textes reviennent sur deux attitudes fondamentales ; chacune d'elles est porteuse d'un système de pensée qui peut se révéler oriental ou occidental. L'on reconnaît généralement à la chevelure les symboles de pouvoir, de force, de santé ou de beauté. Les schèmes qui la constituent varient cependant d'une religion à une autre. En ce sens, il est courant qu'on lui concède le statut d'épicentre de la passion humaine, siège de la séduction et le symbole de l'éveil même du désir masculin. Dans ses disparités et ses variances, il arrive que l'on noue ou dénoue sa chevelure. Les cultures amérindiennes mobilisent en ce sens une imagerie variée. C'est au cœur de ces antagonismes acceptionnelles, de ces batailles sémiques générées par le prédicat nouer et son antonyme qu'Ananda Devi ruse pour proposer une double lecture, miroir de ses attaches et des différents imaginaires qui la traversent.

Ainsi l'auteure peint-elle la femme indienne vivant en symbiose et en osmose avec son cosmos. Elle est figurée cheveux noués toujours et vêtue de son *sari*. Ce détail constitue alors un culturème qui garde une certaine eurhythmie avec les lois et règlements religieux en vigueur où le prédicat révélerait alors la symbolique même de l'attache et de la fidélité aux coutumes orientales. Aussi témoignent-ils d'une certaine unité de l'être, la préservation des valeurs intrinsèques à la tradition. Lorsqu'Acena se retrouve dans le grenier pluie battante, elle aperçoit une photographie de la famille de Dévika dans un cadre. Dans la représentation qui est faite de l'image la maman de la jeune Dévika est découverte : « Cheveux rigidement noués en chignon, bijoux aux oreilles, au nez, au cou, aux poignets, aux chevilles, tels des liens acceptés avec résignation » (Devi, 1997 : 35). De même, dans le rêve qu'elle fait, la narratrice découvre une Dévika dont le physique demeure conforme aux exigences traditionnelles de la féminité. Elle ne manque pas de porter une attention particulière sur l'aspect et les contours de sa chevelure. Le texte présente Dévika avec « une dense chevelure qu'elle noue strictement » (1997 : 79). L'image n'est pas uniquement redoutable dans *L'Arbre fouet* puisqu'elle revient dans d'autres romans de l'auteure. Dans

Indian Tango par exemple, Mataji, la belle mère de Subhadra, reconnue comme suiveuse et défenderesse des traditions, « se rattache les cheveux en un chignon humide [...] et regarde subha avec un sourire furieux » (Devi, 2007 : 110) quand celle-ci refuse sa proposition d'aller au pèlerinage des femmes ménopausées à Kashi. Le même schème revient dans la description que la narratrice fait de sa Bimala, celle qu'elle convoite tant. Elle la décrit en ces termes : « Elle est là. Contrairement à moi elle n'a pas fait d'effort particulier pour s'habiller. Mais je pense que c'est délibéré. Elle a noué ses cheveux en un chignon raide. Pas un brin ne dépasse » (2007 : 188). Si ces images montrent que la « structure » de la chevelure nouer obéit à un *habitus*¹⁰ culturel précis dans le cas des exemples énumérés ci-haut, Devi utilise cette allégorie, à la manière du *sari*, pour créer un effet-brouillage qui offre en parallèle une autre lecture de cette structure basée sur sa dialectique.

Dans la configuration de ses textes, le motif de la chevelure nouée fonctionne dans les textes selon un régime d'inversion. Il se construit à partir de deux mouvements et admet la construction d'un étiage autour de son pendant : dénouer sa chevelure. Si le schème (nouer sa chevelure) est porté par une conscience tout à la fois nostalgique et meurtrie, le second (dénouer sa chevelure) propose une sortie bâtie sur des élans messianiques qui se dessine sous les aspects de l'homme ayant atteint son nirvana. C'est par cette deuxième considération du motif de la chevelure qu'Ananda Devi nous fait basculer dans l'imaginaire occidental porté par les idéaux de liberté absolue de l'individu. La narratrice dans *L'Arbre fouet* en fait large échos. Elle remarque à cet effet qu'« à l'époque une chevelure dénouée était, soit une invite sexuelle, soit un signe de veuvage récent » (Devi, 1997 : 79). Outre le deuxième aspect de sa remarque qui témoigne d'un ancrage identitaire toujours portée par les carcans traditionnels, le premier aspect entre en contradiction avec l'image de la femme indienne repliée et pudique et la montre plus évasive et plus ouverte. Si la structure « dénouer » est prioritairement utilisée pour traduire le caractère peu orthodoxe de dame Mitsy dans *Pagli* ou de Bjili dans *L'Arbre fouet*, toutes des créoles considérées comme des intouchables, les héroïnes subversifs d'Ananda Devi en portent les stigmates dans les dernières clairières de leurs agissements. Toujours en quête d'affranchissement, Ananda Devi reproduit à travers elles l'image de la femme épanouit, celle qui ose et qui se redécouvre. Daya a les cheveux défaits quand, d'un ton élégiaque elle fait le récit tragique de son amour envers Zil. Elle rapporte :

Tu as fait un pas en avant. Ma gorge était sèche de mon désert et de l'absence que je voulais t'offrir. Je ne portais pas de robe rouge. Je crois que ce

¹⁰ Pour Bourdieu, l'« *habitus* » désigne « l'ensemble des dispositions qui portent les agents à agir et à réagir d'une certaine manière. Les dispositions engendrent des pratiques, des perceptions et des comportements qui sont réguliers sans être consciemment coordonnées et régit par une règle » (2001 : 24).

que j'avais sur moi était un tissu grisâtre et souillé, **un sari** d'épouse moisie, comme pour mieux te dire ce qui t'attendait. Mes cheveux étaient sans doute défaits par l'habitude.

(Devi, 2001 : 36)

On assiste même à une sorte de complicité entre le personnage et les éléments de la nature. Le vent acquiesce et « le vent aussi est entré en moi et m'espace et aère ma peau, insupportable, souffle sa fraîcheur dans tous mes recoins avant de devenir une tempête qui me soulève et étale mes cheveux en lianes dénouées autour de ma tête » (2001 : 116). Pour Daya, sa chevelure défaits est le signe d'un éveil, une offrande de sa personne à son bien aimé. Une association identique est homologable à l'attitude de Bjili l'intouchable dans *Indian Tango*. Subha dévoile une scène où elle se lave :

Bjili est en train de se laver les cheveux sous le robinet de la cour en chantant, de sa voix éraillée, une très vieille chanson d'amour [...] Ses cheveux mouillés lui enveloppe les épaules, capturant les lumières du jour [...] Bjili attire les hommes, mais ce n'est jamais les bons. Elle se couche dans le carré de douche et se laisse noyer doucement. Ses cheveux s'évadent, tentaculaires, dans la mare savonneuse. Ses cheveux la longent.

(Devi, 2007 : 108)

S'il est normal de se laver et d'avoir par ce fait même les cheveux défaits, la narratrice crée une emphase quand elle laisse interférer les cheveux défaits de Bjili et l'attirance qu'elle génère pour les hommes autour d'elle. Elle crée une analogie dans ses propos qui fait ressurgir le sémantème culturel de cette posture des cheveux. Aussi, dans la scène de l'envolée érotique entre Subha et sa Bimala, le récit revient sur ce détail. Il présente : « Bimala, debout, poitrine dénudée, toujours statufiée mais dans une posture de pâmouison antique, tête en arrière, bouche entrouverte, longue chevelure défaits » (2007 : 210). La suite du récit ne relève plus que des signes pressentis et figurés par la posture de Bimala. L'acte est consommé. Nous notons ainsi que, ce qui relevait d'une illusion de la part de la narratrice puisqu'elle ne demandait qu'à « éveiller en un seul [regard] l'or caché au fond de ses cuisses » (2007 : 193) ; alors elle aurait résolu sa dette envers l'Inde. L'acte, outre son caractère subversif car elle couche avec une femme, traduit la réappropriation de la destinée féminine ; sa liberté absolue, celle d'aller avec qui elle veut. C'est aussi l'affranchissement des frontières culturelles, des barrières traditionnelles de sa passivité. Et, comme le suggère Bachelard, « toute passivité disparaît si nous essayons de prendre conscience des actes créateurs du poète exprimant le monde, un monde qui s'ouvre à nos rêveries » (1957 : 73). C'est de ce monde ouvert aux rêves de l'individu, à ses passions et à ses convictions qu'Ananda Devi tente de nous promener dans ses romans.

Considérations conclusives

Nous convenons au terme de nos analyses que « [l]e roman s'approprie donc les traits ethnoculturels, les retravaille et les déploie selon les configurations fictionnelles et narrative spécifiques et originales » (Privat, 2011 : 31). Par la symbolique de *sari* et de la chevelure, Ananda Devi refuse toute fixation, tout emprisonnement à une identité quelconque. Bien au-delà, c'est le contrôle par la communauté traditionnelle qu'Ananda Devi, à travers le parcours transgressif de ces héroïnes, tente de mettre en déroute. Sa démarche est donc un véritable savoir de la Relation¹¹. Elle propose une métamorphose des images. Les motifs analysés, loin d'être des lieux de conflit, sont des espaces d'implémentation d'une interculturalité féconde qui propose d'autres manières d'appréhender les réalités indiennes. C'est une stratégie qui consiste à dépasser les délires ethnologiques immaculés au risque de dévoiler ses propres lectures culturelles. On voit dans cette progression de Devi les signatures d'une influence à la fois orientale et occidentale qui la traversent : celle qui dépasse largement le cadre de la collaboration et celle qui procède par décuplement imaginaire ; bref celle d'une nouvelle façon d'exister dans le concert des civilisations.

Bibliographie

- Abada Medjo, J.-Cl. (2014). *L'inscription du tragique dans le roman contemporain. Essais sur Patrick Modiano, Ahmadou Kourouma et Ananda Devi*. Paris, Presses Académiques Francophones.
- Bachelard, G. (1957). *Poétique de l'espace*. Paris, Presses universitaires de France.
- Bourdieu, P. (2001). *Langage et pouvoir symbolique*. Paris, Seuil.
- Cnockaert, V., Privat, J.-M., & Scarpa, M. (Dir.). (2011). *L'ethnocritique de la littérature*. Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Devi, A. (1997). *L'Arbre fouet*. Paris, L'Harmattan.
- Devi, A. (1999). *Le Voile de draupadi*. Maurice, Le Printemps.
- Devi, A. (2001). *Pagli*. Paris, Gallimard.
- Devi, A. (2007). *Indian Tango*. Paris, Gallimard.
- Durand, G. (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod.
- Fame Ndong, J. (2007). *Le merveilleux champps des photons : Essai sur les fondements scientifiques de la communication africaine*. Yaoundé, Sopécam.

¹¹ Dans sa *Poétique de la relation*, Glissant montre comment la rencontre de l'Autre « subjective l'imaginaire et la connaissance poétique » (1990 : 42). Il précise par ailleurs que cette poétique se nourrit du Divers en tant que « totalité quantifiable de toutes les différences possibles, [et en tant que] moteur de l'énergie universelle, qu'il faut préserver des assimilations, des modes passivement généralisées, des habitudes standardisées » (1990 : 42).

- Glissant, É. (1990). *Poétique de la relation* (Poétique III). Paris, Gallimard.
- Privat, J.-M. (2011a). Bovary charivari. L'acculture. In V. Cnockaert, J.-M. Privat & M. Scarpa (Éd.), *Ethnocritique de la littérature* (p. 11–26). Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Privat, J.-M. (2011b). Ethnocritique et lecture littéraire. In V. Cnockaert, J.-M. Privat & M. Scarpa, (Éd.), *Ethnocritique de la littérature* (p. 27–34). Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Said, E. (1980). *L'Orientalism*. New York, Vintage Books.
- Sen, A. (2007). *L'Inde. Histoire, culture et identité*. Paris, Odile Jacob.
- Wunenberg, J.-J. (2003). *L'imaginaire*. Paris, Presses universitaires de France.

Notice bio-bibliographique

Professeur des lycées d'enseignement général, **Baba Amine Adakoui** est titulaire d'un Doctorat Ph.D en littérature francophone ; spécialité littérature des Caraïbes et de l'océan Indien obtenu à l'université de Maroua-Cameroun en 2021. Il est également membre du Laboratoire de Critique et d'Esthétique Littéraire (ACEL) de l'Université de Yaoundé 1. Il est aussi auteur de quelques articles, notamment : « Fondre l'imaginaire dans la matière : une hétérotopie de l'eau et de l'arbre dans deux textes d'Ananda Devi », publié en 2020 in Clément Dili Palaï (Dir.), *Le temps de l'image* (p. 151–166), Éditions Dinimber et Larimber, Yaoundé ; « Ethnotexture et scénographie rituelle à travers *Le Cri des oiseaux fous* de Dany Laferrière et *La Belle Créole* de Maryse Condé » publié en 2020 in Cristina Petras (Dir.), *La Revue Roumaine d'études francophones*, II, 15–30 ; « Figures démentielles et représentation de l'espace-temps dans le roman féminin insulaire. Une analyse à partir de *Le Dernier Frère* de Nathacha Appanah et *Pagli* d'Ananda Devi », publié en 2021 in Yaya Mountapmbémé P. Njoya & Jean-Claude Abada Medjo (Dir.), *De l'extrême dans les littératures des Suds* (p. 123–141), Paris, L'Harmattan. D'autres articles et un ouvrage interrogeant les rapports entre l'imaginaire religieux et politique dans la littérature africaine postcoloniale et afro-descendants sont en cours de publication.

babaamineadakoui@yahoo.fr



AÏSSATOU MOUKARA

Université de Maroua (Cameroun)

 <https://orcid.org/0000-0001-8693-9665>

La traversée du *Kala pani* chez Ananda Devi : entre espace-temps tragique et renaissance symbolique

The Crossing of the *Kala pani* in Ananda Devi: Between Tragic Space-Time and Symbolic Rebirth

ABSTRACT: References to the notion of *karma* abound in the works of Ananda Devi, a major female figure in the literary Francophonie of the Indian Ocean. These references evoke a tragic fate in connection with the idea of exile for the Indian community installed in Mauritius through the crossing of the Great Ocean. However, this crossing of “dark waters” (*Kala pani*) is a taboo, a curse in Hinduism. Installed in the island area of Mauritius, the Indo-descendants presented by Devi’s works experience a sort of eternal return from this original curse, the community feeling chastened by a feeling of uprooting, which constantly recalls the indestructible link with the mother country the ancestral culture. Based on two novels from the so-called Hindu cycle of Ananda Devi, and drawing on the work of Mircea Eliade (2009) on mythical symbols and structures, this study aims at showing that death is a figure of reincarnation in a new life. The analysis thus leads to understand that the *Kala pani* is a tragic space-time, at the same time, that it is a space-time of purifying immersion and of symbolic rebirth in the imaginary of the exiles that the novelist stages.

KEY WORDS: *karma*, *Kala pani*, death, curse, reincarnation

Introduction

L’imaginaire d’Ananda Devi se détermine par la présence des personnages et des valeurs socio-culturelles hindoues héritées de l’histoire du peuplement de

l'île Maurice en question. Une histoire très dense caractérisée particulièrement par les mouvements divers des différentes communautés venues d'ailleurs pour des raisons socio-économiques et politiques. Ces valeurs hindoues sont souvent d'ordre matériel ou même spirituel réparties dans diverses unités spatiales selon leur organisation et leur fonctionnement. Parmi les spatialités symboliques que nous pouvons retrouver dans les récits de la romancière indo-mauricienne, il y a surtout l'espace maritime dont le plus remarquable est le *Kala pani*¹. Cette contribution part de l'hypothèse selon laquelle le vécu tragique que connaissent les coolies « engagés »², personnages d'origine hindoue dans les romans de Devi, n'est rien d'autre que l'une des conséquences de la traversée du Grand Océan. Par engagemisme est associée la notion de « coolitude³ » à laquelle Khal (1992) fait référence à la traversée des eaux mythiques connues sous l'expression des « eaux noires ». Aussi, en nous basant sur les propos de Georges Daniel Véronique (2020), il reste fondamentalement un élément essentiel dans la construction de l'imaginaire romanesque chez de nombreux écrivains des îles⁴, notamment Natacha Appanah, Carl de Souza ou encore Ananda Devi. C'est à ce sujet que Véronique Bragard montre que toute traversée comprend au moins trois moments, susceptibles d'être thématiques dans la construction romanesque :

¹ C'est le nom d'un tabou dans l'imaginaire hindou, proscrivant la traversée des eaux sombres de l'océan Indien. Pour des « engagés » venus travailler à Maurice, il constitue le point de départ de tout un cycle de vie pour la communauté. La traversée des eaux noires de l'océan marque aussi bien la mort que la renaissance. Il organise toute la symbolique de leur existence dominée par le principe du destin et de la fatalité. Il faut dire que les deux éléments évoqués peuvent être inexorablement liés par un effet de causalité.

² Les « engagés » indiens arrivent à l'île Maurice à partir du XIX^e siècle, sous l'administration britannique dans le contexte de l'abolition de l'esclavage. Ils viennent remplacer les anciens esclaves, anciens immigrants dans les plantations de canne à sucre. L'acte par lequel ces planteurs deviennent sujets britanniques tient à la signature du contrat que les anglais appellent *indentured*. Parmi les clauses de ce contrat, il est prévu que le capitaine ou ses employeurs, *kangany (sirdars)*, avance les frais de transport à l'émigrant qui en échange s'enrôle à travailler entre cinq et sept ans afin de rembourser la *kamia* (dette). Les engagés, quant à eux, doivent respect et travail envers les maîtres en charge de leur domination. Toute forme de désobéissance manifestée à leurs égards mérite des sanctions qui vont de la retenue sur gage à la prison à vie. Aux engagés indiens est associée une forme juridique déguisée à l'esclavage.

³ Selon Khal Torabully (1992) la coolitude serait une « remise en perspectives » du passé historique des indo-descendants qui a été « mis à mal » dans le processus d'adaptation du fait de la mixité de cultures sur la terre d'accueil (île Maurice).

⁴ Les écrivains des îles mettent en récit les problématiques existentielles de toute une génération de descendants d'esclaves et d'engagés. Ces problématiques assez symboliques sont liées à la grande migration du travail des coolies indiens au XX^e siècle. Le statut des engagés à Maurice, marginal et subalterne à l'image de celui des esclaves, continue d'alimenter les imaginaires littéraires mauriciens. Les autrices telles que Devi, Appanah, Schenaz et autres sont les descendantes des engagés. Elles reviennent inlassablement sur l'évolution de leur espace avec ses déchirures et ses malaises. Le plus souvent, celles-ci dénoncent les travers de la vie afin de rendre hommage à toute la communauté des déracinés qui sont en voie de repères.

Tout d'abord, il y a la pré-traversée, l'avant et son cortège d'intrigues. Un passé qui se dessine que la traversée se charge d'abolir mais également de magnifier. Cet avant mène, non sans péripéties, vers l'embarquement. Puis, vient la traversée, le périple ; [...] ce séjour sur le navire et son univers – du pont à la cale – est objet d'un travail fictionnel tout autant que les péripéties humaines du voyage et les dangers des océans. L'aboutissement de la traversée, c'est évidemment le port, nouvel objet narratif potentiel.

(2002 : 4)

Ces trois étapes correspondent également aux trois dimensions symboliques qui sont clairement illustrées concernant le *Kala pani* dans les romans de Devi analysés dans cette contribution. On parlera ainsi de l'espace tragique. Cet espace renvoie à l'origine même du *karma* : la source de la malédiction est aussi source de purification. La traversée signifie immersion et, par conséquent, les personnages considérés comme affectés par le *karma*, redeviennent saints et peuvent ainsi aspirer vers un nouveau départ : il s'agit d'une immersion purificatrice et celle de la renaissance. Il faut comprendre surtout que la renaissance est un nouveau départ, un nouvel univers symbolique avec des valeurs nouvelles. Cette contribution examinera alors ces trois dimensions qui découlent de la représentation de cet espace symbolique non seulement chez Devi, mais également dans l'ensemble de l'imaginaire romanesque de l'océan Indien.

Le *Kala pani* : un espace-temps tragique

L'espace est une unité structurelle indispensable à la construction du récit. Il fonctionne comme un élément de sens sans lequel la réalisation de l'intrigue serait unimaginable. Dans un article consacré à la poétique de la ville dans l'œuvre d'Ananda Devi, Abada Medjo souligne que « l'espace-temps [...] est un paradigme pertinent à partir duquel peuvent s'appréhender les mutations des sociétés insulaires contemporaines » (2012 : 2). Il convient donc d'examiner la structuration de l'espace-temps et surtout les modes d'occupation qui rendent compte des rapports du tragique⁵ observé dans l'espace. Dans l'imaginaire ro-

⁵ Abada Medjo (2014) montre que l'œuvre de Devi questionne la catégorie du tragique en rapport avec le vécu insulaire de ses personnages dont le destin n'est plus scellé d'avance par l'antique fatalité, mais davantage par une histoire violente voire poignante marquée par l'esclavage, l'engagisme et la réorganisation sociale inégalitaire et patriarcale. L'île Maurice apparaît comme un lieu des rêves brisés, espace de déconstruction de soi où toute forme d'émancipation sociale demeure pratiquement impensable. La traversée du *Kala pani* se voit plus comme le lieu de déracinement, de châtement et de traumatisme des indo-descendants que présente cet auteur.

manesque de Devi, *Le Voile de Draupadi* apparaît comme l'un des récits qui emporte facilement le lecteur dans un univers marqué par des pratiques rituelles les plus substantielles. La présence de ces éléments dans ses récits se justifie par son origine indienne offrant ainsi à son récit une sorte de métissage culturel et spirituel. Incontestablement, elle met en scène les formes de croyances pour remettre en cause leur pertinence afin de les déconstruire. Elles sont vécues par ses personnages comme des pratiques avilissantes et même déshumanisantes qui perdurent malgré le modernisme. Le lien spirituel avec l'Inde apparaît clairement dans le texte où le « fatalisme hindou » continue d'exercer son pouvoir sur le destin de ses ressortissants. Ce lien est considéré « comme l'arbre qui ne se défait jamais de ses racines ni de ses branches, le jour qui se doit à la nuit qui l'a précédé, et à son tour engendra d'autres nuits » (Devi, 1993 : 46). Cette métaphore de « l'arbre et ses racines » ou encore celle « du jour et la nuit » traduit une interdépendance entre les indo-mauriciens et leurs origines ancestrales. Ils sont liés à ces figures spirituelles ancestrales et ne peuvent s'en défaire, même s'ils changent de cadre spatial et de modes de vie.

En considérant l'océan comme un espace unique et fonctionnel dans le récit, il importe alors de l'examiner afin de comprendre ses interactions avec les personnages qui s'y déploient et, également, les valeurs qu'il peut revêtir. La notion de *karma* est au cœur de l'imaginaire hindou tel que représenté dans les romans de Devi. Les personnages hindous construits par la romancière sont très sensibles à ce sujet. Leur existence reste largement liée à cette notion de *karma*. Elle est évoquée et illustrée dans les deux romans mobilisés pour cette contribution. Dans *L'Arbre fouet*, la narratrice rappelle le fonctionnement du *karma* :

L'idée fondamentale du karma et du dharma, ce n'est pas cette absence de choix ou de libre arbitre, cette finalité (ou fatalité) du décret divin tel que se l'imaginent les occidentaux. [...] Notre dharma présent est le karma de notre vie future ou de nos vies futures. Il représente la clé de notre destin, n'oubliez jamais cela, même si cela peut vous sembler injuste, car c'est ainsi que sont les choses.

(Devi, 1997 : 29–30)

Dans cette logique, un acte posé par un ascendant donné peut véritablement bouleverser l'avenir de plusieurs générations de ses descendants. Il est compris comme une fatalité qui condamne les personnages à subir inéluctablement le sort du destin. Mircea Eliade nous fait comprendre que l'homme « maintient sans cesse le monde dans le même instant auroral des commencements » (1969 : 107). Généralement, ces personnages qui évoluent sous le coup du *karma* traversent une véritable tragédie. Dans cette optique, il est important de chercher à remonter à l'origine même de cette situation. C'est à partir de là que la question de la traversée du *Kala pani* devient largement symbolique ; en ce sens que cet espace fonctionne avec certaines valeurs qui remettent en cause

l'ordre normatif du vécu des personnages étant directement ou indirectement concernés. Le fleuve *Kala pani* scelle alors leur destin karmique. La traversée du fleuve est en effet synonyme d'une mort certaine⁶ dans le double sens du terme (matériel en considérant le corps comme objet, et symbolique dans le sens du destin des uns et des autres). Dans cette logique du *karma*⁷, Dévika, le double réincarné en Aena, avait subi des contraintes physiques que le récit décrit en ces termes : « [...] une femme en lambeaux était crucifiée et criait sa vengeance. [...] cette femme est Dévika » (Devi, 1997 : 50). Aena n'échappera pas aussi à cette pratique du fameux « arbre-fouet ». Après avoir esquivé une mort physique : celle d'être « étouffée [sur son] berceau » (Devi, 2000 : 37), elle fut écartelée par son père sur cet arbre. L'héroïne de *Moi, l'interdite* n'échappe pas à cette fatalité. Mouna est le prototype par excellence de l'intouchable⁸ lorsqu'elle dit : « Je suis née avec un bec-de-lièvre. Dans les villages, ils n'appellent pas cela une difformité ; ils l'appellent une malédiction » (2000 : 9). Devi plonge son lecteur au cœur de la problématique du corps-objet maléfique de la femme, ritualisé au gré d'une croyance non justifiée. Dans *Le Voile de Draupadi*, nous lisons clairement la portée de cette épreuve de traversée des « eaux noires » :

Ils avaient tous traversé le « *kala pani* », l'eau noire de l'océan, et ils savaient qu'ils étaient déjà morts pour ceux de leur caste qui étaient demeurés en Inde,

⁶ L'âme est une partie du divin, ainsi cette âme vertueuse est récompensée en étant réincarnée sous forme humaine, végétale ou zoomorphique. La rétribution du malfaisant consiste à ce que son âme soit déposée dans un corps malheureux. Ce n'est pourtant pas là la fin du processus du cycle de la vie. En effet, le but ultime de tout Hindou est que son âme s'unisse et entre en osmose avec la divinité principale et suprême Brahma que tous croient fermement incarner. Ce processus est possible dans la mesure où l'âme est complètement débarrassée et purifiée de tous ses mauvais penchants, de toutes ses passions perverses et de tous ses désirs matériels et illusoire par le rituel de crémation.

⁷ Hantée par le phénomène de la fameuse réincarnation et surtout celui du *karma*, Aena apparaît comme un corps féminin incarnant la malédiction car accusée de parricide involontaire dans une autre vie passée. Aux yeux de son entourage, elle est vue comme la « porteuse de la malchance », celle que l'on doit « châtier sans pitié » (Devi, 1997 : 108–109). Tout son parcours romanesque est marqué par cette hantise du passé qui condamne son corps à une forme de violence psychologique et surtout physique. Elle devra alors subir des rites d'expiation pour se délivrer et délivrer son entourage également de ce mal. Elle est jugée responsable des tourments que traverse son milieu social.

⁸ Les intouchables sont une catégorie de personnages profondément dominée et marginalisée qui apparaissent dans la fiction romanesque de Devi. Ils sont considérés comme des impurs qu'il faudrait éviter dans les rapports sociaux qui s'élaborent dans ces romans. La condition des intouchables et leur mode de catégorisation en tant que tel est en réalité le prolongement du personnage féminin indo-mauricien évoqué en amont. Il faut aussi rappeler que les intouchables font leur apparition avec le système de caste hérité de l'hindouisme qui scinde les communautés en classes sociales. Appelés aussi les *dalits*. Leur présence dans les récits de Devi s'explique forcément par leur arrivée et installation à l'île Maurice.

que le rituel des morts avait été célébré en leur nom. Leur seul recours était la prière. Mon grand-père récitait des versets de Gita, et ils l'écoutaient, les yeux emplis d'un tumulte qui ne pouvait s'exprimer en paroles. S'appuyant les uns contre les autres, se forgeant des liens plus solides encore que ceux qui les avaient jadis liés à leurs familles et amis.

(Devi, 1993 : 47)

La narratrice Anjali n'a pas vécu elle-même cette épreuve, mais reste cependant liée d'une façon ou d'une autre aux conséquences probables de la traversée. Elle donne ainsi les raisons qui pourraient justifier la situation sociale de la caste hindoue à Maurice. C'est-à-dire qu'elle fait « saisir la réalité ultime des choses afin de découvrir le réel » (Eliade, 1971 : 17). Tout remonte à la venue de son grand-père qui incarne la figure de la déchéance de toute une génération. Avec cette traversée, il accepte le principe sacrificiel qui le suivra toute sa vie et même au-delà. La symbolique tragique de cet espace maritime est d'office connue dans l'imaginaire hindou de Devi. En affirmant qu'« ils savaient qu'ils étaient déjà morts » (Devi, 1993 : 47), ils ont fait, malgré eux, le choix du destin tragique en traversant le Grand Océan. À ce niveau, il est question de la mort physique ou matérielle que la romancière évoque. Le rituel de la mort évoqué dans ce passage concerne notamment l'aspect physique puisque c'est le corps en tant qu'objet qui subit l'épreuve avec tous les bouleversements et les conséquences déplorables possibles. De façon cohérente, la mort n'est donc qu'une suite logique. Durant la traversée, les conditions du voyage sont présentées dans un registre alarmiste rapprochant finalement cette idée de la mort : « Au bout du voyage, [...] une dizaine de coolies fussent morts en route, [...] ils fussent tous moralement et physiquement épuisés par la dysenterie et la malnutrition, [...] » (1993 : 47).

L'eau en tant qu'objet de la narration est traitée chez Devi avec une orientation funeste. Si elle ne renvoie pas directement à la mort elle-même, elle reste tout de même le lieu de son accomplissement ou alors la cause directe de sa réalisation plus ou moins lointaine. Dès les premières pages de son roman *L'Arbre fouet*, cet aspect s'illustre clairement : « Et la mer, dans les rochers, a son chant d'écume, son cri d'eau troublée. [...] Le bruit de la mer est semblable à celui de la mort : terrible et infini » (Devi, 1997 : 7). Mais de quelle mer s'agit-il notamment dans ce roman ? Si fondamentalement l'imaginaire romanesque de Devi est traversé par ces eaux autant troublées que symboliques, le *Kala pani* apparaît donc l'unique entité spatiale de cette nature. Sans doute est-il question du Grand Océan, du fameux fleuve qui, selon Véronique Bragard, reste indéniablement pour les Hindous un espace occulte, « [...] de mort et de renaissance, d'unité et d'incertitudes » (2002 : 199). Le Grand *Kala pani* est dans son fonctionnement, l'espace funeste où la malédiction côtoie la mort. La traversée de cette entité spatiale peut être interprétée dans *L'Arbre fouet* comme le début de la dé-

construction socio-identitaire des « *V... family, 1957. Arrival in Maurice, 1908* » (Devi, 1997 : 36). La narratrice invite d'ailleurs le lecteur à se saisir du trouble que peut vivre cette famille bien après leur arrivée par le principe du *karma* ou même la malédiction originelle. On peut lire par exemple : « J'ai imaginé leur voyage, leur long périple en bateau, poursuivis par la maladie, les préjugés, la peur de l'inconnu » (1997 : 36). Ce passage laisse comprendre que ceux qui survivent à l'épreuve de la traversée n'échappent pas pour autant au bouleversement de leur structure imaginaire. Ils vont connaître une autre forme de la mort ; celle liée à la fatalité, car leur vécu est définitivement marqué par un système de domination raciale, sociale et identitaire.

Outre la mort physique qui renvoie à la disparition d'un être, à la fin d'une vie, la mort symbolique concerne, pour le cas de cette caste hindoue, la fin d'une existence digne. Cette fin traduit une dépossession de leur être au profit des exploitants sucriers qui feront d'eux et ce « de génération en génération », des sous-hommes, des esclaves au service d'une économie dont ils ne connaîtront jamais les retombées. Il s'agit d'une malédiction du *Kala pani* où la matérialisation du *karma*. Les personnages évoluent dans un espace qui manifeste des tiraillements entre le passé et le présent, le naturel et le surnaturel. Confinés sous le poids des croyances, ils subissent leur milieu au lieu d'y vivre :

Maintenant, ils ne vivent plus, figés dans leur insupportable hilarité. Ils sont condamnés pour toujours à garder leurs postures écartelées, leurs visages grimaçants, leur futile enjouement. [...] Il n'y a nulle promesse d'avenir dans ces choses malmenées et aveugles. Des vagues et des vagues d'une laide odeur pénètrent le sanctuaire de la chambre.

(Devi, 1993 : 12)

Il est vrai que les personnages se soumettent fatalement aux exigences de leur environnement culturel, mais la spatialité envahissante et violente ne garantit pas finalement une véritable place sociale considérable. Anjali est bien consciente de ce déficit d'intégration qui reste constant bien que : « Tout se désintègre, nous, les habitudes, les choses. [...] Vivre dans un embrassement de luttes, de doutes et de souffrance et mourir dans un embrassement bleu » (1993 : 162). Cette métaphore de « bleu » renvoie à cet océan obsédant qui réduit à sa simple expression, toute idée d'espace et tout projet d'une intégration véritable au sein de la structure sociale qui sous-tend un lieu d'immersion purificatrice dans cet imaginaire.

⁹ Les mots en italique sont inscrits dans le corpus. Ils relèvent de l'auteur.

Le *Kala pani* : un lieu d'immersion purificatrice

Au-delà de son aspect maléfique, au-delà de sa dimension karmique, le *Kala pani* est aussi considéré dans l'imaginaire hindou comme un lieu de purification. Un espace qui « implique une hiérophanie, une irruption du sacré qui a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant » (Eliade, 1965 : 29). Le sacré transforme le chaos en cosmos en ce sens que l'immersion dans ces eaux peut avoir une signification non pas moins troublante, mais plutôt orientée vers une sorte de renouvellement du parcours des personnages concernés. « Cette île est plus fragile qu'une maison de paille » (Devi, 2001 : 65) affirme Daya qui cherche à prendre son envol afin d'échapper à l'emprise insulaire. Cette assertion de l'héroïne de *Pagli* peut s'appliquer dans tous les récits qui constituent le corpus de cette étude puisque ces romans de Devi ont pour ancrage spatial l'île Maurice. Vivre sur une île devient alors un défi, une situation instable qu'il faudra se réapproprier pour faire corps avec un espace-temps spécifiquement vulnérable. Rien n'est maîtrisable dans cette entité. Tout est fragile et aspire à disparaître par la violence sociale, et sous le coup du destin. Tout semble « répétitif quel qu'en soit le plan de la référence » (Eliade, 1969 : 45). Cette répétition mythique à loi karmique hante les personnages de Devi dans *Le Voile de Draupadi*. D'ailleurs, la narratrice précise : « Si notre destinée nous semble tragique, c'est que nous attribuons à nos actes une gravité qui n'y est pas. C'est qu'il nous arrive, parfois, de refuser de jouer le jeu » (Devi, 1993 : 160). Anjali décide d'embrasser la souffrance pour contourner le tragique de son vécu. La notion de jeu dont il est question dans cet extrait n'est rien d'autre que cette capacité d'apprivoiser la réalité et d'accepter son sort. C'est aussi le pouvoir de faire corps avec la souffrance, de se révolter et de saisir son espace désorienté.

La mer devient à cet effet un symbole de désinfection des travers qui auraient longtemps entravé l'évolution ou encore le fonctionnement d'un univers donné. C'est pourquoi nous évoquons le principe de purification à ce niveau pour démontrer ce qui est évoqué comme valeur représentative de cet espace particulier dans les récits pris en considération. La purification peut être comprise au sens de Gaston Bachelard comme une sorte de réhabilitation ou même de blanchiment : « [...] il nous faut rapprocher du rêve de purification que suggère l'eau [...] » (1993 : 166). Dans l'imaginaire hindou et selon les croyances qui sont mises en valeur, la purification n'est pas seulement un simple rêve. Il s'agit d'une étape cruciale dans le développement personnel et collectif. C'est pourquoi les personnages passent par cette étape qui est rendue possible toujours à travers la symbolique de l'eau. Cela s'illustre parfaitement dans *L'Arbre fouet* où l'héroïne accorde une importance symbolique à l'acte d'immersion dans cet espace sacré.

L'immersion transforme les destins scellés en parcours de « rédemption ». Les personnages retrouvent leur humanisme comme le relève si bien la narratrice concernant le cas de Suresh dans ce passage : « Bien sûr, je le savais, [...] de son lent devenir de noyé, la transmutation, de tous ses souvenirs en cristaux de sel et en minerais, la transformation de la chair condensée en particules libérées de pourriture » (Devi, 1997 : 149). La condition du vécu de ce personnage prend une orientation totalement différente avec cette pratique symbolique autour du Gange, ce fleuve mythique pour lequel une cérémonie religieuse est organisée. Tout comme Suresh, la transformation subie concerne aussi Aena. Ils retrouvent une certaine pureté en ces eaux qu'ils considèrent comme un « espace-temps » qui se distingue par une singularité sans autre pareille. L'immersion leur permet de se débarrasser de toute la lourdeur et la peine qui ont pendant longtemps emprisonné leur conscience et par-delà toute leur existence. La narratrice de *L'Arbre fouet* l'exprime en ces termes :

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, où les semblances sont une moquerie de la vérité. Mais je n'ai plus de haine. Je me suis purgée de mes haines. [...] J'enchaîne avec le chant des morts, une terrible allégresse dans ma poitrine.

(1997 : 149–151)

Ce passage montre en réalité le processus de purification engagée par la narratrice, accusée de parricide. L'acte s'accomplit au bord du Gange conférant désormais au personnage toute la quiétude espérée. Il est important de préciser que le Gange, ou autre nom attribué à l'eau ou à la mer en tant qu'espace, n'est rien d'autre que le prolongement de l'océan considéré comme point de départ de tous ces affluents qui entourent cette île. À travers l'oxymore « terrible allégresse », on comprend le parcours entrepris par le personnage à travers cette symbolique des eaux purificatrices. C'est aussi le même sens qui se dégage de l'usage de l'expression noyade utilisée dans le récit. En principe, la noyade est un acte perçu négativement qui peut causer la mort du personnage concerné, mais son emploi se trouve détourné dans le récit. Car, dans ce contexte, la narratrice estime qu'il s'agit en effet d'une porte qui s'ouvre vers une existence stable et paisible. Pour elle, c'est « une porte qui s'ouvre [...] lorsque la noyade [lui a] conféré soudain une liberté de bête sauvage échappée d'une cage » (1997 : 157).

Dans *Le Voile de Draupadi*, le *Kala pani* est aussi porteur de nouvelles valeurs autres que le *karma* et la malédiction. Nous constatons que sa traversée a rendu les personnages évoqués dans ce cas-là « assez forts [...] Leur ardeur était d'une malveillance qui les rendait éternelle » (Devi, 1993 : 47–48). En ce qui concerne le cas du Grand-père d'Anjali, qui était d'ailleurs considéré comme le guide durant cette traversée, il retrouve un élan nouveau dans le chemin de la reconstruction de sa nouvelle existence après l'étape troublante et épuisante

qu'est la traversée. Il indique désormais la voix à suivre à toute une génération qui semble repartir de son dévouement et de sa purification. On peut noter cet extrait par exemple : « Il se construisit la petite maison de la vallée, et c'est là que Vasanti était née, parmi toutes les lumières et toutes les tristesses de Constance-la-gaieté » (1993 : 49). De façon générale, on peut rapprocher la symbolique d'immersion à la pratique du baptême qui est aussi nécessaire dans le christianisme.

L'immersion dans les eaux du fleuve *Kala pani* représente un aspect symbolique dans l'imaginaire hindou. Dans sa marche vers la quête de la stabilité psychologique et surtout afin de sauver la vie de son fils Wynn, Anjali invite le lecteur à l'accompagner au cours de diverses pratiques rituelles dans des espaces divers dont la fonction purificatrice est davantage soulignée par la mer. Tout comme dans la pratique du baptême chrétien, l'hindouisme, à travers son *Kala pani*, fait de l'eau une entité dotée de puissance. La procession et la marche du feu que l'héroïne accomplit trouve son apogée dans l'eau en tant qu'unité spatiale profondément ancrée dans cet imaginaire hindouiste :

Nous descendons tous jusqu'à la rivière, où commencent les rites purificateurs. Certains plongent immédiatement, s'ensevelissant de longues minutes sous l'eau ; d'autres y sont debout jusqu'à mi-jambe, et le prêtre déverse sur eux l'eau puisée dans un récipient de cuivre. J'y vais aussi, la rivière étincelle comme du métal sous le premier soleil, les litanies du prêtre et des dévots m'enveloppent. L'eau est froide contre mes jambes comme une bouche qui glisse sur ma peau, et la chaleur dans ma tête devient une incandescence.

(1993 : 166)

Dans cette quête de purification, le roman associe d'ailleurs la pratique de la religion chrétienne à l'ensemble des rites hindous tout en valorisant la question des origines. *L'Arbre fouet* et *Le Voile de Draupadi* présentent en somme l'espace maritime comme une entité structurelle particulière à valeurs diverses et parfois complémentaires. L'eau et, en l'occurrence, le *Kala pani* constitue en effet le point d'ancrage de l'ensemble de l'imaginaire construit dans ces deux récits. C'est pourquoi il peut être aussi considéré comme un espace de résurrection et de régénération.

Les eaux noires comme élément de résurrection et de régénération

L'imaginaire hindou mis en exergue dans les récits de Devi semble fonctionner comme un univers religieux avec des étapes symboliques importantes

comme la résurrection. Et toutes ces étapes prennent source dans l'eau qui se veut un espace tout autre que les entités ordinaires. Après la mort symbolique et physique, c'est le moment de la résurrection et de la renaissance. Et c'est pour cela que le *Kala pani*, le Gange ou encore le fleuve en tant que tel sert de tremplin pour les personnages considérés dans cette analyse. Dans le même ordre d'idées, Rafiu Ishola Bisiriyu souligne cette place fondamentale et symbolique de l'eau sous toutes ses formes dans le processus de la résurrection et de la régénération qui constituent deux étapes primordiales de la renaissance. Il écrit à propos : « Au terme de renaissance s'associe l'idée de nouveauté, de recommencement, de nouveau départ. L'eau [...] symbolise la renaissance en ce sens que c'est très souvent par le biais de l'eau que s'effectue le voyage qui peut être perçu comme une étape symbolique de la renaissance » (2014 : 110). Cette affirmation est largement illustrée dans les récits de Devi. Les personnages principaux, à l'instar d'Aeena ou encore Anjali, sont rattachés à l'élément « eau » durant leur parcours et surtout dans l'ensemble des éléments qui organisent leur être, leur histoire et leur rapport au monde.

La traversée du *Kala pani*, telle qu'évoquée dans *Le Voile de Draupadi* et surtout en tant que rite de passage, ouvre la voie vers une nouvelle exploration. Grand-père d'Anjali et ses frères du bateau « *jahaji bhai* » s'organisent à renaître quoique dans un environnement quasiment conflictuel. Ces eaux dans lesquelles ils ont connu une mort symbolique et une survie matérielle les invite à enterrer le passé sur lequel les rituels des morts ont déjà été observés. Pour eux, c'était l'ultime étape de la résurrection : « Ils ne connurent plus d'autre amitié ni d'autre loyauté. Ils se réunissaient le soir et revivaient ce qui était devenu pour eux une véritable obsession : le voyage » (Devi, 1993 : 47). La traversée rend finalement permanente l'idée du voyage et occasionne elle-même une instabilité dans le fonctionnement de l'ensemble de cet imaginaire. En réalité, cette dimension influence également la construction du récit qui tient le lecteur de bout en bout tout au long du processus de libération du personnage principal par l'élément « eau » devenue une caractéristique des récits de Devi.

La régénération est aussi remarquable chez Anjali à la fin du récit : la marche du feu (la pyrobasié) est précédée par le rituel de l'eau évoqué ci-haut. Sans ignorer la symbolique capitale de cette procession du feu, qui est aussi au cœur de l'intrigue. Renaître et exister de nouveau pour Anjali, après la mort de son fils Wynn et le départ de Dev, s'accomplit par le lien indéfectible entre l'océan et elle. À la fin de la narration, elle rappelle clairement cet aspect qui résonne comme un témoignage dans sa chair et son esprit :

Le chant de l'océan est en moi, et j'ai bien l'impression d'appartenir à mon île au point de devenir un peu elle. Nous sommes soudés en un insolite mariage. Son soleil se couche dans mon regard, sa lune grandit en moi. Je suis emplie de leurs lumières conjuguées, leurs couleurs creusées de dunes de sable à ma-

rée basse. J'ai l'impression que je continuerai ainsi indéfiniment, sans rien ni personne, dans cette maison qui est triste parce qu'elle se sent seule.

(1993 : 174)

La narratrice évoque un nouveau départ en rupture avec les réalités connues établies probablement depuis la période d'avant la traversée qu'ont accomplie ses ascendants. Même si le principe de la fatalité dû au *karma* prend en compte pratiquement tous les liens sociaux dans cet imaginaire hindou, il y a tout de même une volonté de réaffirmation chez les personnages. Le personnage principal dans ce récit souhaite désormais poursuivre sa renaissance dans un environnement nouveau où s'écrira une harmonie entre sa personne et cette île qu'elle poétise. Les bouleversements qui peuvent s'opérer feront alors l'objet de la résurrection et de la régénération tant espérées par la pratique des rituels des « eaux ».

Le Gange remplit également la même fonction dans *L'Arbre fouet*. C'est le lieu par excellence de la déconstruction des parcours maléfiques, par exemple, le lieu où s'enterrent toutes les contraintes fatalistes ou celles qui relèvent de la condamnation des personnages par le destin qui est lui-même l'expression du *karma*. Les pratiques rituelles qui y sont organisées permettent de conjurer le mauvais sort dont peuvent être victimes les personnages. Ils y meurent, y ressuscitent et y régénèrent de façon symbolique. Autrement, c'est là où ils renaissent et se régénèrent dans un imaginaire totalement renouvelé. Le Gange devient le véritable lieu de « passage à niveau » qui, en effet, « n'est pas un véritable retour en arrière, mais le prolongement d'un circuit mystique » (Devi, 1997 : 149). Ces diverses considérations symboliques de l'espace « eau » permettent de comprendre globalement que les croyances hindoues ne peuvent se défaire d'un certain symbolisme qui guide toutes les aspirations des personnages mis en scène.

Pour ne pas conclure

En se basant sur les grilles d'analyse de Mircea Eliade, cette contribution a examiné les diverses valeurs symboliques de l'espace du Grand Océan, la traversée du *Kala pani* et ses formes variées dans les parcours respectifs des personnages d'Ananda Devi dans les romans du cycle hindouisant. À partir des éléments relevés et de la logique qui organise le vécu social des personnages d'origine hindoue mis en scène par l'auteure, nous sommes en mesure de confirmer l'hypothèse soulevée plus haut. Pour cet imaginaire particulier, les protagonistes de Devi démontrent clairement le lien qui les unit à cet espace. C'est le début de leur parcours perturbé et sans cesse renouvelé. C'est pourquoi la tra-

versée des « eaux obscures » est au cœur des croyances hindoues qui elle-même organise l'ensemble de l'imaginaire romanesque de Devi. En tant que Grand Océan qualifié d'« eaux noires », c'est cette entité qui fait et défait les destins des personnages. Ceux-ci croient fermement au principe du *karma* et de *dharma* à la base de toutes les idéologies liées à ces « eaux ». Globalement, trois dimensions symboliques ont été illustrées : la mort, la résurrection et la renaissance. La dernière dimension s'élabore aussi en fonction des facteurs culturels nouveaux qui tiennent directement leur pertinence du contact des origines à l'île Maurice une fois après cette mort symbolique, dont la cause fondamentale est la traversée du Grand Océan.

Bibliographie

- Abada Medjo, J.-Cl. (2012). Poétique de la ville dans l'œuvre d'Ananda Devi. *Loxias*, 37. Consulté le 13 juillet 2021, sur <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7044>
- Abada Medjo, J.-Cl. (2014). *L'inscription du tragique dans le roman contemporain. Essais sur Patrick Modiano, Ahmadou Kourouma et Ananda Devi*. Paris, Presses Académiques Francophones.
- Appanah, N. (2003). *Les Rochers de Poudre d'Or*. Paris, Gallimard.
- Bachelard, G. (1993). *L'eau et les rêves*. Paris, José Corti.
- Bragard, V. (2002). Eaux obscures du souvenir. Femme et mémoire dans l'œuvre d'Ananda Devi. In K. Gyssels, I. Hoving & M. A. Bowers (Eds.), *Convergences and Interferences* (vol. 8, p. 187–199). Amsterdam et New York, Rodopi.
- Devi, A. (1993). *Le Voile de Draupadi*. Paris, L'Harmattan.
- Devi, A. (1997). *L'Arbre fouet*. Paris, L'Harmattan.
- Devi, A. (2000). *Moi, l'interdite*. Paris, L'Harmattan.
- Devi, A. (2001). *Pagli*. Paris, Gallimard.
- Eliade, M. (1963). *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard.
- Eliade, M. (1965). *Le sacré et le profane*. Paris, Gallimard.
- Eliade, M. (1969). *Mythe de l'éternel retour*. Paris, Gallimard.
- Eliade, M. (1971). *Nostalgie des origines : Méthodologie et histoire des religions*. Paris, Gallimard.
- Rafiu, I. B. (2014). *Rôle et symbolisme de l'eau dans « Les Bergers » et « Le Chercheur d'or » de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. [Mémoire de Master of Arts]. Université de Zaria, Nigéria.
- Torabully, K. (1992). *Cales d'étoiles. Coolitude*. Azalées Éditions, Sainte-Marie (La Réunion).
- Véronique, G. D. (2020). *Kala pani*, « les eaux noires » de la traversée, et *boat people* : De Souza, Appanah et Confiant. *Écrire le voyage centrifuge : actualité des écritures migrantes*, 7(1), 179–194.

Notice bio-bibliographique

Aïssatou Moukara est une ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Maroua. Professeure des Lycées. Elle a achevé sa thèse de doctorat ès lettres/Ph.D. à l'UFD option Littératures, Langues et Sciences du Langage (Université de Maroua-Cameroun). Membre de plusieurs Laboratoires, parmi lesquels : A.C.E.L. (Atelier d'Esthétique et de Critique Littéraire) de l'Université de Yaoundé I, L.I.P.A.C. (Laboratoire des Imaginaires et Pensées Africains) de l'Université de Ngaoundere et L.L.E.C. (Laboratoire Langues, Littérature et Études Comparées) de l'Université de Maroua. Après son mémoire de Master portant sur le symbolisme hindou dans les œuvres d'Ananda Devi, Aïssatou se spécialise dans la littérature francophone de l'océan Indien. Elle s'intéresse, dans le cadre de ses travaux de thèse de doctorat, aux conflits interculturels ainsi qu'aux problématiques de la violence et de la domination dans les romans d'Ananda Devi. Elle a pris part à plusieurs journées d'études et a proposé plusieurs articles scientifiques à la publication, dont le plus récent paru est : « Les figures féminines sahéliennes dans les œuvres romanesques de Djaïli Amadou Amal : entre dépersonnalisation et radicalisation », in Yaya Mountapmbeme P. Njoya & Jean-Claude Abada Medjo (Éd.), *De l'extrême dans les littératures francophones des Suds* (p. 89–100), Paris, L'Harmattan, coll. « Études littéraires ».


moukaraaicha@yahoo.com

aicha_moukara@yahoo.fr



MARIE POUZERGUE

Université de Montréal

 <https://orcid.org/0000-0001-6220-383X>

Les corps comestibles : la nourriture et le corps féminin dans *Le Sari vert* et *Manger l'autre* d'Ananda Devi

Edible Bodies: Food and Female Body in Ananda Devi's
Le Sari vert and *Manger l'autre*

ABSTRACT: The present study aims to examine the representation of the female body as well as the food in two novels of Ananda Devi: *Le Sari vert* and *Manger l'autre*. The food and the female body have a close relationship in these two works, food is often used to describe the female body, making of women something that is consumed and cleared out. Food is defect, affront but in the same time loophole and revolt for Devi's women. Thus, this analysis of the body from the point of view of food, allows the reader to see that the female body is considered as consumable, which has a strong impact on identity.

KEY WORDS: Ananda Devi, food, Mauritius, female body

Introduction

À la représentation du corps féminin, les auteurs et autrices de tous horizons donnent une place importante. L'œuvre d'Ananda Devi regorge d'ouvrages qui traitent de la féminité, du corps, de la femme mauricienne ; on retiendra *Le Sari vert* ainsi que plus récemment *Manger l'autre*. Dans ces deux ouvrages, le thème du corps rencontre le thème plus inusité, marginal, celui de la nourriture. Le champ sémantique du comestible est employé pour décrire les femmes, conséquence fataliste qui résout la femme à rester dans la cuisine et à donner son corps comme nourriture. On observe une femme que l'on consomme

puis que l'on rejette, qui, en plus, est sommée de plaire. Si la nourriture codifie les échanges, les rapports de forces mais aussi les responsabilités, le rapport à la nourriture demeure très genré : l'acte de cuisiner est historiquement réservé aux femmes. Il est synonyme de travail à la maison et de service. Dans *Le Sari vert*, la femme du Dokter dieu est enfermée chez elle ; elle est punie jour après jour de son absence de talent de cuisinière, de son incapacité à cuisiner des plats de la culture mauricienne. Ce corps défaillant dans sa condition de femme se voit comparé à de la nourriture, non pas dans sa luxuriance mais bien dans sa détérioration. Les deux autres femmes et descendantes ne sont pas plus choyées.

Dans *Manger l'autre*, la nourriture prend une autre place, toujours dans l'opulence : le père de la narratrice cuisine sans cesse pour nourrir l'appétit insatiable de sa fille. Le motif de la nourriture devient la raison d'être de la narratrice mais également ce qui la tue. Elle devient elle aussi inapte, puisqu'elle ne sait pas se nourrir. Elle ne sait pas, en quelque sorte, comment survivre. La nourriture n'a pas d'origine : elle est multiple, elle vient de partout, et témoigne d'une ethnicité. On assiste ainsi à un récit hors des lieux, anonyme, non pas hors du temps, mais en parallèle. Maurice ne se dessine pas dans la nourriture ou dans les lieux, mais une lecture de l'insularité peut se faire dans le rapport de la narratrice à son image, dans sa solitude, sa résilience et son identité. Ces femmes décrites à l'aide d'images associées à la nourriture, élément essentiel à la vie, se voient de la même façon être employées pour ensuite être rejetées. Elles sont à usage unique. La femme est, dans ces deux œuvres, plus que jamais déstituée de son identité. Son corps prend toute la place et elle ne peut trouver de salut que dans la mort. Le but de cet article va être d'analyser le contexte dans lequel la nourriture est convoquée dans les deux œuvres et quelle conséquence elle a sur les femmes, principalement sur leur entité corporelle, en apportant une attention particulière à ce que la symbolique de la nourriture révèle du traitement social de la femme.

Le Sari vert

Dans *Le Sari vert*, c'est la fatalité de la condition de femme qui l'assigne à la cuisine, à nourrir, à donner son corps comme nourriture. La femme du Dokter – on remarque déjà qu'elle ne possède pas de nom, ainsi nous serons obligés, pour nous référer à elle, d'employer le nom de son mari – mène une vie particulièrement courte, de soumission à son mari. Dans cette œuvre, elle est décrite à outrance mais toujours du point de vue de son mari, puisque c'est lui qui contrôle la narration. Ainsi, il fait d'elle « une vieille », alors qu'elle n'a même

pas vingt ans. Cette femme anonyme se voit consommée, évacuée, tuée par les coups et ses tâches de femme, de mère, de ménagère. Bissam a droit de vie, mais surtout de mort, sur le corps de sa femme. Le champ sémantique de la nourriture se dévoile à plusieurs niveaux : ne pas être capable de cuisiner rend la femme inapte, et son corps est décrit comme cette nourriture qu'elle ne sait préparer, qui dégoûte, à l'image de ce corps qu'elle ne peut pas habiter sans l'approbation de son mari.

Le rôle nourricier

Selon Bissam, une femme est synonyme de cuisinière, faisant échos à *L'Arbre fouet*, œuvre dans laquelle Devi écrit que : « dans un corps de femme, dans une société [...] la femme n'a de mesure que pour et par son utilité. Femme-ventre, femme-sexe, femme-outil » (1997 : 124). Pour le Dokter, le corps de la femme sert à cuisiner, à nourrir. Son corps appartient à l'homme dans sa globalité ; sa femme va ainsi souvent être dépréciée, violentée et en même temps assimilée à de la nourriture : « Pour bien faire pénétrer le message, j'ai appuyé un tout petit peu sur la lame et j'ai vu avec une joie inouïe perler des gouttes de sang plutôt que son éternel lait de vache nourricière » (Devi, 2009 : 70–71). Dans cet extrait, on relève la violence mentionnée précédemment ainsi que la symbolique du lait qui est omniprésente dans l'œuvre. Bissam ramène de façon récurrente les femmes à leur rôle nourricier en les réduisant à leur faculté à produire du lait, et ainsi les assimile à des vaches. Comparaison peu flatteuse d'une part, et qui révèle, d'autre part, l'interchangeabilité perçue par Bissam entre ces deux « espèces », d'un côté la femme, nouvelle mère, de l'autre la vache, animale, la première pouvant être remplacée par la seconde¹.

Décrire constamment la femme selon une fonction et un objet consommable participe à la destituer de son identité. Selon le Dokter, la femme ne sert d'ailleurs qu'à reproduire : « [...] c'est une femme faite pour reproduire. Je sais, c'est injuste. Toi qui es bâtie comme une usine à enfants [...] » (2009 : 56). En présentant la femme comme étant exclusivement destinée à être mère, Bissam rappelle un stéréotype bien ancré, et l'on peut d'ailleurs citer Hélène Cixous à ce propos : « Dans la femme il y a toujours plus ou moins de la mère qui répare et alimente, et résiste à la séparation, une force qui ne se laisse pas couper, mais

¹ On retrouve cette situation dans le conte *La Vache des orphelins*, issu de la tradition orale africaine, conte durant lequel la mère de deux jeunes enfants meurt et est remplacée par une vache qui va désormais nourrir les jeunes enfants orphelins maltraités par la belle-mère qui leur refusait son propre lait. La vache devient nourricière de ces pauvres enfants.

qui essouffle les codes » (2010 : 49). Chez l'écrivaine, la notion de mère nourricière participe à une forme de résistance et de rébellion ; *Le Sari vert* construit une image de femme aliénée et soumise, qui a perdu tout droit sur son corps et qui est destinée à une vie de souffrance. On peut relever le paradoxe de décrire le corps dans son rôle nourricier alors que la femme du Dokter n'a que dix-sept ans lorsqu'elle enfante pour la première fois. Selon les standards de notre société actuelle, elle est elle-même encore considérée comme une enfant. Elle ne peut donc symboliquement pas nourrir son enfant ni son mari puisqu'elle est toujours dans une phase de croissance. Le développement de cette jeune femme devient donc impossible, trop jeune pour subvenir aux besoins de son mari et incapable de faire à manger, elle ne peut s'émanciper. La nourriture permettant la croissance par définition, il n'y a pas ici de développement possible : elle ne reprendra jamais possession de son identité.

Ensuite, le rôle nourricier est associé aux femmes de mère en fille avec le personnage de Kitty : « Kitty s'est précipitée. Elle verse, mains fébriles, de l'eau dans un verre. Elle se rapproche de mon lit pour me faire boire » (Devi, 2009 : 19). À son tour, la fille doit s'occuper du père, désormais alité ; sa fonction de femme demeure nourricière, son corps est dédié à cet usage. Le manquement à ce travail est impardonnable ; pour l'homme, cela dénote une incapacité à endosser le rôle de femme/mère. Bissam évoque d'ailleurs sa mère à quelques reprises, et lorsqu'il le fait, les souvenirs sont associés à la nourriture, comme il le dit : « Ma mère, elle, vendait des patates douces, assise sur un petit banc de bois [...] Elle me préparait des gâteaux-patate avec les tubercules [...] Une fois partie, je n'ai plus rien reçu des femmes » (2009 : 96–97). L'absence de la mère et par le fait même l'absence de la nourriture était déjà impardonnable dans l'enfance, et les deux éléments sont indissociables.

Déchéance du corps, insulte au patrimoine

Les échecs en cuisine font donc de ce personnage féminin une mauvaise mère, épouse et femme dans son entité et dans son physique. En effet, les échecs se répercutent sur l'apparence : le corps de la femme initialement sain devient dégoûtant dans ses saveurs, son visuel et son odeur. On peut lire à plusieurs reprises les réminiscences du Dokter quant à l'apparence corporelle de sa femme : « [...] sa gourmandise de la vie, évidente dans la manière dont elle léchait une glace du bout extrême de sa langue rose » (Devi, 2009 : 29) ; et plus loin le narrateur rajoute sur la même lancée : « Sa bouche embrassée pour la première fois, goût d'épices et de virginité » (2009 : 34). Il mentionne également que « [s]on souffle a une odeur d'épices rancies » (2009 : 25) ; ce qui initialement le charmait

finira par le dégouter. La description du corps par la nourriture ne s'arrête pas à l'évocation des épices. Bissam décrit le corps agonisant comme un « poulet sur une table de cuisine que l'on s'apprête à achever et à découper, [qui] n'a pas d'âme, pas de conscience, pas d'émotions, [...] qui sera nettoyé de ses viscères, de ses abats, dont on consommera les parties charnues et goûteuses, dont on jettera les restes » (2009 : 197). L'image du poulet au milieu de la table rappelle au lecteur des souvenirs de convivialité, de partage et de plaisir, mais en le comparant à sa femme dont la peau a été brûlée par le riz, Bissam suscite le dégoût. Il met définitivement la femme au rang de ce que l'on consomme et dont on « jette les restes », comme si même dans la souffrance elle n'a pas le droit à la dignité. Cet épisode survient après que la femme de Bissam a de nouveau brûlé le riz et après le décès de leur nouveau-né, mort pour laquelle le Dokter blâme sa femme. C'est donc une fois de plus dans l'échec du rôle de cuisinière et de mère que cette dernière se voit assimilée à de la nourriture et cette fois ce sera fatal.

Cuisiner n'est pas seulement un acte ménager, la cuisine ramène aussi à l'histoire et relie au territoire. Il s'agit d'un acte qui honore les générations précédentes et le patrimoine, comme l'écrit Barthes : « la nourriture est très souvent chargée de représenter la survivance savoureuse d'une ancienne société rurale (d'ailleurs utopique) : elle maintient le souvenir du terroir jusque dans la vie moderne » (1961 : 983). Considérant la colère dans laquelle Bissam rentre lorsque sa femme n'est pas capable de cuisiner la nourriture traditionnelle (« Quand pour la troisième fois consécutive elle a brûlé les lentilles et trop cuit le riz, quelque chose en moi s'est fissuré. Il y a eu une sorte de fusion métallique dans mon ventre, comme une montée de désir ou peut-être de lait pour les femmes [...] » (Devi, 2009 : 30)), nous postulons qu'il voit en cet échec un affront plus grand que celui qui lui est fait individuellement : sa femme insulte le patrimoine. Nous avons relevé auparavant le double usage des épices, double emploi qui, dans la sensualité puis dans la pourriture, ramène lui aussi à l'île Maurice par la nourriture décrite, ses spécificités et principalement ici ses marqueurs olfactifs. Devi inscrit son récit dans le paysage de l'île et l'ancre dans une réalité mauricienne, dans le patrimoine culinaire et aussi dans la violence, dont la femme est victime.

La nourriture comme une arme

Ensuite, poussée à l'extrême, la nourriture devient une arme de crime. À plusieurs reprises, elle va servir à effrayer, à torturer, et finalement à tuer : Kitty renverse son biberon de lait sur son corps qui est par la suite couvert de fourmis pendant la nuit, car, pour ces petits insectes, la nourriture sert d'appât. Le père la laissera toute la nuit ainsi terrorisée (Devi, 2009 : 44). Par la suite,

il subira le même sort lorsque Malika le recouvrira de riz collant et sucré afin d'attirer les fourmis. Sans le savoir, Malika torture son grand-père avec la même nourriture qu'il a utilisée pour tuer sa femme. Finalement la nourriture tue. La femme du Dokter meurt sous une marmite de riz brûlant : le corps tué par sa tâche ménagère, tué par son rôle de femme. Bissam, considérant qu'elle avait une fois de trop mal cuisiné le riz, décida de lui renverser le contenu brûlant de la marmite sur le corps et de la laisser agoniser de ses brûlures. Il y a dans cette mise à mort une analyse de l'ordre alimentaire à poser. Lévi-Strauss écrit, dans *Le triangle culinaire*, que « le cuit est une transformation culturelle du cru, tandis que le pourri en est une transformation naturelle » (1965 : 7). Laisser sa femme mourir de vieillesse et donc laisser son corps pourrir serait de l'ordre, du naturel, mais Bissam va se servir de nourriture brûlante comme d'un médium de cuisson et ainsi réalise une transformation culinaire du cru au cuit qui est de l'ordre du culturel : sa culture étant que le corps de la femme est sien. Ainsi incruste-t-il le rôle de la femme dans sa peau pour être certain que même dans la mort elle connaisse sa place. Ce corps de femme, ce rôle est donc bien une sentence de mort, une malédiction : ce n'est pas anodin que Devi fasse une allusion à Franz Fanon en écrivant : « vert de terre damnée » (2009 : 196).

Manger l'autre Le corps à condamner

À l'école, la narratrice de *Manger l'autre* – elle aussi anonyme – est surnommée : « la couenne ». Plus tard, elle dira : « Je suis le porc sacrificiel » (Devi, 2018 : 185). Son corps est alimentaire, il est offrande. Ces deux références au porc permettent une assimilation de la narratrice à un animal dont la symbolique est multiple :

Le cochon, quant à lui, est un animal au carrefour d'un grand nombre de contradictions. Il est interdit dans beaucoup de cultures, pas seulement pour des questions d'hygiène. D'abord, il est une sorte de « parasite » de l'homme, se nourrissant des déchets de ce dernier tout en portant traditionnellement un prénom humain. Puis, il est le seul animal ayant un sabot fendu qui soit omnivore. À lui seul, le cochon concentre nombre de paradoxes, faisant de lui un « inclassable ».

(Le Fourn, 2013 : 210)

La narratrice est à l'instar du porc « inclassable », elle a plus en commun avec cet animal considéré comme « parasite » qu'avec ses semblables. Bien que ce soient ses camarades de classe ainsi que les gens qu'elle rencontre qui la

condamnent à ce statut, ici, contrairement au *Sari vert*, ce n'est pas spécifiquement le bourreau homme qui condamne la narratrice à n'être qu'un aliment consommable. Ce sont les stéréotypes de la société par le biais de la narratrice elle-même qui se définit comme telle : « Je suis ce que je mange » (Devi, 2018 : 42). Elle ne possède pas de limite, pas d'interdit faisant de sa vie la parfaite recette du malheur. On peut d'ailleurs brièvement mentionner qu'un péché capital en appelant un autre, après avoir tout mangé, tout goûté, c'est de sexualité que la narratrice se rassasie. De Beauvoir rappelle « la répugnance du christianisme pour le corps féminin » (1949 : 269), que ce soit dans un excès de nourriture ou dans la découverte de sa sexualité, le corps de la jeune femme ne peut se départir du jugement moral. Ainsi passe-t-elle de la glotonnerie à la luxure. « La nourriture de mon père est mon éducation sexuelle » (Devi, 2018 : 62), nous annonce-t-elle bien tôt dans le roman. C'est avec René qu'elle va découvrir les plaisirs du corps, si en mangeant à outrance elle finissait toujours par haïr ce corps qu'elle habite, ce n'est pas le cas lorsqu'elle se donne à René. Elle va trouver dans cette brève passion un semblant de relation saine avec son corps. En effet, il n'est plus question de nourriture lorsqu'il est présent : plusieurs pages passent sans que la narratrice ne décrive d'infini repas. Ce bref épanouissement n'est que de courte durée puisqu'elle finira par saborder sa relation en accusant René d'un crime qu'elle a commis elle-même. Tout au long de l'œuvre, le corps se définit par l'excès : la femme ne connaît pas la modération et la retenue. Elle refuse la place qui lui a été ordonnée.

La relation à la nourriture

Revenons au corps alimentaire, la symbolique de la nourriture est présente dès le début puisque la narratrice se serait nourrie de sa sœur jumelle dans le ventre de sa mère, ce qui explique son poids et son apparence : « [...] ma mère donna naissance à un éléphant rose. Il pesait dix kilos et deux cents grammes, ce qui ne représentait pas un poids excessif pour un éléphant mais un record pour les humains » (Devi, 2018 : 12). Son premier acte, une forme de premier pas de l'enfant aura donc été de se nourrir jusqu'à l'excès et jusqu'à faire disparaître. La nourriture devient la ligne directrice de sa vie et la cause de sa mort, puisqu'elle se tue petit à petit en mangeant sans retenue. La nourriture est une source de réconfort et donc un motif de survie : « La nourriture ne se contente pas d'être indispensable à la survie du corps et de l'esprit. D'aussi loin que le monde existe, elle est célébration, offrande, consolation, guérison, séduction » (Sergent, 2005 : 19–20). Ici, la nourriture permet aussi un lien unique avec son père qui se tue lui-même à cuisiner sans relâche pour ses filles. Ce lien est la

seule relation sociale qu'elle entretient – hormis celui avec les aliments –, sa mère l'ayant abandonnée et n'ayant pas d'ami. Rejeter la nourriture serait rejeter ce qui la lie à son père et la seule chose qui lui apporte du réconfort, qui la fait voyager et interagir avec un monde qu'elle n'habite pas mais dans lequel elle survit.

À cela s'ajoute un effet cathartique dans l'abondance de la nourriture pour la jeune femme. Dans certaines cultures, l'acte de manger s'accompagne d'us et de coutumes. Marie Le Fourn explique que :

Manger est un acte résolument collectif. [...] Néanmoins, manger reste une prise de position personnelle. Or, le sujet – quel que soit son âge – n'est pas toujours disposé à devenir ce que l'on attend de lui. Refuser de manger – ou manger comme les autres – permet de signifier son opposition, son ambivalence ou toute autre posture affective dans une relation.

(2013 : 206)

Pour la narratrice, la coutume c'est l'opulence et l'absence de retenue : « il fallait que ma chambre soit saturée d'odeurs, qu'elle se transforme en cathédrale de nourriture, en haut lieu de culte du gavage » (Devi, 2018 : 66). En faisant référence à la violence du gavage du canard, de son industrie, le lecteur peut se représenter la violence que la narratrice se fait subir. Le seul rituel adopté par la narratrice et son père est celui des deux assiettes : une pour elle et une pour sa sœur jumelle (2018 : 60), ainsi que des listes sans fin des aliments qu'elle mange, décrits dans le détail, les odeurs, les saveurs.

La valeur des nourritures et de la femme

Certains aliments reviennent plus souvent que d'autres, comme, par exemple, les protéines carnées : « Je découpe un morceau de steak encore plus gros et l'avale avec rage » (Devi, 2018 : 61) ; « les tranches de thon cru glissent sous mes dents comme si le poisson était toujours vivant, la viande saignante rend l'âme en se fondant à la mienne » (2018 : 201) ; « La viande hachée, persillée, épicée, nappée de béchamel veloutée, gorge ma bouche » (2018 : 62). Les protéines animales sont souvent décrites avec lascivité et rage, par le thème de la nourriture carnée. Une forme de sauvagerie est évoquée, et une symbolique de manque de la civilisation, avide de sang, semble se développer. Roland Barthes s'est intéressé à la charge symbolique de la nourriture et particulièrement celle de la viande avec l'analyse sociologique du steak saignant dans « Le steak et les frites » de son œuvre *Mythologies* (2005 : 73). On y retrouve cette idée que la nourriture carnée appelle à une forme de sauvagerie, de force, de là, il n'y a qu'un pas

à parler de cannibalisme. En effet, après avoir consommée sa sœur jumelle, la narratrice se consomme elle-même : « deviendras-tu le symbole d'une nouvelle religion, le prophète de l'automutilation cannibale » (Devi, 2018 : 2016). Le cannibalisme est présent, en fait, dès le titre de l'œuvre, la notion d'*Autre* appelle à un individu, et non pas à de la nourriture : « Je me dévore dans une exquise absence de souffrance » (2018 : 9), dit la narratrice. On peut d'ailleurs mentionner, d'un point de vue sociocritique, que la couverture réalisée par l'éditeur Grasset alimente l'aspect cannibale de l'œuvre en mettant en scène des personnages à l'aspect primitif se mangeant, en cercle, à l'infini.

Outre la connotation associée à la viande carnée, il y a un impact sur la femme qui la consomme, puisque les aliments sont genrés : « il y a des nourritures viriles et des nourritures féminines » (Barthes, 1961 : 984). Il n'est pas convenable pour une femme de consommer des aliments qui sont *à priori* destinés aux hommes, comme le soutient Balzac dans la « Physiologie du mariage » de ses *Études analytiques* : « [...] elle aura une grâce infinie à ne pas déshonorer son estomac délicat et sa bouche divine, en faisant du chyle avec d'ignobles pièces de bœuf et d'énormes éclanches de mouton ? Est-il rien au monde de plus pur que ces intéressants légumes [...] » (1846 : 451). La nourriture que cette jeune femme ingère la dévalue par la quantité ainsi que par la qualité. Le motif de la nourriture à l'excès qui, à la première lecture, ne faisait « que » démontrer les diktats de la société sur l'apparence physique des femmes prend une forme bien différente lorsqu'il est détaillé. La jeune femme, en plus d'avoir un physique hors norme, peut désormais être vue comme un « parasite » cannibale qui se gave de nourriture impure ; il n'y a définitivement plus de place pour le développement d'une identité autre que corporelle : « [...] moi qui n'ai vécu que pour manger, qui n'ai eu d'identité que par ce qui passait par ma bouche avant de se décomposer dans mes boyaux et d'en être expulsé – une identité résolument provisoire, donc [...] » (Devi, 2018 : 9). Si cette identité est à l'instar de la nourriture provisoire, elle viendrait donc avec le patrimoine culturel de la nourriture elle-même, ce qui nous amènerait à contester l'origine des plats et l'appartenance aux différents territoires qui en découlent. Cependant, il n'est pas ici question de relier la narratrice à chaque nourriture qu'elle avale et ainsi à chaque lieu d'origine du plat, ce qui serait un long et fastidieux travail, d'autant plus que l'origine des plats est de plus en plus ramifiée avec les mouvements de populations. Ici, on a plus cherché à envisager la nourriture comme un tout et le rapport que la jeune femme y entretenait. La lecture de l'île Maurice dans *Manger l'autre* ne se fait pas directement dans la nourriture, mais plutôt dans le rapport que la narratrice entretient à celle-ci. C'est-à-dire, l'insularité, dans ce qu'elle a de plus aride et de plus solitaire, s'aperçoit dans les comportements de la jeune fille vis-à-vis des aliments. La nourriture devient une valeur refuge, un lien avec le monde et une façon de communiquer avec ce qu'il y a au-delà l'océan. On a pu lire à de

multiples reprises que la narratrice voyage grâce à la nourriture et les odeurs ; manger, c'est incorporer un territoire pour le géographe Jean Brunhes (Fumey, 2007 : 37). Les saveurs lui permettent d'aller là où son corps lui interdit.

Ainsi, la perception du corps des femmes, que l'on savait déjà être une construction sociale alimentée par les discours dominants, a une nouvelle facette lorsqu'elle est envisagée au travers d'un spectre culinaire. À travers une lecture alimentaire, nous pouvons constater que le champ sémantique de la nourriture se déploie dans ces œuvres pour rendre les personnages féminins objets ainsi que les définir comme des biens consommables. Ce constat, très présent pour *Le Sari vert*, est plus à nuancer pour *Manger l'autre*. En effet, la femme du Dokter est insultée et dénigrée grâce à un langage se rattachant à de la nourriture ; elle est aussi une mauvaise cuisinière. La jeune narratrice de *Manger l'autre*, elle, se réduit à ce qu'elle ingère. Cependant, sa relation avec la nourriture est ambivalente : les aliments sont les seuls éléments de son quotidien qui lui apportent du plaisir. La nourriture est donc un exutoire, un voyage sensoriel, olfactif et pourrait à terme retrouver sa valeur de rassemblement et de partage, plutôt qu'une voie de jugement et de clivage.

Bibliographie

- Balzac, H. (1846). *Œuvres complètes de M. de Balzac : La comédie humaine*. Paris, Bibliophiles de l'originale.
- Barthes, R. (1961). Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine. *Annales*, 16(5), 977–986.
- Barthes, R. (2005). *Mythologies*. Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- Beauvoir, S. de (1949). *Le deuxième sexe* (tome I). Paris, Gallimard.
- Cixous, H. (2010). *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris, Galilée.
- Devi, A. (1997). *L'Arbre fouet*. Paris, L'Harmattan.
- Devi, A. (2009). *Le Sari vert*. Paris, Gallimard.
- Devi, A. (2018). *Manger l'autre*. Paris, Gallimard.
- Fumey, G. (2007). Penser la géographie de l'alimentation. *Bulletin de l'association des géographes français*, 1, 35–44.
- Le Fourn, M. (2013). La rencontre de l'aliment, aliment de rencontre et représentations : comment questionner la construction du moi au travers de l'alimentation. *Cliniques*, 6(2), 205–214.
- Lévi-Strauss, Cl. (2004). Le triangle culinaire. *Food and History*, 2(1), 7–20.
- Musset, M. (2010). Nourriture en littérature, une approche interdisciplinaire. *Les cahiers Robinson*, 27, 1–4.
- Sergent, J. (2005). Les mots à la bouche : nourriture et littérature font-elles bon ménage ? *Entre les lignes*, 1(2), 18–25.

Notice bio-bibliographique

Marie Pouzergue est étudiante à l'Université de Montréal, elle réalise une maîtrise en littérature française après avoir complété un baccalauréat en littérature de langues anglaise et française. Elle est actuellement en cours de rédaction de son mémoire intitulé *Le huis clos corporel dans « Le Sari vert » et « Manger l'autre » d'Ananda Devi* sous la direction de Josias Semujanga.

pouzergue.marie@gmail.com



BERNADETTE REY MIMOSO-RUIZ

Institut Catholique de Toulouse

 <https://orcid.org/0000-0002-8587-5855>

Le Sari vert, un plaidoyer pour les femmes au-delà de l'océan Indien

Le Sari vert, a Plea in Favour of Women Beyond the Indian Ocean

ABSTRACT: Although *Le Sari vert* is presented as a masculine monologue, it is none the less a plea in favour of women, an illustration of ill-treatment in the name of virility in a context which cannot be simply limited to society in Mauritius.

In the course of this study, starting with the problematic centred on the monstrosity in its manifestations and its psychological limits, the article examines the elements specifically pertaining to the culture and the society of Mauritius, to its Indian heritage in the concept of women, to the influence of a hierarchical religion as well as the linguistic elements typical of Ananda Devi which give to the work a dimension opening onto the Western World in order to serve a cause which is sadly universal.

KEY WORDS: patriarchy, woman, violence, religion, Mauritius

De par sa formation universitaire Ananda Devi est sensibilisée aux aléas de la société qu'elle transpose dans la fiction en joignant l'imaginaire à l'observation. *Le Sari vert*, déjà ancien dans sa production romanesque (2009), se place dès l'intitulé sous le signe du féminin et plus encore, par le biais de la synecdoque, réduit la femme à un vêtement (Mootoosamy, 2020 : 381–391), ce qui annonce une réification.

Le roman se présente sous la forme d'un monologue intérieur masculin et s'ouvre sur la première personne du singulier, donnant la parole à un vieil homme venu mourir chez sa fille. L'irrégularité des vingt-deux chapitres allant d'une seule page à une vingtaine semble reproduire le souffle du protagoniste qui a des moments d'épuisement et d'autres, d'excitation. Sur l'ensemble du texte, près de la moitié débutent par un « Je » (Devi, 2009 : 10), deux commencent

par « elle(s) » et les dix autres annoncent un « je » à venir. Quelques dialogues ponctuent la réflexion fracturée de Bassam – dit Dokter-Dieu – supposés entendus depuis sa chambre, mais qui peuvent être rêvés, transformés au gré de sa pensée, adaptés à son délire, ce que laisse supposer l'absence de tirets marqueurs typographiques du dialogue. Le dernier chapitre, en caractères italiques, se situe après sa mort et rassemble les figures des trois femmes dont il a gâché l'existence, sans que l'on puisse déterminer s'il s'agit de la vision *post mortem* du défunt ou de l'intervention d'une narratrice omnisciente qui agit en conscience suprême.

À l'identique des tragédies antiques, l'unique espace figuré est la chambre du malade, avec pour seules échappées les analepses qui, peu à peu, reconstituent le drame de la disparition de l'épouse de Bassam. Celle-ci, absente-présente, ponctue le texte que viennent interrompre les deux autres femmes, Kitty et Malika sa fille, qui représentent, outre les victimes de la malédiction qui pèse sur la famille, trois générations, trois étapes de l'évolution féminine. En effet, si la mère¹ de Kitty connaît un mariage assassin, celle-ci a vécu heureuse avec son époux et Malika assume son lesbianisme, en dépit des interdits. Pour autant, même plus libres, Kitty comme Malika sont à la merci de la société, en tant que veuve ou que marginale, puisque la femme ne peut exister qu'en lien avec un homme, garant de sa vertu et de sa visibilité, et ce, quel que soit l'homme, juste ou injuste.

Un patriarcat monstrueux

Bassam incarne la quintessence du patriarcat mis aux couleurs de la monstruosité, car son autorité va au-delà de la norme (Montaut, 2014 : 11–48). Si le monstre est généralement ostracisé par la société, il n'en va pas ainsi du Docteur, bien au contraire. Il représente une monstruosité « ordinaire » si l'on veut pousser le paradoxe qui s'appuie sur la doxa et, en cela, apparaît encore plus horrible, car elle appartient à l'intime et n'est donc pas jugée condamnable.

Son discours d'amertume et de mépris pourrait être imputé à la vieillesse qu'il l'évoque avec impudeur : « un grabataire ça ne sort pas du lit, on prend soin de lui et de ses besoins, il a assez vécu, assez donné, maintenant il reçoit ! » (Devi, 2009 : 11). Son unique occupation sera de prendre un malin plaisir à tyranniser sa fille qui l'héberge. Peu à peu remontent des souvenirs et la haine qui n'ont cessé de l'animer durant toute sa vie, tandis que peu à peu s'éclaircit le mystère de la mort de sa femme.

¹ Il faut noter qu'elle n'est représentée qu'en tant que jeune fille, épouse ou mère, dépourvue d'une identité personnelle.

Le raisonnement qu'il construit est parfaitement logique et justifierait tous ses actes, si le prologue n'en était faussé. Le syllogisme fonctionne à partir de l'idée fondamentale que la femme est inférieure à l'homme, reléguée au rang de reproductrice : « la mère est un animal qui met bas » (2009 : 106), ce qui implique qu'il est nécessaire de l'éduquer et, par suite, d'en déduire que seuls les châtements corporels sont adaptés, puisqu'elle est incapable de concevoir le raisonnable. Cette dérive dément l'idée que la violence et le *logos* sont opposés : « On a l'habitude en effet de considérer comme exclusifs, antagoniques, irréductibles d'un côté la raison, la vérité, le langage, le discours, le *logos* ; et d'un autre côté, la violence, le rapport de forces, la contrainte et la domination » (Gros, 2012 : 75). Or, Ananda Devi, à la suite de Michel Foucault, questionne cette évidence en faisant du *logos* tenu par Bassam, la source même de la violence (Foucault, 1961 ; Soobarah-Agnihotri, 2008).

Ainsi rejette-t-il le nom donné à sa fille par sa mère. En la nommant Kaveri Bhavani, elle la dotait de noblesse et la plaçait sous protection divine, puisque la Kaveri est l'une des sept rivières sacrées de l'Inde, tandis que le père ramène son prénom à Kitty. En cela, il la met au rang d'un animal domestique, en l'occurrence un chat (Devi, 2009 : 15) ce qui, selon lui, est sa juste place et autorise toutes les libertés envers elle.

De fait, s'il prend plaisir à raconter les sévices qu'il a fait subir à sa femme et la jouissance qu'il a pu en tirer : « une éruption d'un bonheur triomphant, si riche et si chaud que cela m'est tout de suite monté à la tête » (2009 : 31), il les considère comme une preuve d'amour, une éducation nécessaire pour que la jeune épouse prenne conscience de sa place et de son rôle dans le foyer. Pour justifier la violence, dont il a conscience, il inverse les rôles et se pose en victime : « Tout le monde savait à quel point j'étais généreux de mon temps et de mon usure, mais elle, non. Elle faisait comme si rien de tout cela n'avait d'importance. L'important c'était elle, elle seule » (2009 : 181).

Sa totale indifférence aux souffrances qu'il lui inflige jusqu'au meurtre, le grise en le confortant dans l'idée qu'il a de son pouvoir et même de son bon droit. Insensible à son entourage, il n'éprouve de tendresse que pour sa mère dont il ne cesse d'évoquer la mémoire et qu'il pose en modèle de soumission au masculin :

Maman faisait cela [des gâteaux de patate douce] pour me consoler de notre inconsolable pauvreté et moi je réussissais tous mes examens pour la consoler de n'avoir rien à me donner, mais elle ne l'a jamais su parce qu'elle ne m'a pas vu Dokter. Même pas ce cadeau-là du destin, rien du tout. Une fois partie, je n'ai plus rien reçu des femmes.

(2009 : 97)

La mère, cristallisée à jamais dans sa dévotion à son fils, rend toute figure féminine inférieure et sa mort est ressentie comme l'injustice qui autorise la ven-

geance sur les autres femmes. Devi met en scène une exaspération du complexe d'Œdipe. Bassam considère que comme l'a fait sa mère, les femmes lui doivent un entier dévouement, d'autant plus qu'il est parvenu à franchir des échelons sociaux. À la fois fier de sa réussite et insatisfait de l'ingratitude de la société, il s'octroie tous les droits, et se répète avec une satisfaction jubilatoire les événements de sa vie alors que la mort est proche. La transgression des tabous lui importe peu, se sentant au-delà des contraintes des hommes, ce qui lui permet, à l'identique de Prajapati, dieu créateur, d'abuser de sa fille : « [...] je ne suis pas coupable, Kitty, d'avoir caressé ton petit corps tremblant quand tu pleurais la nuit, de l'avoir mis tout près du mien et de l'avoir inondé de l'amour d'un père, de l'amour d'un homme ; ce ne sont que les esprits chagrins qui y verront un quelconque mal » (2009 : 242).

Au-delà de sa séduction-répulsion envers la femme et les tortures qu'elle subit, il la présente inférieure, dangereuse, manipulatrice et redoutable dans ses élans libérateurs. L'accession de la femme à une certaine égalité est perçue comme une menace, une agression. Ce sentiment détaillé par Ananda Devi relève d'une observation sociologique du désarroi de certains hommes face à l'arrivée des femmes dans leur sphère :

L'ère de la culpabilité, voilà où nous en sommes. Hommes, mes frères, croyez-en la parole d'un mourant lorsqu'il vous dit que la culpabilité est une notion inutile. [...] Elles tentent toujours de prouver qu'elles peuvent faire aussi bien que les hommes. [...] Maintenant tout leur est dû. Moi, je dis, si nous leur laissons la place, nous serons impitoyablement mis à mort, sortis de nos peaux, défaits de nos conquêtes et laissés à pourrir dans l'esclavage et la servilité. [...] Je ne suis pas misogyne, je suis réaliste.

(2009 : 170)

L'émancipation des femmes ne peut, selon lui, que conduire à l'homosexualité, « étape normale de notre déchéance » (2009 : 179), spécifique aux temps modernes : « Ce n'est que plus tard que les hommes sont devenus des mauviettes et que les femmes ont eu des droits » (2009 : 27) et laisse entendre que lui-même refoule cette attirance pour les hommes. Ce sentiment, facteur de violence, n'est pas exclusivement réservé aux sociétés traditionnelles, mais appartient au genre masculin dans son ensemble ainsi qu'ont pu l'étudier psychologues et sociologues (Castelain-Meunier, 2005 : 26).

Un roman essentiellement mauricien

La violence jusqu'au crime trouve sa justification *de facto* dans l'affirmation de sa supériorité absolue dès l'incipit, car sa lucidité entre dans une logique qui repose sur le sentiment de sa supériorité absolue qu'il attribue à sa « bonne souche indienne » (Devi, 2009 : 14), ce qui induit la notion de pureté, tout comme celle de hiérarchisation sociale, à l'image de l'essence de l'hindouisme et de la culture indienne, très présente à Maurice. Bassam rejette toute idée de métissage, et bien que son personnage repose sur une étude quasi clinique du déséquilibre mental, la religion telle qu'il la conçoit vient étayer sa théorie, car il rejette la faute de son crime sur sa propre femme qui l'aurait envoûté et transmis son mauvais karma : « J'ai eu alors cette pensée glaçante : qu'avait-elle bien pu faire dans cette autre vie, quels crimes avait-elle bien pu commettre pour mériter cela ? [...] c'était elle qui m'avait enchaîné à son karma et qui m'avait attiré dans cette spirale de violence », et la société le laissera libre : « Cela a été une suite de circonstances tragiques, comme l'a déclaré la police, chacune ajoutant à l'autre jusqu'à l'acte final » (Devi, 2009 : 183), ce qui lui assure une impunité. Devi prend clairement position en dénonçant, à travers le personnage du Dokter, le laxisme de la justice envers les maltraitances conjugales, en dépit des lois qui demeurent inefficaces².

En effet, si la parole est donnée seulement à un homme, c'est bien pour démontrer implicitement que les femmes en sont privées. Le sari, symbole féminin par excellence et doté d'érotisme, cristallise la violence de Bassam et le renvoie à l'écart social qui le séparait de sa femme, si bien que la famille refusa longtemps leur mariage : « Elle s'est battue avec autant d'enthousiasme que moi » (2009 : 26). Pour rapide que soit la remarque, elle écarte, *de facto*, le mariage arrangé, ce qui donne d'autant plus de force à la dénonciation de la violence dont la femme est victime.

Leur rencontre est décrite à partir du vêtement : « elle portait un sari rouge et son visage était allumé du feu d'artifice qui la teignait de rouge, de jaune, de bleu, de violet comme son rire – une femme feu d'artifice, ça ne se rencontre pas tous les jours » (2009 : 97), comme le sera la première fracture dans l'idéal qu'il s'était fixé : « un sari jaune, transparent, aux paillettes d'or. Jaune de feu soyeux qui seyait parfaitement à son teint chaud et à ses cheveux noirs » (2009 : 29), mais s'il admire sa beauté, il ne supporte pas qu'elle lui fasse de l'ombre ni qu'elle manifeste ingénuement leur couple : « On n'affichait pas ainsi les rapports entre homme et femme » (2009 : 30). La symbolique passe par les chromèmes et renvoie à Vishnu qui représente l'amour divin vêtu de rouge de la passion et

² Loi de la Protection from Domestic Violence Act (1997) complétée du Protection From Domestic Violence Act (Amendment) en 2007.

du jaune, symbolique solaire, ce qui était notre hypothèse d'une rivalité que le docteur ne supporte pas. L'élément solaire est attaché au masculin dans la mythologie (Surya) et, dans son imaginaire, n'a aucune raison d'appartenir à une femme. Il en va de même pour le sari vert dont la présence jalonne tout le roman. Si le sari concourt à la séduction, le vert est décliné dans ses composantes contradictoires. Couleur des eaux primordiales³, de la mer (2009 : 122), le vert colore un délire mortifère (2009 : 158), un transfert sexuel halluciné lorsque le docteur se voit vêtu du sari vert (2009 : 161) ou linceul décliné du « vert d'eau matinale » au « vert-de-gris de tombe verte de terre damnée » (2009 : 196) et de « soie des souvenirs morts » (2009 : 223).

L'amalgame entre le sari vert et sa femme le conduit à la voir en une sorcière dont il faut se débarrasser pour laisser place à sa fille : « Kitty en sari vert qui préfigure sa mère, qui défigure le souvenir de sa mère trop belle pour être, tout simplement et qui devait partir et lui laisser la place » (2009 : 241). La soie, les couleurs, sont autant d'éléments attachés à une féminité que le docteur envie. L'analyse de sa pathologie repose sur cette envie qu'il refoule et qu'il dénigre pour affirmer une virilité dont il n'est pas certain : « Je suis quand même un mâle, tu vois avec mes airs de femelle »⁴ (2009 : 172).

La légende entourant le sari⁵ semble susciter, par contraste, la violence que déploie le docteur envers « le sari bleu plus clair qu'un ciel de début d'hiver » (2009 : 70) et le sari rose de sa fille qu'il déchire comme s'il s'agissait de son corps, lorsqu'elle lui rend visite avec son mari (2009 : 172), manifeste clairement sa possession malade. Cette violence à l'égard du vêtement féminin, et donc de la femme, est présente dès l'enfance ainsi qu'il le rapporte :

Toutes ces femmes qui s'enveloppent dans leurs belles étoffes précieuses, si précieuses qu'elles croient que leur corps est de même un bijou intouchable [...] elles doivent bien un jour recevoir une leçon de choses.

Et, encore plus tard, je me suis souvenu que j'avais aussi un jour coupé le sari de la mère.

(2009 : 173)

³ Vishnu a, dans son aspect de porteur du monde, un visage vert.

⁴ Ce discours suit la contemplation du sari rose de Kitty et la jalousie qu'il éprouve envers son genre.

⁵ Le sari apparaît dans le *Mahabharata* (V^e siècle av. J.-C., livre II) lorsque Krishna a protégé la vertu de Draupadi. Il est également représenté dans la peinture dès 3000 ans av. J.-C. et dans un conte, variante du mythe de Pygmalion : « Le sari est né sur un métier à tisser de l'imagination d'un tisserand qui en rêvant d'une femme, a voulu représenter sur le tissu le miroitement de ses larmes, la cascade de ses cheveux longs, les couleurs de beaucoup de ses caprices et la douceur de son contact. Il a tissé tous ces attributs ensemble sans pouvoir s'arrêter fabriquant ainsi plusieurs mètres de tissus. Et quand finalement il a terminé, il s'est assis et a souri, a souri et a souri encore ». https://www.couleur-indienne.net/Un-vetement-resolument-indien-et-sensuel-Le-Sari_a26.html

Outre, ces données culturelles et religieuses qui influencent l'intime, Ananda Devi regarde la société mauricienne qui a absorbé, elle aussi, l'opposition entre musulman et hindou dans un chapitre, qui bien que destinée à souligner la couardise du bourreau, est le reflet des tensions telles qu'elles apparaissent en Inde, faisant de Maurice une héritière du sous-continent (2009 : 151–153). De même apparaissent les lacunes du système sanitaire en particulier dans les zones rurales. Ces détails participent à l'effet de réel du roman et concourent à la vraisemblance de la violence de Bassam envers sa femme et sa fille.

Cependant, réduire *Le Sari vert* à la dimension uniquement mauricienne, serait négliger l'essentiel du roman qui, en démontrant le mécanisme de la violence, a une portée universelle.

Une cause universelle

Le meurtre de l'épouse qui se dévoile peu à peu marque la finale d'étapes successives qui sont caractéristiques de ce qui est désormais désigné par le terme de « féminicide » qui se différencie de l'homicide et de ses variantes (parricide, infanticide), car il répond à un schéma spécifique alternant coups et consolations (Devi, 2009 : 146) dont témoignent toutes les femmes battues. Les aveux se déclinent en trois temps (2009 : 117, 194, 222) pour s'achever sur la perversion totale de faire de Kitty non seulement le témoin du crime, mais sa complice (2009 : 240–242). De même, l'aveu se double du rejet de toute responsabilité : « elle voulait voir jusqu'où je pouvais aller. Elle me mettait à l'épreuve. Elle voulait que je la tue de mes propres mains » (2009 : 183).

Le phénomène de la violence conjugale n'est pas réservé à l'île Maurice et le roman se veut plus largement l'expression de situations universelles. Ananda Devi dans un entretien le précise :

Ce n'est pas tant la place de la femme dans la société indo-mauricienne ou à une époque précise que je décris et fustige, mais plutôt, à travers des situations individuelles, un état des choses qui dure depuis des siècles et qui perdure encore au XXI^e. Je veux dire par là que je ne souhaite pas que l'on rattache mon propos critique à un lieu et un temps : de telles situations ont existé de tout temps et continuent d'exister. À Maurice, il est certain que les choses ont beaucoup évolué par rapport à certains autres pays. Mais dans un monde où des femmes sont lapidées en public sans pouvoir se défendre ni recourir à un système juridique équitable ; dans un monde où il y a autant de femmes battues, sinon plus qu'avant ; dans un monde où les « tournantes » font partie du vocabulaire courant lorsqu'on décrit les banlieues des grandes villes de France ; dans un monde où les femmes sont quotidiennement violées

lorsqu'il y a des conflits civils, je ne vois pas en quoi ma vision est excessive ! [...] Il est vrai que je choisis de décrire ces situations-là plutôt que d'autres, plus optimistes, où les femmes réussissent et sont heureuses. [...] J'ai choisi d'écrire ainsi parce que j'ai besoin de cette douleur-là pour m'exprimer.

(Devi, 2008 : s.p.)

Le roman rédigé en français, selon le choix de l'auteure, inclut des bribes d'autres langues. Ces incursions sont révélatrices, d'une part de la colonisation anglaise, et d'autre part, d'une intention particulière de par l'emplacement où les termes anglais apparaissent. La première occurrence est liée à un ordre du vieillard : « Sors tout de suite des draps et un pyjama propres et arrête de me regarder, tu entends ? I SAID NOW ! » (Devi, 2009 : 82), la seconde réfère implicitement aux mouvements féministes anglo-saxons en reprenant une des expressions utilisées pour désigner le machisme : « Être traité de machiste ? De *male chauvinist pig* ? » (2009 : 105), tandis qu'une autre résume un drame familial en *sob story* (2009 : 133) ou détourne, dans la bouche de Malika, le terme affectueux de « *grams* » (2009 : 205) et, enfin, s'attache à la mort de son fils auquel Bassam s'adresse pour justifier son crime : « il est juste qu'elle soit brûlée, mon pauvre petit cœur qui aurait été le soutien de ton père, *Bissam and son*, mais non, parti le petit, parti mon bonheur, pas de rires, ensemble toi, moi, mon fils » (2009 : 230). Ainsi l'anglais est-il lié aux articulations du roman, à la tyrannie du Dokter, à sa violence et aux sentiments de rejet qu'il inspire à ses proches. Il en va de même pour l'allemand dans l'unique occurrence qui se situe après la révolte, supposée ou réelle, de Kitty et dont le vieillard se moque : « *Jawohl mein Herr* ! dis-je en silence, m'efforçant de ne pas rire de sa mine féroce » (2009 : 144). L'évocation du nazisme est patente dans un effet miroir et se double d'une douloureuse ironie.

Quant au créole mauricien, il est réservé aux injures que Bassam profère : « *sorti la alle zanimo* » (2009 : 182) ou bien se destine à inférioriser la sage-femme qui s'exprime dans cette langue locale qu'il juge inférieure : « Quand je suis venu voir le bébé, la sage-femme me l'a présenté avec orgueil [...]. *Enn zoli garson*, a-t-elle triomphé » (2009 : 185).

Ananda Devi revendique ce métissage quand elle affirme : « Je fais partie de ces écrivains post-indépendance qui ont vu dans l'éventail des langues et des cultures qui leur était accessible une source de force intérieure, une manière de se définir plus largement par rapport au monde, plutôt qu'un étendard politique à brandir » (Corio, 2005 : 150) ; mais ici, l'usage trouve un sens plus large à l'intrigue et pose le problème des féminicides au niveau international à partir d'un récit masculin, comme l'écho explicatif d'autres de ses romans où les femmes ont la parole. En se positionnant de « l'autre côté », en dotant le personnage d'un français souple, varié, parfois ironique, et très souvent précis jusque dans ses dérives, elle défait aussi l'idée que la pauvreté, l'ignorance et la maltraitance

sont liées. Le personnage dans sa monstruosité devient quasi emblématique de toute la perversité qui accompagne les violences au sein de la famille et prend l'aspect d'un ogre dévoreur tant envers sa très jeune femme qu'envers sa fille (Milhalovici, 2013 : 182–214), ce que soutient la métaphore usitée par Bassam : « J'ai consommé les parties charnues et goûteuses, mais c'est elle qui s'est consommée toute seule » (Devi, 2009 : 198), ravalant à nouveau, la femme à un objet de consommation.

Conclusion

L'analyse quasi clinique à laquelle se livre Ananda Devi à travers le discours de Bassam retrace l'escalade de la violence envers sa femme qui s'appuie sur une interprétation abusive des principes religieux, soutenue par l'indifférence de la société. Pour mauricien que soit le roman par les multiples détails renvoyant à l'île, il n'en a pas moins une portée universelle et s'élève en révélateur des obscurs mécanismes qui saisissent un homme et l'entraînent dans une barbarie vengeresse.

En contrepoint, la femme moderne figurée par Malika, même libérée du joug masculin, ne parvient pas à vivre en égalité avec les hommes, se réfugiant dans des amours homosexuelles. Cependant, elle atteste de sa liberté, retrouvant une dignité que laissait présager le choix de son prénom doublement provocateur que sa mère lui a donné. En effet, Malika, à traduire par « reine », appartient à la culture musulmane, constitue un affront au père tortionnaire et s'érige en réponse à l'humiliation de « Kitty » (Devi, 2009 : 15), comme une reconquête de sa fierté identitaire qui triomphe de son bourreau.

Bibliographie

Livres

Devi, A. (2009). *Le Sari vert*. Paris, Gallimard.

Foucault, M. (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard.

Articles d'ouvrages collectifs

Castelain-Meunier, Chr. (2005). *Les métamorphoses du masculin*. Paris, Presses universitaires de France.

Corio, A., & Devi, A. (2005). Entretien. *Francofonia*, 48, 145–167.

- Gros, Fr. (2012). Foucault, penseur de la violence ? *Cités*, 50(2), 75–86.
- Montaut, A. (2014). Les monstres d'Ananda Devi : radioscopie de la folie ou manifeste du dire poétique ? *Purushartha*, 32, 11–48.
- Mootoosamy, N. V. (2020). Mystères, métonymies, violences entre les plis du *Sari vert* d'Ananda Devi. In M. Modenesi, M. B. Collini & Fr. Paraboschi (Dir.), *La grâce de montrer son âme dans le vêtement* (p. 381–391). Milano, Ledizioni.
- Soobarah-Agnihotri, J. (2009). Folie des sens et folie des langues : Le Plurilinguisme, stratégie d'écriture dans *Pagli* d'Ananda Devi. *Nouvelles Études Francophones*, 23(1), 175–183.

Sources Internet

- Devi, A. (2008). *L'écriture est le monde, elle est le chemin et le but*. Consulté le 25 mai 2021, sur <https://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>
- Mihalovici, Fl.-L., (2013). *Le mythe de l'ogre dans la prose francophone contemporaine*. [Thèse de doctorat]. Université de Limoges. Consulté le 25 mai 2021, sur <http://epublications.unilim.fr/theses/2013/mihalovici-florina-liliana/mihalovici-florinaliliana.pdf>

Notice bio-bibliographique


Bernadette Rey Mimoso-Ruiz est professeure émérite HN de Littératures générales comparées et francophones à l'Institut catholique de Toulouse. Elle est titulaire de la Chaire Francophonies et Migrations et directrice de la collection « Humanités » aux Presses universitaires de l'I.C.T. Ses domaines de recherche portent sur les littératures francophones du Sud, les mythes et les contes, littérature/cinéma, littérature/arts, Le Clézio. Derniers ouvrages parus : *Fouad Laroui, écrivain sans frontières* (2019), Zellige, Lunay et Mokhar ; *Chaoui, une liberté d'écriture* (2021), Paris, L'Harmattan.

bmr.toulouse@gmail.com



PHILIPPE SAHUC

Université de Toulouse Jean-Jaurès, École Nationale Supérieure de Formation de l'Enseignement Agricole

 <https://orcid.org/0000-0001-9890-1883>

Ananda Devi et certains de l'exil

Ananda Devi and Some from Exile

ABSTRACT: Inspired by Devi's *Ceux du large* (2017) and by authors connected to her, a performance has been created by the author, who was to conduct an oral creative workshop among whose participants were young immigrants. Trying to take into account both dimensions of such an artistic but also human experience, the text points out the links between Ananda Devi's words and the young immigrants' ones, and also the influence of having read them on the way to lead the workshop. But, above all, it shows how such a poetic writing is necessary not to reduce migration to a simple and measurable fact.

KEY WORDS: Ananda Devi, migration, poetic writing, wide understanding

Introduction

Pour éviter de plaquer des « grands mots », ceux qui, par illusion d'une sorte de boîte noire, finissent par ne plus rien dire tout en paraissant désigner avec précision, il conviendrait juste de dire : Ananda Devi a écrit *Ceux du large*, elle a donné présence, dans un de ses livres au moins, à ceux qui prennent l'exil sans filet, à ceux qui se confient à la plus hasardeuse des décisions. Ce livre, *Ceux du large*, a été l'une des pierres angulaires d'un travail scénique que j'ai partagé avec le musicien Michaël Feneux et dont je parlerai au « je ». Mobilisé ainsi, il est devenu aussi à la fois stimulation et surface de réflexion d'ateliers de création sonore animés avec des jeunes gens « en migration ». Ceci constitue une expérience en plusieurs étapes qui sera analysée dans ce texte. L'idée qui sous-tend ce qui va suivre est que la réception d'un texte est certes une nouvelle création

à chaque fois, mais aussi que certains textes savent dire ce que l'expérience immédiate ne fait que révéler longtemps après...

Parlons quand même de méthode...

Il est en effet important de dire que la plus grande partie du texte qui suit s'est élaborée à partir d'une expérience personnellement vécue... Le terme est à comprendre là au sens fort, celui que lui attribue John Dewey (2005 pour l'édition traduite depuis l'originelle de 1934). Cette expérience est par ailleurs multiple puisqu'elle est celle d'un lecteur-utilisateur d'un texte d'Ananda Devi, mais aussi celle d'un créateur et animateur d'ateliers de création, habité par la résonance du texte d'Ananda Devi ainsi que des textes des auteurs se référant à elle.

Une telle méthode – car, de notre point de vue, sa propre expérience est un « terrain » à part entière appelant un travail de compréhension qui mérite, comme tout autre, de s'accompagner de l'explicitation et du questionnement sur les méthodes – est en premier lieu la méthode de traitement de la mémoire de l'expérience... Cela s'appuie sur une manière d'écrire à différents pas de temps et sous différents formats (ce qui se rapproche des méthodes d'écriture ethnologique décrites notamment par Jean Copans, 1998). À un moment donné, on revisite des textes écrits par soi-même, certains au fil du journal de pratique comme retours bruts sur expérience, d'autres pour se préparer à l'action, d'autres destinés dès le départ à une certaine diffusion. Il s'agit en fait d'un véritable archipel d'écrits qui doivent ensuite être repris chacun en tant que tel, mais aussi en appréciant la résonance qui a pu se produire entre les expériences d'écriture, de même que l'écriture sert à fixer parfois la résonance entre les moments de pratique.

La méthode doit encore intégrer la vigilance liée au véritable pari sur lequel elle repose : associer une expérience de création et une expérience de réception. Dans les lignes qui suivent, le texte d'Ananda Devi interviendra donc comme œuvre reçue à un moment donnée, mais aussi comme ressource « métabolisée » avant l'animation d'ateliers. Dans un troisième temps, sa présence sera plus interrogée que constatée puisqu'il sera traqué une sorte de jeu d'écho entre ma réception de créations sonores par des jeunes migrants et ce que je comprends de la confrontation ultime de cela et du texte d'Ananda Devi.

Tout cela n'a pas pu être prémédité, il y a cependant eu préparation. On pourrait parler de sérendipité (Catellin, 2014), on pourrait là parler d'émergence (Grimaud, 2010). Quelque chose se produit, préparé et pourtant inattendu, qu'il s'agit de partager d'une autre façon, à travers le texte qui s'écrit. Tout en sachant

que le texte ne pourra qu'en rester à distance. Tout en visant un partage de connaissance, il conviendra de se rappeler que l'expérience a tenté de partir d'une posture de non-affirmation de savoir pour retourner peut-être à une posture de non-savoir (Lassus, 2019).

Ce que *Ceux du large* aurait pu inspirer

Trois ans après sa première découverte, je relis le texte d'Ananda Devi (2017) et certains de ses mots sont comme des découvertes alors qu'ils auraient pu me marquer dès le début : « Les pieds sont si lourds [...] La semelle figée par la mémoire [...] Tu détaches tes pieds de la boue. Et tu marches » (2017 : 10) était prêt pour envisager ce « voyage » dont on finit par se révolter contre le nom même, tant il est lourd et paraît la négation du plaisant voyage que l'on a pu connaître ou dont on a pu rêver, parce que l'on en avait tout simplement les moyens. De là à créer une nouvelle surface de réflexion, pour de futures paroles entendues ou de futures lectures...

« Il tombe à genoux et embrasse les bottes D'un gendarme médusé »¹ (2017 : 12)... J'y trouve maintenant l'écho des personnages de *Silence du chœur* (Sarr, 2017), de ceux qui arrivent sur les côtes de Sicile.

« Des guirlandes de Noël Narguent leur silence » (2017 : 14) aurait pu me préparer au possible décalage de la période des deux derniers ateliers, où le calendrier d'ici parlait encore de fêtes de fin d'année mais où les restrictions sanitaires pesaient, donnant une résonance particulière aux silences...

« D'un possible, d'un impossible D'un possible, d'un impossible » (2017 : 18)... Voilà la préfiguration du jeu des répétitions, le rythme auquel j'inviterai, au cours des ateliers, parfois longtemps en vain, jusqu'à ce qu'éclate, par exemple, le rap d'un certain Mohammad et son « *paroleparola* »...

« Le bien le plus précieux sera encore Le téléphone [...] Quelque chose qui mascarade la vie » (2017 : 22)... Le téléphone, apparent objet de nivellement entre jeunes, presque comme si ne comptait plus où on était né et avec quel bagage. Avidité de traduire passant par certaines « appli » téléphoniques avant même de recevoir ce que l'intonation, la musicalité de la langue de l'autre, auraient à dire... Difficile alors de ne pas le voir comme une autre forme de masque, ce téléphone tenu souvent si près du visage, qui donne écran et qui fait écran à la

¹ Dans cette citation et dans celles qui suivent, on pourra être surpris de voir des majuscules non précédées de ponctuation et n'étant pas l'initiale d'un nom propre. Il s'agit en fait des majuscules de retour de ligne dans le procédé classique de versification, que nous avons choisi de respecter, tout en rapportant le texte à plat...

fois, en cette période de pandémie et mascarade, à entendre comme surusage des masques, que certes Ananda Devi, depuis 2017 où a été publié *Ceux du large*, ne pouvait pas entièrement prévoir...

« Une simple suite de notes Sur le clavier » (2017 : 27)... me ramène bien à moi, à ma parfois superficielle et pourtant intense recherche d'ornement... Partagée parfois avec ces gars qui peuvent choisir d'être muets tout en faisant des percussions digitales ou autres (le corps comme substitut du langage ?, cf. Sayad, 1999)...

« Avant que le train Redémarre... » (2017 : 31) seul moyen de transport peut-être que je n'avais pas imaginé pour les migrants... Mais dont l'idée me ramène à René-Guy Cadou (1952), « Et puis le train repartira », dans l'ensemble de poèmes évoquant non pas le dur de partir mais le dur de rester, de résister... Le poème de Cadou s'appelle justement *Aller simple*, ce que la migration est souvent, même si le projet du retour permet de tenir, m'ont dit bien des partants des trois frontières d'Afrique de l'ouest que j'ai connus...

La résonance des mots d'Ananda Devi parmi ceux de ses pairs

Certains des mots d'Ananda Devi ont contribué à la création de *Tchip Tchak, ça réveille !*, une performance intégrant lecture, musique et jonglage de langues, créée à partir du printemps 2017 et de contacts premiers avec l'écrivain Sami Tchak. S'intéresser à lui amène vite à rencontrer l'œuvre d'Ananda Devi, elle qui a ajouté un texte, *Du moineau et de nos vies*, à l'un des derniers livres publiés par Sami Tchak, *Les Fables du moineau* (2020). Ce texte fait écho aux dernières pages écrites par Sami Tchak en invoquant la ville de Naples. Or, le sud de l'Italie fait signe à un troisième écrivain, Mbougar Sarr, qui y a situé son roman *Silence du chœur* (2017). Plusieurs échanges et même rencontres avec Sami Tchak ainsi qu'avec Mbougar Sarr m'ont fait entendre le mélange d'estime et de complicité qu'il y a entre les trois écrivain·e·s et même, dans le cas du plus jeune, Mbougar Sarr, une franche admiration. En tout cas, tous les trois donnent jour dans ce qu'ils écrivent à une humanité migrante, ni abstraite ni angélisée mais sensible et parfois paradoxale. Or, ce n'est pas par un cheminement suivant le traitement littéraire des migrations que mes pas de chercheur-lecteur m'ont conduit de Sami Tchak à Ananda Devi, puisque c'est dans cet ordre de découverte que mon cheminement s'est fait. Ayant commencé à lire des livres de Sami Tchak mais plus encore, ce qu'il dit et écrit régulièrement sur la littérature, par exemple *Et maintenant ?* (trouvé dans le blog *Choses revues* de Mbougar Sarr), j'ai pris conscience du poids des références faites à Ananda Devi. Le premier ouvrage lu d'elle, *Ceux du large*, s'est imposé d'emblée comme devant nourrir

la performance que j'étais en train d'élaborer. Quelque temps après, il y a eu la découverte de la personne de Mbougar Sarr, par l'intermédiaire de Sami Tchak, son livre *Silence du chœur* et une nouvelle façon de nourrir la performance. Et c'est là, rassemblant sur ma table *Place des fêtes* (Tchak, 2001), *Ceux du large* (Devi, 2017), *Silence du chœur* (Sarr, 2017), que j'ai pris conscience que l'ensemble de ces livres disait quelque chose d'inédit de la migration, disait cela d'une façon à la fois tellement polyphonique mais aussi tellement convergente que cela méritait d'en faire le cœur de la performance à venir.

Les pages prises au sein de *Ceux du large* auront finalement été la première, écrite en français, et ses deux échos, écrits en anglais et en *morisien* (le créole de l'île Maurice). Dans un mail d'Ananda Devi – suite à mon envoi de la vidéo de la performance telle que donnée en petit public le 22 décembre 2020 –, elle précise elle-même qu'il ne s'agit pas de traduction mais de « réécriture » faite « selon l'appel de la langue ». Le verbe y est fracassant, l'expérience de la lecture fait directement appel à celle d'être roulé par les déferlantes océaniques et toutes ces sensations d'instabilité lorsque l'eau se retire et que : « À leurs pieds le sable n'est que boue »... La sentence est impitoyable et posée sans ambages : « L'océan est une mort offerte et refusée » juste après l'ambiguïté qui dit bien la mécanique impitoyable de l'appel migratoire : « L'océan est une vie offerte et refusée ». Tout est suggéré à travers des mots qui paraissent s'effacer aussitôt : « les nargue d'infini », « barques de feuilles mortes », « enfants de leur faim », « les récifs attendent le naufrage »...² Difficile de vraiment jouer avec tout cela, la séquence *Ceux du large* au sein de la performance *Tchip Tchak, ça réveille !* a plutôt été une restitution sensible du fracas océanique sur des destinées matérialisées par la fragilité et toutefois l'extrême tension dans ce que les langues tentent de dire...

Cela s'inscrit immédiatement après un moment d'évocation de nuit africaine à voix feutrée, à imitation timide de balafon (en rapport avec *Al Capone le Malien*, Sami Tchak, 2011) et plus lointainement en écho à *Place des fêtes* (2001) où Sami Tchak fait entendre la voix d'un fils à la fois déjugeant et défendant ses migrants de père et mère... Cela venait aussi juste avant la mise en récit de Mbougar Sarr, un récit d'au-delà de l'océan, pour ceux qui ont survécu au large et pour lesquels ce que l'on n'oserait nommer aventure continue : dans *Silence du chœur* (2017), Mbougar Sarr fait vivre la rencontre entre arrivants et accueillant.es ou pas accueillant.e.s. On aurait alors de quoi faire remonter à la surface de l'océan des choses lues dans d'autres pages de *Ceux du large*, celles où il est question de « gendarme médusé », de « bien le plus précieux, le téléphone »... La performance a donc choisi de montrer que par-delà la menace d'anéantissement océanique un lien d'humanité pouvait être postulé, passant par la langue et sa découverte – Mbougar Sarr y fait référence dans son roman, dont l'importance a été confirmée par le message d'Ananda Devi.

² Toutes ces citations sont puisées dans *Ceux du large* (Devi, 2017).

La résonance des mots d'Ananda Devi au moment d'animer des ateliers de création sonore

La performance *Tchip, Tchak, ça réveille!* a été présentée en public une première fois au festival de Belloc/Betchat/Ariège, le 13 août 2020. L'accueil du public a été encourageant, suggérant toutefois des évolutions souhaitables, concernant notamment le dispositif des moments de pure lecture où était jusqu'à présent utilisé un pupitre, ce qui coupait le lecteur du public. À partir de là, l'entraînement va passer par la tenue directe de chaque livre lu et le rapprochement avec le public. Cela va concerner tout particulièrement le texte en trois volets (p. 9, 35, 61) de *Ceux du large* que je vais m'entraîner à dire livre en main, mais le regard souvent déglissé et en même temps perdu dans la quête d'un impossible horizon, les pieds pris par des mouvements incertains, comme à la recherche d'un fond stable, la voix se découvrant des tonalités rauques non préfabriquées, une prosodie et une diction pseudo-shakespearienne pour le texte en anglais, permettant un saisissant contraste avec le velouté du *morisien* écouté sur Internet et reproduit du mieux possible en lecture, pourtant pris, au moment de dire «*losean donn twa lamor ek rebran li*» dans une sorte de hoquet grinçant, comme ce qui accompagne *ujjayi*, la respiration bruyante du yoga...

Cette refonte du canevas de performance (une place est laissée à l'improvisation) coïncide avec la période où je vais aborder l'animation d'ateliers de création sonore à l'invitation du collectif Rivages, dans les Hautes-Pyrénées. Je sais alors qu'il s'agira de gens jeunes, certains en migration, d'autres en service civique auprès du collectif.

C'est peut-être l'exposition aux forces naturelles suggérée *Ceux du large* qui me fera inviter les personnes participantes à aller dehors pour la première séance (le 23 octobre), pour s'exposer à un vent un peu froid, à un soleil pas trop présent et surtout, ce jour-là, au bruit du moteur du chasse-feuilles de l'employé communal (agglutinant en barque de feuilles mortes?). Peut-être aussi l'effacement suggéré du nom («l'océan n'a plus de nom») me fait écrire, au début, les noms des personnes présentes à la craie, sur une ardoise...

Lors d'une séance suivante, un étrange spectacle, vu par la fenêtre, attire l'attention de tout le monde, aussi bien des jeunes migrants que des autres : une femme passe à pied, tirant à la corde un âne et une chèvre. Il s'agit alors de laisser faire, au-delà des amorces prévues pour l'atelier, ce potentiel d'inspiration («j'ai vu la dame» dit un des migrants...). Elle reconstitue peut-être par sa présence un chaînon manquant : aux uns, elle apparaît comme figure de précarité, tirant ses deux animaux à la corde. Pour ceux venus de loin, la possession de deux animaux est peut-être déjà signe de richesse. N'est-elle pas un peu comme une voyageuse en avantage de barque, certes sans moteur, en «barque de feuilles mortes» peut-être?

Pour la dernière séance, j'ai fini par organiser la possibilité de mouvements autour d'un micro mis sur pied, évitant de rester en repos à table. Peut-être qu'au-paravant j'avais surtout l'idée qu'un repos est bienvenu après un long voyage, or ce n'est vrai que pour certains voyages où c'est peut-être le cumul d'agrément qui appelle au repos. Les jeunes migrants rencontrés aux séances précédentes, eux, avaient su me dire qu'ils étaient dans le besoin de bouger, d'une façon ou d'une autre. Ananda Devi m'y avait, à sa façon, préparé : rien n'évoque l'attente du repos dans *Ceux du large*. Il faut bouger et même se transformer sans cesse, s'hybrider peut-être sans cesse pour espérer survivre, remettre au dernier instant de n'être plus qu'en embarcation de « feuilles mortes »...

L'écho fait à Ananda Devi par des gars du large

Autant *Ceux du large* ne contient aucun nom propre, autant tel jeune migrant a pu proposer d'écrire un livre rien qu'avec des noms... Résonance même dans le contraste ?

Le fondement de l'expérience migratoire – leur voyage, leurs pérégrinations ? – n'a jamais été directement évoqué ni jamais questionné. Certains ont évoqué une diversité de langues parlées – un peu comme moi, tiens ! – mais pas tous, et l'on ne sait pas si cela a été appris au cours des déplacements migratoires ou dans la vie sédentaire qui a précédé, dans un contexte de pluralité linguistique, à moins que la dichotomie vie sédentaire/vie migrante ne soit à revoir... Il y a eu en tout cas, peut-être, comme dans le cas des ateliers animés en prison évoqués par Marie-Pierre Lassus (2019), la dimension de se co-éprouver. Les groupes d'ateliers étaient hétérogènes au regard de l'expérience migratoire. On peut constater qu'il y a eu, d'un côté, abstention de toute demande de récit. On peut postuler qu'il y a eu, de l'autre, tentative de dire quelque chose quand même. Et c'est bien cela qu'écrit Ananda Devi de l'expérience migratoire à travers *Ceux du large*. Jamais de récit, des images que l'on reçoit par saccades, comme pour dire que la machine qui diffuse est bel et bien enrayée.

Le terme de présence-absence caractérise l'impression laissée par la participation de certains jeunes migrants. Comment ne pas la comprendre, si on laisse revenir à ses propres oreilles la scansion : « une vie offerte et refusée / une mort offerte et refusée » ?

Aucun jeune n'a totalement refusé de participer, une fois découvert ce en quoi consistait l'atelier... A-t-on encore la force de refuser quoi que ce soit après les refus suggérés par Ananda Devi (« la vie offerte et refusée / la mort offerte et refusée ») ? Souvent leur « petit sourire » (extrait de mes notes prises à chaud) m'a été énigmatique. Un seul aura eu l'occasion de participer deux fois. La pre-

mière fois, en présence-absence... La deuxième fois, en trouvant sur Internet un rap afghan repris par lui-même et qui sera même gardé pour le montage final. À la fin de la séance, il y eut de sa part remerciement chaleureux. Nous étions peut-être dans un genre de contraste de sens inverse à celui qu'Ananda Devi suggère : « Ils continuent à croire / L'océan les condamne. »

Un exemple d'émergence (Grimaud, 2010) pourrait être donné par un jeu sonore advenu lors de la première séance. J'ai lâché le mot désignant l'hospitalité en langue wolof, *teranga*. Benjamin, jeune migrant venu d'Afghanistan, a aussitôt forgé « *meranga* »... Une invention verbale, une émergence sans jouer sur les mots mais qui évoque inmanquablement la mer, en écho à la « terre » de « *ter(re)-anga* ». On peut y entendre que pour qui se confie à l'océan, il n'y a pas de promesse d'hospitalité, il n'y a que la mer, presque morte offerte et refusée, mais il peut aussi y avoir la vie offerte et refusée, comme une surhospitalité ?

Autre émergence, ce jeu d'écho entre Mohammad, jeune migrant afghan, proposant un rap en dari et Mélanie, jeune engagée associative qui contribue à l'accueil et entend, tout comme moi d'ailleurs, un « *paroleparole* » qu'elle reprend en « *parole parole* »... Il y a là le miroir en retour de ceux qui voient les autres arriver, les promesses et, malgré tout, les récifs « vêtus de barbelés »...

Une nouvelle manière d'entendre les mots du large ?

Il n'est pas si facile de recueillir un récit de ce qu'est la migration entre son point de départ, cette origine où se mélangent cruellement l'attachement et le désespoir de ne pouvoir imaginer l'avenir (« Le destin les nargue d'infini »), et son point d'arrivée où se mélangent perfidement les intentions et les faux-semblants de l'accueil, voire le rejet aussi.

Certaines recherches portant officiellement sur la migration mènent des enquêtes sur les pays de départ dans une recherche de causalité, d'autres tentent d'éclairer les conditions de vie dans des régions dont on ne sait jamais si elles sont points d'arrivée ou seulement de passage, c'est ainsi le cas de la revue *Hommes & migrations*, et notamment de son numéro 1301, *Migrations et mondes ruraux*... Ce qui caractérise le plus les migrations, ce que l'on n'ose appeler « voyage » mais qui est bel et bien constitué de traversées de mers, d'océans, de terres, de déserts parfois n'apparaît bien souvent qu'à travers les tristes statistiques de celles et ceux qui y ont péri.

Ce qui le mettrait en récit est plus rare à recueillir. Un atelier d'écriture conduit trois ans avant l'expérience dont il est question ici avait généré la production d'un tel récit, la traversée de la Méditerranée entre l'Espagne et le Maroc.

Le jour de partir en Espagne, je prépare beaucoup de choses et je monte dans le petit bateau. Nous sommes vingt-cinq personnes. On pousse le petit bateau pour entrer dans l'eau et après, toutes les personnes montent. Le voyage commence. Moi, j'ai peur et je pense que ma vie va s'arrêter. Nous avons passé 8 heures sur la mer, avec beaucoup de peur.

(Khalid)

Le récit est pudique. Il faut fouiller les petites phrases pour que la dimension émotionnelle prenne toute sa mesure. « Je pense que ma vie va s'arrêter »...

Par son écriture poétique, Ananda Devi sonde la profondeur émotionnelle de se trouver ainsi pris par le large. On n'est plus dans le récit qui fournirait des détails, on est même bien au-delà des détails, la mise en jeu est totale et Ananda Devi sait parfaitement nous le dire, dans la double dimension de l'espoir et de la terreur :

L'océan est une vie offerte et refusée
 Offerte et refusée
 Chaque marée un espoir, une terreur
 L'océan est une mort offerte et refusée

(2017 : 9)

Ananda Devi nous donne l'essence de la migration, elle n'entre pas dans des détails narratifs, mais ce qu'elle en dit se situe au cœur de ce qui se passe. La preuve : il peut en naître l'intuition de ce qu'est ou, en tout cas, pourrait être la migration, *a priori* incompréhensible à quelqu'un qui ne l'a pas vécue, aussi incompréhensible que le serait la vie d'un centaure à un humain. C'est justement ce qu'a écrit le phénoménologue Edmund Husserl : « Il appartient à l'essence de l'apparence du centaure que j'ai présentement devant moi – cette apparence donnant l'essence de centaure “sous une seule face” – que je puisse rechercher les différentes faces de la chose, déterminer et rendre intuitifs par un libre jeu de l'imagination ces aspects d'abord indéterminés et en suspens » (1950 : 32).

Ainsi, sans exagérer le transfert d'expérience, peut-on espérer recevoir l'essence de la migration et retrouver l'optimisme du proverbe africain qui dit que l'œil n'a pas besoin de porter la charge pour savoir ce qui est lourd³.

Conclusion : une vision d'hybridité transformante

Lorsque l'on remet en connexion tout ce qu'une chaîne d'expérience a fait éprouver à partir du choix d'un passage de *Ceux du Large*, d'Ananda Devi, de

³ En langue mandinkan : *ñáa me jonon taa bari feñ kúli lón*.

sa mise en relation avec d'autres textes nourrissant une performance, de son imprégnation au moment d'animer un atelier de création sonore avec de jeunes migrants puis de laisser résonner lesdites créations, il y a lieu de se dire que, si d'autres ont pris le large sans filet, l'essence de ce large nous a pris, à partir d'une expérience de vie quotidienne pourtant radicalement différente. Ce que l'on en tire alors n'est pas de l'ordre de ce qu'indiquent les médias sur les « migrations », ni même les associations prônant l'accueil. Il s'agit d'une réalité beaucoup plus mouvante, de l'ordre de ce sable... « à leurs pieds le sable n'est que boue ». Il s'agit de la réalité d'une transformation permanente, nécessaire et exigeante. On pourrait alors trouver un lien entre l'écriture d'Ananda Devi et celle d'Alain Damasio (2019) qui avait inspiré un autre atelier de création sonore, un an plus tôt. Chez Damasio, il était question de transformation par hybridation, avec des végétaux mais surtout des animaux. Dans *Ceux du large*, l'hybridation suggérée est directement avec le substrat – sable/boue, feuilles mortes, barrière-coraïl et suggère qu'au-delà d'un possible échec tragique des migrations actuelles, un certain avenir se dessine où la question du rapport occident-orient pourrait être dépassée par celle du rapport humain-non humain...

Bibliographie

- Cadou, R. G. (1952). *Hélène ou le règne végétal*. Paris, Seghers.
- Catellin, S. (2014). *Sérendipité – du conte au concept*. Paris, Seuil.
- Copans, J. (1998). *L'enquête ethnologique de terrain*. Paris, Nathan.
- Damasio, A. (2019). *Les Furtifs*. Clamart, La Volte.
- Devi, A. (2017). *Ceux du large*. Paris, Simon Doucey.
- Dewey, J. (2005). *L'art comme expérience* (J.-P. Cometti, Ch. Domino, F. Gaspari, C. Mari, N. Murzilli, C. Pichevin, J. Piwnica & G. A. Tiberghien, Trad.). Paris, Gallimard. (Texte original publié en 1934).
- Grimaud, E. (2010). Figures du trafic – ethnographie cinétique d'un carrefour sans feux. *Traces : Improviser. De l'art à l'action*, 18, 23–44.
- Husserl, E. (1950). *Idées directrices pour une phénoménologie* (P. Ricœur, Trad.). Paris, Gallimard. (Texte original publié en 1928).
- Lassus, M.-P. (2019). *Le non-savoir – paradigme de connaissance*. Louvain-la-Neuve, EME Éditions.
- Sarr, M. (2017). *Silence du chœur*. Paris, Présence africaine.
- Sayad, A. (1999). *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris, Seuil.
- Tchak, S. (2001). *Place des fêtes*. Paris, Gallimard.
- Tchak, S. (2010). *Al Capone le Malien*. Paris, Mercure de France.
- Tchak, S. (2020). *Les Fables du moineau*. Paris, Gallimard.

Notice bio-bibliographique

Naissance en tempête de neige, Toulouse, le 24 janvier 1963. Deuxième naissance, Sénégal, 1985, initiation à d'autres langues, d'autres ontologies... À partir de là, ma vie a été marquée par une double activité, artistique et scientifique. L'activité de création a concerné la littérature (trois ouvrages de fiction édités à ce jour) et les performances scéniques qui ont évolué du théâtre au conte et actuellement à une forme plus personnelle que je nomme « jonglage de langue ». L'activité scientifique a trouvé son ancrage dans les sciences sociales, sociologie et ethnologie. Mes thèmes de recherche ont d'abord concerné le lien aux territoires ruraux, puis les questions de culture et de jeunesse en milieu rural et enfin, actuellement, les rapports entre la pratique artistique et la pratique scientifique. Voici trois références qui témoignent de cette activité : (2010) « Chemins périurbains : aménités vécues et enjeux réels ». *Nature Sciences Sociétés*, 18(2), 147–157 ; (2015, en ligne) « Contribuer à une sociologie sensible de la jeunesse ». *Spécificités*, 8 ; (2019) « Posture d'artiste et méthodologie scientifique ». *Implications philosophiques*. <http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-esthetiques/posture-dartiste-et-methodologie-scientifique/>

philippe.sahuc@ensfea.fr


Varia





ANNA CZARNOWUS

University of Silesia in Katowice

 <https://orcid.org/0000-0003-2832-1351>

MARTA MAMET-MICHALKIEWICZ

University of Silesia in Katowice

 <https://orcid.org/0000-0003-2596-081X>

An Interview with Ananda Devi

What is the place of English(ness) in your novels?

English and French are the first two languages I learned at school, and, although I have always written in French, I can say I am truly trilingual in English, French, and Mauritian Creole. Although all my novels are in French, these other languages, as well as Hindi, can be felt as an undercurrent within the text, sometimes in the form of syntactic structures (Creole in *La Vie de Joséphin le Fou*), in dialogues (Creole in *Pagli* and *Soupir*, Hindi in *Pagli* and *Indian Tango*, English in *Indian Tango* and *Les Jours vivants*), or even simply in the cadence of a sentence. English is mostly there in *Indian Tango* and *Les Jours vivants*, the first being set in India and the second in London. Furthermore, as I read as many books in English as in French, there is a distinctive presence of some of the authors I love hovering over my books: T. S. Eliot, Toni Morrison, J. M. Coetzee, to name three of the most important. I have quoted the poetry of T. S. Eliot in two of my novels, *L'Arbre fouet* and *Les Jours vivants* [*Living Days*]. *Soupir* is a novel that “owes” a lot to Toni Morrison. *La Vie de Joséphin le Fou* has a certain debt in its conciseness and in the main character’s utter loneliness to *Life and Times of Michael K*, by Coetzee. In short, all the languages I grew up with have a place in my writing, even though I write in French.

Bearing in mind plurality of languages used in Mauritius, what is your idea of “mother tongue”?

This is one of the questions that is most frequently asked of me and that I find most difficult to answer! It would take more than a few lines to explain my idea of this concept, which is why I wrote a paper for a conference at the University of Stockholm, “French Language and Multilingualism,” about this very subject. In this paper, I wrote the following: “Is it because I started to write at a very young age, around seven or eight years old, first in English and French and then almost exclusively in French, that the loss of Telugu (my mother’s language) did not seem so important to me until one day, as an adult, I was forced to face this void? For it is indeed a void. The loss of the mother tongue is the exact opposite of the presence of a baby in a mother’s womb: it is a hollowing out, a tearing apart, an uprooting of something that had so strongly, so powerfully connected these two bodies, these two people, these two lives. Perhaps I avoided thinking about it in order not to understand that it might have been a rejection not of the language only, but also of my mother’s sadness? I only came to understand much later that this had been a source of pain for her... I would now say that French as my writing language has filled in this void, and writing has become my mother tongue...”

When writing *Le Sari vert*, was it the character, such as Bissam Sobnath, that appeared to you first? What was the beginning of the writing process?

Le Sari vert was partly inspired by the main character, but the origin of the novel is the real-life event that occurs towards the end of the novel. When I was a child, my mother told me about a young woman of her family who had just given birth and who had got up to cook the evening meal. When her husband came back home, he saw that she had overcooked the rice and it was like a thick sludge. It was still on the fire, but he took the pot and poured the rice on the woman’s head. My mother said sadly that the woman went back to her bed and that she never got up again. She died some time later. This image of a woman with hot rice pouring down her head, face and body was imprinted into my mind from that time. I knew that one day I would have to write a novel about this. I tried to write it three times: once it was from the point of view of the daughter of the dead woman; once it was from the point of view of the old man’s granddaughter. But both times, I felt something was missing from the novel and I did not seek to publish it. Then, in 2008, I was doing a book tour in Portugal, and I thought again about this story and suddenly realised I could write it from the point of view of the old, violent man. Once I had this idea, Bissam Sobnath’s voice was immediately clear in my mind, I knew exactly how I would write the novel, and I wrote it in six months.

With texts such as *Le Sari vert* and *Indian Tango*, you have taken on the spaces of sexual violence, patriarchal oppression, and cruelty. Could you discuss these issues any further?

This wasn't a deliberate choice I made, but it was an almost subconscious need to talk about the people who were most silent, who neither had a voice nor a choice. This was visible from my first novel, *Rue la Poudrière*, which is a first-person, stream-of-consciousness narration by a young Creole prostitute of Port-Louis, the capital of Mauritius, a character who had never before been described or heard in Mauritian literature. Indeed, the novel was published in 1989 by the Nouvelles Editions Africaines, but it would be over ten years before it would be available in Mauritius because Mauritian bookshops and distributors were afraid that the subject and the violence of the story would shock Mauritian readers. This novel indeed dealt with sexual violence and male oppression, but also with female oppression through the character of the narrator's mother, who is a kind of mythic matriarchal figure, opposing the weak and exploitative character of the narrator's father. So dealing with these subjects was not a decision I made as a writer but something that emerged organically from the characters and subjects I wanted to write about. My novels have very much been character-driven, but my anthropology background also meant that society and relationships of dominance and coercion and subservience or rebellion were present as well. Finally, although I would say that I am writing about human oppression, the fact that even among the marginalised, women occupy a place of even greater marginalisation means that the characters I focus on have tended to be women. However, even though they may be seen as victims of the patriarchy, of sexual oppression and of societal rules in general, they end up fighting for themselves, as Eve in *Ève de ses décombres* [*Eve Out of her Ruins*], or Subhadra in *Indian Tango*, and breaking out of their chains.

Your writing style is violent and, at the same time, very metaphorical and lyrical. Your novels may remind your readers of the novels of J. M. Coetzee. Can you see any similarities between your writing and other writers?

I mentioned J. M. Coetzee earlier on, but I also tend to mention Toni Morrison as someone who has been a source of inspiration from early on. The French writer Louis-Ferdinand Céline is also someone I re-read regularly, because of the way he changed the novel in France, and despite the horror of his personal views and of some of his writing. There have always been two extremely important aspects in my writing: the subject matter, which is often violent and harsh because it deals unflinchingly with the dark territories of human behaviour and thought, and the language, which I want to use to its utmost capabilities and in as poetical a way as possible. As in Toni Morrison's books, the dark subjects are mediated by the poetic style. I like Coetzee's novels because of the ambiguity of

his characters. There are no clearly delineated “good” and “evil” characters in his books, since, as in all human beings, both are present and have to be negotiated in the course of our lives. Even in a character like Bissam, who is absolutely reprehensible and has almost no redeeming features, there have to be a few aspects that allow the reader to occasionally empathise with him, otherwise the reader would not be able to bear staying in his company for the duration of the novel. For instance, his relationship with his mother and the incident with the suffering cow are two aspects that “humanise” him despite his violence and hate. This ambiguity is important, even if it sometimes disturbs the reader.

In your novels there are more female than male narrators, but in *Le Sari vert* there is this terrifying male narrator, Bissam. The question is what was for you the experience of writing against women from a patriarchal perspective?

It was an extraordinary experience, since I was inhabiting a narrator who was my diametrical opposite, an eighty-year-old misogynist, full of hate and contempt for women and for people in general, and who had a god complex! I did not find it difficult, once I found his voice. The novel almost wrote itself in his voice. I even felt as if it was unexpectedly humoristic at times, filled with a kind of sarcastic laughter, even though most readers do not see that aspect when they read the novel. I also had to make him relatable, at times, as I said earlier. I wanted the readers, especially men, to sometimes feel, while reading his long rants against modern men, against the *gentils* and against whom we define as monsters, that he was not always wrong. I wanted men to occasionally agree with him and then remember who he was and take notice of their own prejudices and male-driven opinions. I also needed to maintain two simultaneous readings of the book, the first-degree narration told in his voice and the second-degree reading that expressed my true intent as the author. I could not afford the book to be read in the first degree only! One reader told me it was a good thing I was a female author writing this book; otherwise, if I had been a man, the readers might have thought that I was expressing my own opinions. I think writing this book also taught me about how men “own” their voices. Most of my female protagonists have a “speech impediment” of some sort: one of them is mute, another has a harelip, yet another is thought to be crazy, and does not therefore have to be heard. All of them must wrestle the power of speech and words from a society that only wants to muzzle them. But with Bissam, it was completely different. His voice is free from the start, and although he is dying and bed-ridden, he is able to exert complete control and power over the women around him simply through his words. I myself felt the difference between writing his voice and making my own voice, as a woman, heard. It was a totally different experience.

What is the symbolism of colours in your writing? Can you comment on the symbolism of the red wedding sari in *Pagli* or the green sari in *Le Sari vert*?

When I started writing *Pagli*, I just had a vague idea that I wanted to write a passionate and tragic love story, something that I had never written before. But as I was writing the first paragraphs, I thought of the place where I would set the novel, and the village called Terre Rouge [‘Red Earth’] came to mind. As soon as I thought of this name, the novel crystallised in my mind, with the symbolism of the colour red (the wedding sari, Mitsy’s sensual dress, menstrual blood, the *tikka* on Pagli’s forehead, marking her status as a married woman, and the flood of red mud that will end the novel). So yes, colours are extremely important, probably because they are linked with symbols, with moods, with states of mind and states of being etc. In *Le Sari vert*, the colours of the saris worn by Bissam’s wife are linked to the slow change in her brought about by her marriage. When he first sees her, as a young girl, she is wearing red and laughing while watching fireworks. She is at that moment completely free and he falls in love with her, with her laughter and freedom. But he will immediately try to stifle both the laughter and the colours. He begins to get angry with her when she is wearing a yellow sari and she has the same laughter, but to him it feels as if she was defying him, perhaps mocking him. Slowly, she dwindles into a silent, perhaps overtly passive shadow, even if she defies him in different ways until the end. Under his increasing violence, she begins to wear grey, she becomes herself grey, until towards the end she wears a green sari in an attempt to become who she was. But by then it is too late and the green sari will end up, like her, in flames. Bissam also cuts the pink and silver sari Kitty wore when she was married, again in a fit of jealousy. For me, the sari is paradoxical in that it is a true vision of utter femininity and grace, and yet it is also a symbol of the subjugation of women.

In *Indian Tango* you mention the figure of Kali [the goddess of destruction]. How important do you think female anger is?

Oh, I think it is extremely important! Too often, female anger is seen as a kind of hysteria. Any kind of expression of the female self, any kind of freedom in our emotions, of “letting go” of the rigid control we are supposed to maintain on ourselves is interpreted from the male perspective as a loss of rationality, of sensibility, of, dare I say, sanity. Women’s emotions are often seen as hovering on the brink of madness when they are excessive. Not so for men. Women thus cannot freely express their own emotions without this fear of being categorised as hysterical. The image of Kali, therefore, is appealing to me because she is as dangerous and destructive in the Hindu pantheon as Shiva, for instance. But she has been somewhat relegated to the margins of this religion, and there are not as many temples dedicated to her as there are to Shiva, Vishnu, and others.

Her temples are more in the nature of a cult than formalised religion. It is more comfortable to see female deities such as Durga, Parvati and Lakshmi as consorts to the male deities. Although I am not myself a follower of religion, I like to use its symbolism, especially as regards women who dare to cross the boundaries.

Do you think of yourself as an activist when you write about violence against women?

No, absolutely not. I know the difference between a writer and an activist. I do write about issues that are important and that need to be discussed, I do try to break this silence that surrounds women and men who are in a marginalised situation and who have no agency to change things. But an activist goes beyond that. I will use the example of Greta Thunberg to say that this young girl, who has had to fight against her own issues, has been able to trigger changes on the worldwide level that seem almost impossible if you think about it. There are volunteers in NGOs who fight for migrants, who physically endanger themselves to make a change and to help people. So sitting behind my desk and writing does not seem to me to be a huge endeavour in favour of people who are suffering. Still, I am aware that writers' voices are needed, especially nowadays, at this time, because we are inundated with information, with news, with discourses, with opinions that are one-sided, that lack reflection and distance, that, most of all, lack a deep understanding of why people find themselves in certain situations or act in certain ways. Writers are able to put themselves in the minds of different types of people, and therefore to understand different points of views. This is something that is missing from the discourse of social media and politicians. The rhetoric of our times is one-sided, blind and deaf to other points of view. I think writers, and artists generally, bring a much-needed perspective.

When you refer to cooking, you usually treat it as a pretext for presenting other things. How do you perceive the cultural context of cooking then?

I have been very much influenced by my mother's attitude to cooking since we were children. She did not like to see women's role as being confined to the kitchen, and she actually didn't like cooking very much. Moreover, my father was not particularly keen on my sisters and myself being taught to cook from a very young age, so I grew up without knowing how to cook – which was quite unusual at the time. When I got married, my husband on the contrary came from a family where the kitchen was the centre of family life, and where a lot of time was spent in the kitchen, as a social activity. I didn't feel as if I belonged to this milieu at all, and this showed in my writing, in *Le Voile de Draupadi*, in *Pagli*, in *Le Sari vert*, and in *Indian Tango*, where food and cooking occupy an important place, but a place that the women do not feel they belong to. Even in *Indian Tango*, where Subhadra at the beginning sees the kitchen as her sole domain,

she ends up moving out of it and occupying another territory. So cooking as part of the subservience of women is very much the way it has been depicted in my novels. In *Manger l'autre*, it takes on another dimension, as it is the father who is an excellent cook and who confines his teenage daughter to her obesity.

When you write in *Indian Tango*: “The dark angel of writing has always lived in me,” do you write not just about the narrator, but about yourself as well?

Yes. The first-person narrator in *Indian Tango* is very much based on my own self as a writer. The first version of the novel was quite different in that the first-person narrator was a male writer. But I was unhappy with that version and I left it for a while. When I came back to it, it became clear that it should be a woman writer, and I changed it to reflect my own experience as a writer who explores very dark territories, influenced by this “dark angel”. Since these parts were originally written with the “I” as a man, I didn’t change much, so that for three-quarters of the novel, the reader doesn’t know whether it is a man or a woman who is saying “I”. It was fun to play with the reader’s perceptions in this way!

What is your perspective on the relationship between the two protagonists of *The Living Days*, Mary and Cub?

This is a very good question! My novel *Les Jours vivants* was published in France in 2013. The critics were kind, and most of them understood the ambiguity and complexity of the novel. Then it came out in an English translation as *The Living Days* in November 2019. Most of the articles used the terms “paedophilia”, “post-colonialism”, “ageism”, “racism” etc. to describe the novel. The novel does address a number of issues, including ageism and racism, but the relationship between Mary and Cub, to my mind, was not of the nature of paedophilia. I wanted to talk about desire, even in a seventy-five-year-old woman, and although he is thirteen years old, between the two of them, he is an adult, capable of surviving in modern London, while she is an innocent, lost and almost invisible in a city that does not care for the old and the useless. In the book, it is unclear whether all of this really happened or whether it is all in the mind of Mary. In the current times, there is no possibility of understanding, no possibility of transgression without guilt and condemnation. Yet, Mary is not guilty of exploiting Cub. She is trying to cross a void and a barrier to reach him. Her body is yearning for a rejuvenation that he alone can give her. He is becoming aware of his powers, of his understanding. They are on opposite sides of the social spectrum. Can they meet somewhere in between? Can they understand each other? According to the novel, they can. But the way modern criticism is forced to go, they can only be categorised as a paedophilic relationship. I don’t

agree. But I am of a generation where ambiguity and transgression can still be understood. The current climate prohibits this.

Can *The Living Days* be read as signalling the situation that ultimately led to Brexit?

This novel was first published in 2013, as I said earlier. It was inspired by my experiences as a student in London from 1976 to 1982. But I feel we have come full circle, from that time where skinheads and white extremists used to terrorise dark-skinned people, to the present time where they are again free to express themselves and where social media have given an arena to the worst extremism. So yes, the novel suddenly feels even more valid today than it did in 2013, as the world of high finance has become the only one that governs the fate of the world, and as Brexit gives free reign to the worst of racist attitudes, irrespective of the fact that immigrants have built British society and made it what it is today.

Thank you for the interview.

Redakcja i korekta
PAWEŁ KAMIŃSKI
KRYSTIAN WOJCIESZUK

Projekt okładki i stron działowych
PAULINA DUBIEL

Łamanie
MAREK ZAGNIŃSKI

ISSN 2353-9887
(wersja elektroniczna)

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie Autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0
Międzynarodowe (CC BY-SA.4.0)



Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej
z identyfikatorem ISSN 1898-2433

Wersją pierwotną referencyjną pisma jest wersja elektroniczna

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Ark. druk. 9,25. Ark. wyd. 11,0.

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9887



22

Więcej o książce

