



Continents manuscrits

Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora

6 | 2016
Océan Indien

Ananda Devi, Indian Tango

Écrire à la première personne, entre réalité et fiction

Cécile Vallée Jest



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/coma/656>

DOI : 10.4000/coma.656

ISSN : 2275-1742

Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Référence électronique

Cécile Vallée Jest, « Ananda Devi, Indian Tango », *Continents manuscrits* [En ligne], 6 | 2016, mis en ligne le 31 octobre 2016, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/coma/656> ; DOI : 10.4000/coma.656

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.



Continents manuscrits – Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Ananda Devi, Indian Tango

Écrire à la première personne, entre réalité et fiction

Cécile Vallée Jest

- 1 La littérature féminine est souvent associée à l'écriture de soi. Ananda Devi, l'écrivaine phare de la littérature mauricienne contemporaine ne s'est pas inscrite dans ce genre. Son entrée précoce en littérature – sa première nouvelle publiée à l'âge de 16 ans remporte le prix de l'ORTF – explique certainement son choix d'une écriture entièrement fictionnelle. Pour son premier roman, *Rue La Poudrière*, elle choisit un personnage bien éloigné d'elle : une jeune créole, issue d'un milieu très défavorisé du Port-Louis colonial, qui devient prostituée. Elle y brise ostensiblement l'illusion réaliste en rappelant au lecteur qu'il lit une fiction, à travers une voix, un cri¹. Les narratrices homodiégétiques des romans suivants sont tout aussi éloignées de l'auteure et la présence du paranaturel renforce la fictionnalité de ses récits. Il faut attendre *Indian Tango*, son neuvième roman, qu'elle présente elle-même comme son « roman-testament² », pour entrer dans le genre de l'écriture de soi, à travers l'autofiction. Il s'agira de voir comment elle en brouille les frontières déjà bien incertaines dans ce roman hybride. Un rapide survol du débat théorique autour de ce nouveau genre permettra d'en analyser les procédés dans le roman d'Ananda Devi et les enjeux, moins autobiographiques que littéraires.

L'autofiction : le narrateur autodiégétique aux frontières des genres

- 2 Les récits menés par un narrateur autodiégétique, offrent de nombreuses combinaisons qui rendent poreuses les frontières entre réalité et fiction. Certains sont faciles à classer dans des genres assez bien définis. Philippe Lejeune définit ainsi celui de l'autobiographie par le contrat de lecture instauré par l'auteur : « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité³. » À l'opposé, « l'autobiographie fictionnelle », telle que la définit Dorrit Cohn, est « un roman dans lequel un narrateur fictionnel fait un compte rendu rétrospectif de sa vie, et non une œuvre prétendument

fondée sur la vie de son *auteur*⁴ ». Le lecteur, détaché de toute référentialité, porte son attention sur les indices donnés par l'auteur pour comprendre le personnage, alors que dans l'autobiographie, il s'interroge sur l'authenticité du récit.

- 3 Toutefois, dans « Le Pacte autobiographique (bis) », Philippe Lejeune précise que ces deux genres peuvent se combiner : « Ce que j'appelle autobiographie peut appartenir à deux systèmes différents : un système référentiel réel [...] et un système littéraire où l'écriture ne prétend plus à la transparence mais peut parfaitement mimer, mobiliser les croyances du premier système⁵. » Le référentiel peut s'intégrer au fictionnel. Ainsi peut-on qualifier de roman autobiographique : « tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité ou du moins de ne pas l'affirmer⁶. » À l'inverse, le référentiel peut se fictionnaliser, comme l'a prouvé Serge Doubrovsky avec l'autofiction. L'écrivain déclare lui-même qu'il a voulu remplir la case vide du tableau du *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune.
- 4 L'autofiction définie par Serge Doubrovsky se nourrit donc du roman et de l'autobiographie en brouillant leur pacte respectif : il s'agit d'un roman qui se fonde sur une vérité factuelle et l'homonymat, une « fiction d'événements et de faits strictement réels », comme il est stipulé sur la quatrième de couverture de *Fils* en 1977. Il la qualifie de « variante "postmoderne" de l'autobiographie » puisque « le récit de soi est toujours mise en forme, scénarisation romanesque de sa propre vie⁷ ». Cette nouvelle catégorie a suscité de vives réactions dans le monde universitaire, entre rejet et théorisation. Patrick Saveau rappelle ainsi qu'Olivier Mongin, dans un numéro d'*Esprit* de 1992, dénonce l'autofiction comme l'expression de « l'autocomplaisance d'un moi qui ne voit plus que lui-même sans saisir qu'il ne parle que de son impuissance à écrire⁸ ». Vincent Colonna défend plutôt l'hybridité de ces récits autofictionnels dans lesquels les auteurs enchâssent « leur identité dans un montage textuel, mêlant les signes de l'écriture imaginaire et ceux de l'engagement de soi⁹ », que ce soit quand « l'artiste s'irréalise, fabule à partir de la matière de son vécu » ou quand « il se déréalise et s'invente une nouvelle existence, en faisant fi de son passé¹⁰ ».
- 5 Finalement, cette théorisation du néologisme de Serge Doubrovsky ouvre sur un élargissement du champ de l'écriture de soi. Arnaud Schmitt définit l'autonarration comme une « nouvelle autobiographie », sans ambiguïté quant à la référentialité, mais plus moderne, plus littéraire, qui reconnaît, à la différence de la vieille autobiographie, qu'elle peut mentir de façon inconsciente mais aussi consciente. Pour Philippe Gasparini, cette nouvelle terminologie « ne désigne pas un genre mais la forme contemporaine d'un archigenre, l'espace autobiographique¹¹ », qui comporte le récit autobiographique, le roman autobiographique, et, ce qui correspond au mélange des deux, l'autofiction, considérée comme le « *roman autobiographique contemporain*¹² ». Philippe Vilain insiste sur la place de la fiction dans l'écriture autobiographique, élément novateur de l'autofiction, qui « s'apparenterait davantage à une simple opération de traduction et de recréation du réel¹³ ». Le pacte n'est alors plus ambigu, il s'agit bien d'un roman dans lequel se mêlent référentialité et fiction, sans qu'il soit nécessaire au lecteur d'aller chercher ce qui appartient à l'une ou l'autre. Il explique que la vérité de l'histoire racontée se situe « à la fois dans sa vraisemblance, la particularité de son style et les principes de sa mise en fiction¹⁴ ». L'autofiction n'est donc pas nombriliste, elle vise, au contraire :

à noyer l'individualité du je dans le domaine public et à rendre commun le nom propre, à se priver de soi-même, à s'autruifier pour reprendre la belle expression de

Pessoa, à tendre son je vers une esthétique moins intimiste qu'extimiste, de sorte que le nom devienne à la fois celui de personne et de tout le monde, mais bien celui, essentiel, du « moi »¹⁵.

- 6 C'est bien dans cette esthétique « extimiste » que s'inscrit *Indian tango* dont la construction narrative particulièrement complexe exploite à l'extrême le brouillage des pactes de l'autobiographie et de la fiction romanesque.

Un jeu de piste narratif entre référentialité et fiction

- 7 L'éditeur présente *Indian tango*, sur la quatrième de couverture, comme un « roman complexe et ambitieux ». Le titre lui-même n'inscrit pas le récit dans le genre autobiographique et l'incipit confirme le pacte romanesque avec un narrateur hétérodiégétique. Le personnage principal, Subadhra, une Indienne d'une cinquantaine d'années, vient de vivre une expérience bouleversante. Toutefois, le deuxième chapitre introduit une nouvelle voix narrative autodiégétique, celle d'un personnage écrivain énigmatique, une « ombre hybride » (p. 23), venu à Delhi pour tenter de se retrouver. L'alternance des deux voix complexifie la construction narrative comme Ananda Devi l'explique elle-même :

Toute la partie qui s'attache à Subhadra est écrite sous une forme classique. Si on ne lisait que ces chapitres-là du livre, ce serait comme si on lisait un roman classique à propos d'une espèce d'Emma Bovary indienne ! C'était délibéré, je souhaitais créer ce décalage entre les deux types d'écriture. L'une est une narration normale à la troisième personne, l'autre une narration intérieure, qui parle d'écriture¹⁶.

- 8 Toutefois, l'originalité de la construction narrative ne repose pas seulement sur cette alternance entre les deux voix narratives. Le récit s'articule autour d'un événement central diffracté par le décalage chronologique entre les deux voix – avril pour Subhadra et mars pour le narrateur autodiégétique – accentué par les nombreuses analepses dans le récit de Subhadra. Introduit dès les premières lignes sans que les circonstances ne soient dévoilées¹⁷, l'agenouillement reste énigmatique grâce à un jeu métaphorique :

Les déesses ont un goût intime de courge amère. Passé la première fadeur, ce qui se révèle aux sens, par ce détournement de la foi autorisé aux seuls vrais adorateurs, est la richesse acide du secret. Longtemps après la fin de leur adoration, les pénitents agenouillés se souviennent encore comment ils ont découvert sur leur langue la visqueuse abondance de la bénédiction. De leur bouche repue sortiraient les louanges du sexe féminin si les mots, comme toujours, n'étaient pas insuffisants. (p. 21)

- 9 L'agenouillement ne sera raconté qu'à la fin du roman. Le personnage de l'écrivaine confirme assez rapidement au lecteur qu'il lui faut accepter de se perdre dans ce labyrinthe narratif : « Commencer, alors, par un agenouillement ; et sourire en écrivant ces mots : un agenouillement n'est pas un acte anodin. Ce début n'est pas anodin non plus. C'est l'entrée en matière d'un jeu de piste. » (p. 52) De nombreux indices contradictoires brouillent, en effet, la frontière entre la fiction et la référentialité. L'écrivaine rencontre le personnage du récit à la troisième personne dont elle est l'auteure alors qu'elle accentue, dans le même temps, la fictionnalisation de Subhadra en la superposant à Bimala, personnage principal du film de Satyajit Ray, *La Maison et le Monde*. De même, le pacte romanesque est remis en question par l'introduction de biographèmes qui renvoient le narrateur autodiégétique à Ananda Devi elle-même. Leur

présence est discrète et nécessite une bonne connaissance de l'auteure, mais elle ne laisse aucun doute.

- 10 Le personnage de l'écrivaine s'inscrit, dès le premier chapitre, dans le genre autobiographique : « Pour une fois, me mettre en scène, devenir le sujet de mon histoire : cette tentation m'était jusqu'alors inconnue » (p. 27). Le poncif dénoncé par Olivier Mongin est même présent dès les premières pages du journal de l'écrivaine. L'écrivaine a brûlé tous ses manuscrits et mis en scène sa mort, avant de fuir à Delhi sa panne d'écriture :

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 ? (p. 51)

- 11 De nombreux indices confirment que cette mise en scène du moi ne peut être que celle de l'auteure. Ainsi, À travers le regard du vendeur de thé, on apprend que le personnage vient de *Mirish Desh*, le pays d'où l'on ne revient pas, de l'autre côté des eaux noires. La précision de l'écrivaine sur le fait qu'elle ait pris l'avion en France (p. 55) correspond au parcours d'Ananda Devi, indo-mauricienne qui vit en France. La diariste évoque également son rapport complexe avec le pays de ses origines : « dans leur passé commun, il y a la silhouette pesante de l'Inde, qu'elles doivent toutes les deux résoudre » (p. 244). Dans un entretien avec Muriel Steinmetz, Ananda Devi justifie le fait que l'Inde apparaisse dans ses œuvres pour la première fois avec *Indian Tango* :

Je pense que je n'étais pas prête et que je ne savais pas par quelle porte y entrer. Je ne pouvais prétendre connaître l'Inde, et pourtant ce pays est intimement mêlé à ma personne, à ma pensée. Je le connais d'une manière profonde mais je n'en connais pas nécessairement le quotidien. Ou peut-être est-ce l'Inde mythique qui m'habite, tandis que le pays du réel reste une contrée inconnue ? [...] j'ai simplement laissé libre cours à une fibre autobiographique qui m'a permis d'utiliser pleinement mon « expérience » de l'Inde depuis mon enfance, c'est-à-dire à travers les films, la musique – classique et moderne –, les mythes, la religion, la peinture, la sculpture, etc.¹⁸

- 12 Ce rapport à l'Inde n'est pas propre à Ananda Devi, il concerne la communauté indo-mauricienne qui a construit un lien mythique avec le pays des origines en l'inscrivant même dans le paysage mauricien, à travers, par exemple, le site de Grand Bassin, qui serait relié au Gange. Le lien politique et économique s'est développé – lors de sa visite dans l'île, Indira Gandhi l'a qualifiée de petite Inde – mais il s'inscrit dans un communautarisme qui privilégie les marques identitaires, auquel Ananda Devi s'oppose. C'est la raison pour laquelle elle souligne seulement le caractère culturel de son attachement. En outre, la narratrice d'*Indian tango*, ne fait pas un voyage sur les traces de ses ancêtres puisqu'elle choisit Delhi, ville qui accueille, comme elle le précise elle-même, des Indiens de toutes les régions de la péninsule :

[...] tout le monde est étranger. Tous viennent d'ailleurs. Chacun se croit obligé de citer une longue généalogie géographique pour prouver qu'il existe. En fin de compte, ils ne sont jamais d'ici. Le mouvement incessant parle d'une population toujours en partance, jamais arrivée. (p. 55)

- 13 Elle peint ainsi avec justesse cette ville aux lieux historiques qui permettent de plonger dans l'Inde mythique, mais que côtoient la construction de l'Inde moderne, à travers ses centres commerciaux de luxe et sa classe moyenne, et l'Inde misérable pour laquelle elle n'utilise pas les topoï occidentaux. Les liens qu'elle établit avec Maurice ne sont donc pas mythiques. Elle dénonce, comme dans ses romans sur la communauté indo-mauricienne,

le communautarisme qui oppose musulmans et hindous, ainsi que les traditions d'une société patriarcale.

- 14 Les biographèmes renvoient essentiellement à son œuvre¹⁹. Sept occurrences évoquent, sans les nommer, plusieurs personnages de ses romans et de quelques nouvelles. Le relevé et l'identification d'un bon nombre de personnages, permettent de les regrouper selon l'ordre chronologique des œuvres. L'auteure évoque ainsi son premier roman, *Rue la Poudrière*, à travers Paule, « la prostituée avide des expériences de la chair » (p. 153). Le recueil de nouvelles suivant, *La Fin des pierres et des âges*, est présent à travers une référence à la nouvelle « Léopardicide » : « N'ai-je pas dans une autre vie raconté l'histoire d'un léopard esquissant une danse d'amour au-dessus d'un humain terrorisé ? » (p. 182). Les « métamorphoses incandescentes » évoquent la marche du feu du *Voile de Draupadi*, la narratrice de *Moi, l'interdite* l'est par « les guenons, les chiennes » (p. 104), celle de *Pagli* par « une folle unie à son île » (p. 164) et « les femmes enfermées dans des poulaillers » (p. 104). C'est dans *Soupir* qu'elle a « étal[é] des soupirs comme une mer de lave sur des êtres paumés » (p. 28). Les trois personnages de *La Vie de Joséphin le fou* sont présents : « les anguilles », (p. 225), « les hommes serpentiformes » (p. 28) et les « petites filles vêtues de rouge livrées aux yeux pervers des hommes » (p. 28). La « langue des phoques au regard de femme et à l'odeur animale » (p. 28) fait référence à la nouvelle « Bleu glace » parue dans le recueil *Nouvelles de l'Île Maurice*. Enfin, le dernier roman *Ève de ses décombres* fournit le plus grand nombre d'occurrences – « regarder des filles de quinze ans avec les yeux troubles d'un adulte à l'innocence peut-être mensongère » (p. 153), « faire mourir des adolescentes dans des poubelles » (p. 153), « deux enfants de dix-sept ans riant sous la pluie (p. 164) – et clôt la série d'allusions avec la mention d'une partie de son titre, « j'avais trop fouillé dans les décombres » (p. 225). L'homonymat n'est révélé qu'à la fin du roman à travers celui de l'écrivaine et du sculpteur dont elle raconte l'histoire : « Qui, du sculpteur ou de l'écrivain homonymes, saura mieux faire vivre cette femme qui n'en est pas une ? » (p. 180)
- 15 Ce jeu de piste pour les *happy few* qui connaissent toute l'œuvre d'Ananda Devi, est accentué par un brouillage des genres que l'auteure revendique. En effet, pendant une bonne partie du roman, le lecteur ne peut pas être sûr du genre du personnage de l'écrivain puisqu'Ananda Devi s'est ingéniee à n'utiliser que des mots qui ne portent pas la marque du féminin pour désigner son personnage. Le premier indice sur la nature homosexuelle de l'agenouillement est ambigu. La narratrice se demande si la relation entre deux femmes n'est pas l'expérience la plus révélatrice pour le corps féminin, mais quand elle affirme qu'elle va tenter de déchiffrer le corps de Subhadra, il n'y a pas de marque du féminin, et ce pourrait être l'ambition d'un homme :
- Franchissant ainsi des étapes généralement contournées, où la connaissance se transforme subtilement, où la distance est contredite par un rapprochement plus subtil et plus inquiétant, au lieu de chercher son contraire, on voyagerait vers son pareil. Au lieu de se heurter aux écueils de l'antagonisme, l'on tenterait le pari de l'agonisme. (p. 77)
- 16 Les premiers indices précis sont donnés dans une autre langue. Si la synecdoque, « cotonnades défraîchies » (p. 132), peut laisser le doute, le mot hindi, « churidar » renvoie bien à un vêtement féminin. Le substantif « *mensahib* » (p. 186) utilisé par les passants pour s'adresser à la narratrice confirme qu'il s'agit d'une femme. Ce n'est qu'à partir des chapitres qui racontent la transgression que cette féminité est affirmée par un premier accord du participe passé, « elle l'avait suivie » (p. 206), avant la déclaration qui

lève toute ambiguïté : « Je me regarde dans le miroir et je vois une femme comme une autre. » (p. 213)

- 17 Malgré ce brouillage des pactes propre à l'autofiction, la question de l'expérience homosexuelle a été posée par certains critiques. Martine Mathieu-Job hésite entre « une figure élaborée de la fiction²⁰ », et un « aveu, littéral et symbolique, de l'amour des femmes ». Pourtant, la narratrice autodiégétique veille à ce que la question biographique ne se pose pas en mettant en doute l'authenticité de sa relation avec Subhadra :

Puisque je n'ai pas écrit ce roman d'une rencontre, je n'ai rien appris du tout, rien révélé de moi-même, je n'ai pas accompli la convergence entre les deux moitiés antagonistes, la coïncidence de mes astres n'a pas eu lieu, je ne me suis pas réunifiée, je me regarde toujours de chaque côté de ma ligne de faille et chaque moitié constate, désolée, l'échec de l'autre. (p. 214)

- 18 Elle rappelle également les habitudes du romancier : « L'objectif du romancier est de se cacher le mieux possible derrière ses mots. Mais si d'aventure l'envie lui prend de se révéler, il le fera de telle façon que personne ne reconnaîtra la vérité. Méfiez-vous du mensonge du romancier. » (p. 53) Que ressort-il donc de ce jeu de piste autofictionnel retors ?

De l'autofiction à une « radiographie de l'écriture²¹ »

- 19 Cette fictionnalisation du moi ne révèle rien de l'auteure en tant qu'individu. Elle se contente de reprendre les informations présentes dans sa biographie officielle – ses origines, son lieu de résidence, ses précédents romans – sans aucune allusion à sa vie privée. De même, ses questionnements de romancière dépassent l'impact qu'ils peuvent avoir sur sa vie personnelle. C'est la raison pour laquelle elle réfute la catégorie de l'autofiction :

Petit à petit, j'ai bien vu qu'il fallait que j'ose le passage dans ce qui n'est pas de l'auto-fiction mais la reconnaissance du centre d'où naissent les fictions : soi, le mystère de soi qui est tant d'autres, cette porosité de la nature spongieuse de l'écrivain, de l'auteur, du créateur créé²².

- 20 Elle présente donc *Indian tango* comme « une radiographie de l'acte d'écrire, [...] une tentative de cerner cet instant extraordinaire de la création²³ ». Chaque chapitre du journal de l'écrivaine commence ainsi par une réflexion plus ou moins longue sur l'écriture, en mêlant le bilan des œuvres précédentes – comme le montrent les références aux personnages marquants que nous avons déjà évoqués – et le récit d'une expérience d'écriture qui consiste à se mettre en scène en tant que personnage dans une fiction et inversement, faire entrer un personnage dans la réalité : « cette tentative de traverser la barrière poreuse de la fiction, d'y pénétrer moi-même ou d'en faire sortir mes personnages, de les toucher ou de me perdre dans leur monde²⁴ ». Cette transgression des frontières entre la réalité et la fiction s'inscrit en effet dans un questionnement sur le rapport au monde du romancier à travers son pouvoir démiurgique fictif. Comme Philippe Vilain, Vincent Colonna n'y voit pas une contradiction avec la définition de l'autofiction, puisque l'insertion de soi dans la fiction n'est pas là « pour se magnifier [...] mais pour mettre sur un même plan sa position d'auteur et l'univers de ses simulations, son statut d'écrivain et ses figures narratives²⁵ », ce qui ouvre sur « des explorations au plus obscur de sa vie intime et de son rapport aux autres, dans les dédales du social et de l'Histoire²⁶ ».

- 21 L'enjeu de cette expérience d'écriture est bien d'aller chercher, au-delà des apparences, ce que révèle de soi et de son rapport au monde, cette faculté de créer des personnages. La narratrice aborde la question de cette opposition qui caractérise l'auteure, entre une apparence rangée, qui se lit sur les photos des quatrièmes de couverture de ses romans, et l'ange noir qui l'a fait écrire : « effacer, oblitérer ce visage qui ne dit rien de moi, qui au contraire me trahit, retrouver l'aspect monstrueux qui, au verso, se moque de tant de banalité » (p. 103). La noirceur de ses intrigues est-elle seulement le moyen de mettre en place une sorte de catharsis ou cela correspond-il à sa véritable nature ?

Pourquoi ne pas avouer notre fascination pour toute cette noirceur, notre pacte faustien avec quelque chose de plus fort que nous et qui nous conduit à entrer dans la peau des monstres ? Ce serait là le moyen le plus commode et le plus sûr de laisser libre cours à nos pulsions tout en nous donnant le beau rôle de messenger de l'ombre. (p. 152-153)

- 22 Tout comme ses personnages, l'écrivaine se rend compte qu'elle porte des masques : « Dans une autre vie, j'en avais eu assez de me conformer à une image. D'être toujours ce que je n'étais pas, au piège de la dissimulation. [...] J'étais incapable de m'arrimer à l'envol de mes personnages. » (p. 29) C'est bien cet arrimage qu'elle met en scène avec sa double rencontre, dans la fiction et dans la réalité, avec Subhadra, afin de « révéler l'envers de [s]a peau » (p. 26), comprendre la place qu'occupe ce qu'elle nomme son « ange noir, [sa] démente immanente » (p. 26). Comme pour ses personnages, cette quête de soi passe par la réappropriation de son corps. C'est à travers la sensualité que se joue en effet la réconciliation de l'ange noir et de la femme qu'est l'écrivaine :

Exprimer mon envie de chair, des mots de la chair, des vies de la chair, des rires de la chair ? Dire que l'écriture n'a été, finalement, qu'une manière de parler de cela, du corps et rien d'autre ? Des fantômes qui peuplent les phrases, des ombres livides qui en jaillissent pour se glisser entre mes cuisses et revenir ensuite imprégner l'encre de leur glu ? (p. 53)

Le corps fait naître l'écriture, et inversement, l'enjeu de l'écriture est de révéler à Subhadra la sensualité de son corps :

Pour l'heure, inconsciente de tout cela, elle est une page vide attendant d'être écrite. J'écrirai Bimala. Encre, plume, mots, tout cela sortira de mon corps et s'inscrira sur le sien. Quel plus beau papier que la peau vierge d'une femme ? Et quelle plus belle poésie que celle écrite par la langue sur son corps ? Mes métaphores sont jouissives et je les aime. (p. 106)

- 23 Le réseau métaphorique autour du thème central de l'agenouillement se résout donc magistralement par l'analogie avec l'écriture : « Les déesses ont un goût de courge amère. C'est aussi mon goût à moi, le démiurge devant lequel les images s'agenouillent pour réveiller les sensations avides et monstrueuses qui peupleront ses pages. » (p. 210-211)
- 24 Comme l'affirme Vincent Colonna cette quête de soi n'est pas coupée du monde. Ainsi, l'expérience de Subhadra et de l'écrivaine est intimement liée à toutes les femmes de Delhi, enfermées dans leur sari – « ces voiles d'indécence [...] engouffrés de vent et de vertus amères ne demandant qu'à libérer les corps assujettis » (p. 27) –, métaphore d'une société patriarcale dans laquelle le rapport du masculin au féminin contraint le corps :
- Je me dis parfois que Bimala n'est pas réelle, mais seulement une incarnation du souffle sulfureux de la ville, la forme fantomatique, faite de chair, de quelque chose d'enraciné, élastique et friable, terreux et versatile. (p. 102)
- 25 Enfin, la romancière s'interroge sur la dernière instance présente dans l'acte d'écrire. Il s'agit évidemment du lecteur, dont le rôle et l'identité sont tout aussi problématiques que les siens :

Il est clair que je vis toujours dans l'illusion du lecteur extérieur, ce « tu » irréel : il m'est impossible de n'écrire que pour moi. Mon récit ne peut se faire sans échos, sans résonance. Comme j'ai besoin de cet invisible autre ! (p. 78)

- 26 Elle affirme ainsi justement la fictionnalité du lecteur, destinataire indéfini auquel s'adresse le narrateur de tout récit. Elle l'invite dans sa transgression des frontières entre la réalité et la fiction : « Je sais que les mots que nous écrivons se hasardent parfois à franchir la barrière entre imaginaire et réalité et nous éclatent alors à la figure. » (p. 151). Comme la romancière, le lecteur doit se rendre poreux au monde de la fiction qui lui est proposé, pour mieux interroger celui dans lequel il vit.
- 27 *Indian Tango* démultiplie l'ambiguïté du genre de l'autofiction par la transgression multidirectionnelle des frontières entre la réalité et la fiction. Cependant, les biographèmes n'y ont qu'un rôle secondaire : leur éparpillement crée un jeu de piste qui instaure une connivence avec le lecteur mais qui ne représente qu'un infime enjeu. La rencontre entre le réel et la fiction ne révèle rien d'Ananda Devi en tant qu'individu, en revanche, elle met en lumière sa conception de la littérature comme chant du corps féminin, de l'identité féminine retrouvée, comme filtre poétique qui mène au cœur du monde qui nous entoure. Comme l'affirme justement Brigitte Riéra, « dans les interstices du récit [...], Ananda Devi mène le lecteur entre réalité et virtuel, sources contemporaines d'une quête de l'identité²⁷ », celle de son personnage, de la narratrice-écrivaine et donc celle de l'auteure et de ses lecteurs.

BIBLIOGRAPHIE

- Devi, Ananda, *Indian tango*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007.
- Devi, Ananda, *Rue La Poudrière*, Vacoas, Éditions du Printemps, 1997 [1988].
- Cohn, Dorrit *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001.
- Colloque de Cerisy, *Autofiction(s)*, dir. Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger Yves Roche, Lyon, PUL, 2010.
- Colonna, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2002.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1975.
- Lejeune, Philippe, « Le Pacte autobiographique (bis) », *Moi aussi*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1986.
- Mathieu-Job, Martine, « La Difficile Expression du féminin dans l'œuvre de la romancière mauricienne Ananda Devi ou le détour par le réalisme fantastique », *Féminité et Expression de soi, Artistes et écrivaines au xx^e siècle*, Christiane Chaulet Achour (dir.), Brigitte Riéra (coord.), Paris, Éditions Le Manuscrit, 2008.
- Riéra, Brigitte, « L'Écriture du désir chez Ananda Devi », *Le Féminin des écrivaines Sud^s et périphéries*, Christiane Chaulet Achour et Françoise Moulin-Civil (dir.), CRTF-CICC, Amiens, éd. Encrage, 2011.

Vallée Jest, Cécile, « Ananda Devi au cœur des langues », *Écrire en langues : enjeux du plurilinguisme de la littérature mondiale*, Olga Anokhina et François Rastier (dir), Paris, Les archives contemporaines, 2015, p. 113-123.

Vallée Jest, Cécile, « Les Romancières mauriciennes francophones », *Interculturel Francophonies*, n° 28, nov-déc 2015, p. 53-74.

NOTES

1. Paule demande ainsi au lecteur : « Ne cherchez plus à concevoir dans votre esprit ma forme charnelle. Il n'est nécessaire que d'entendre une voix, sortant de l'ombre. », la négation « ne plus » ne renvoyant pas à l'histoire, puisqu'il s'agit de l'incipit, mais bien à l'illusion réaliste à laquelle est habitué le lecteur. Ananda Devi, Rue La Poudrière, Vacoas, Éditions du Printemps, 1997 [1988], p. 4.
2. Entretien avec les Indes réunionnaises, « Peut-être est-ce l'Inde mythique qui m'habite », 2008, <http://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>, consulté le 2 juin 2014.
3. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1975, p. 14.
4. Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001, p. 53.
5. Philippe Lejeune, « Le pacte autobiographique (bis) », *Moi aussi*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1986, p. 22.
6. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 25.
7. Serge Doubrovsky, « Le Dernier Moi », *Autofiction(s)*, colloque de Cerisy, sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, Lyon, PUL, 2010, p. 393.
8. Patrick Saveau, « L'Autofiction à la Doubrovsky : mise au point », *Autofiction(s)*, colloque de Cerisy, *op. cit.*, p. 309. La citation d'Olivier Mongin est extraite de « Littérateurs ou écrivains ? », *L'Esprit*, n°181, 1992, p. 108.
9. Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2002, p. 11.
10. *Ibid.*, p. 145.
11. Philippe Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, p. 312.
12. *Ibid.*, p. 314.
13. Philippe Vilain, « Le Démon de la définition », *Colloque de Cerisy, op. cit.*, p. 469.
14. *Ibid.*, p. 471.
15. *Ibid.*, p. 482.
16. *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Véronique Bragard et Srilata Ravi (dir.), Paris, L'Harmattan, 2011 p. 273.
17. « L'agenouillement a lieu dès leurs premiers pas dans la maison. Aucun préambule. À peine un instant d'hésitation, de flottement, avant le geste et la déroute qui s'ensuit ; le raz de marée de soie effondrée. », Ananda Devi, *Indian tango*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2007, p. 9.
18. « Peut-être est-ce l'Inde mythique qui m'habite », 2008, <http://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>
19. De ce fait, un lecteur assidu d'Ananda Devi repère ces allusions à ses œuvres dès la page 28, ce qui fournit une piste supplémentaire pour identifier l'écrivain comme femme.
20. Martine Mathieu-Job, « La Difficile Expression du féminin dans l'œuvre de la romancière mauricienne Ananda Devi ou le détour par le réalisme fantastique », *Féminité et Expression de soi, Artistes et écrivaines au xx^e siècle*, Christiane Chaulet Achour (dir), Brigitte Riéra (coordination), Paris, Éditions Le Manuscrit, 2008, p. 164.
21. Brigitte Riéra, « L'écriture du désir chez Ananda Devi », *Le féminin des écrivaines sud^s et périphéries*, Christiane Chaulet Achour et Françoise Moulin-Civil, (dir) CRTF-CICC, Amiens, éd. Encrage, 2010, p. 282.

22. Brigitte Riéra, *op. cit.*, p. 382.
 23. Brigitte Riéra, *op. cit.*, entretien avec Ananda Devi, p. 282.
 24. Brigitte Riéra, *op. cit.*, p. 382.
 25. Vincent Colonna, *op. cit.*, p. 54.
 26. Vincent Colonna, *op. cit.*, p. 111.
 27. Brigitte Riéra, *op. cit.*, p. 384.
-

RÉSUMÉS

Avec *Indian tango*, Ananda Devi a élaboré une construction narrative des plus complexes : deux voix narratives de nature différente alternent pour finalement se rejoindre au-delà des frontières de la réalité et de la fiction. En effet, le personnage fictif rencontre la narratrice hétérodiégétique qui est également la diariste des autres chapitres. Les biographèmes parsemés dans tout le roman ajoutent une dimension supplémentaire à ce labyrinthe narratif dans lequel l'auteure plonge le lecteur. Il s'agira d'analyser ce jeu de piste entre référentialité et fictionnalité, propre à l'autofiction, qui permet d'interroger le rapport du romancier à ses créatures mais aussi au monde qui l'entoure et d'entraîner le lecteur dans cette quête de sens.

INDEX

Mots-clés : Autofiction, Maurice, Inde, féminin

AUTEUR

CÉCILE VALLÉE JEST

Docteure ès lettres, enseignante dans le second degré