

Une critique littéraire et psychanalytique des protagonistes féminins de l'enfance à
la ménopause dans les œuvres d'Ananda Devi

By
Jessica Baxter

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the
Bachelor of Arts-Honours in French Program
at
Saint Mary's University
Halifax, Nova Scotia
December 17th, 2012

© Jessica Baxter

Approved by:

Dr. Rohini Bannerjee
Faculty Advisor

Dr. Egor Tsedryk
Department Head

TABLE DES MATIÈRES

I.	ABSTRACT	iii
II.	RÉSUMÉ	iv
III.	INTRODUCTION	1
IV.	CHAPITRE 1 - <i>L'ENFANCE: MOI, L'INTERDITE</i>	5
	1. L'abus	6
	2. La négligence	9
	3. La grand-mère: l'espoir	10
	3. La renaissance	11
	4. Découverte de la sexualité	13
	5. La liberté	15
	7. La folie	16
	6. L'enfance	16
	7. Le symbolisme	18
	8. La mort	19
V.	CHAPITRE 2 – <i>LA JEUNESSE: PAGLI</i>	21
	1. L'abus/l'emprisonnement	21
	2. Le symbolisme de la couleur rouge	22
	3. Le pouvoir	25
	4. L'évolution identitaire	26
	5. L'amour et la sexualité	27
	6. L'adolescence	30
	7. La folie	31
VI.	CHAPITRE 3 – <i>LE TROISIÈME ÂGE: INDIAN TANGO</i>	34
	1. Le format du roman	35
	2. Le rôle des femmes	35
	3. La transformation des femmes	37
	3.1 L'évolution physique	37
	3.2 L'évolution émotionnelle	38
	3.3 L'évolution sexuelle et identitaire	39
	4. Le troisième âge	40
	5. Le symbolisme de la musique	41
	6. Le pouvoir	42
	7. L'emprisonnement	42
	8. L'amour	44
	9. La mort	45
	10. Une analyse fautive	45
	11. La réalité versus la création	46

VII. CONCLUSIONS	48
VIII. BIBLIOGRAPHIE	51

Abstract

A critical literary and psychoanalytical analysis of female protagonists from childhood to menopause in the works of Ananda Devi

By Jessica Baxter

This thesis examines three novels written by award-winning Francophone Mauritian author Ananda Devi. Through her works, Devi enables her readers to get a closer look at the three main stages of life experienced by her female protagonists: childhood, the innocent discovery of a woman's sexuality; adolescence and young adulthood, which should be the peak of a woman's sexuality; and menopause, the perceived decrease in a woman's sexuality. It is evident that the stereotypes are not always the case, and these important stages in a woman's life may not always go as planned, or as what is considered as socially acceptable. However, all things the women in these novels experience have an important psychoanalytic value, which contribute directly to the overall significance and literary value.

December 17, 2012

Résumé

Une critique littéraire et psychanalytique des protagonistes féminins de l'enfance à la ménopause dans les œuvres d'Ananda Devi

Par Jessica Baxter

Cette thèse examine trois romans écrits par l'écrivaine francophone mauricienne primée à plusieurs reprises, Ananda Devi. Toutes les trois étapes de la vie des femmes sont présentées à travers ses œuvres: l'enfance, ce qui est une découverte innocente de la sexualité; l'adolescence, ou la jeunesse, ce qui est le sommet de la sexualité; et la ménopause, ce qui est la mort de la sexualité. Ce qui est évident dans ces livres c'est que les stéréotypes de ces étapes de vie ne sont pas toujours la vérité, ni ce qui est considéré comme acceptable par la société. Néanmoins, tout ce que les femmes éprouvent dans ces romans apporte une valeur psychanalytique qui contribue directement à la valeur littéraire et à la signification.

Le 17 décembre 2012

Introduction

Mais moi, je ne vois pas la même chose qu'eux. Je ne reconnais ni leur lune ni leur soleil. Il n'y a pas de ciel en attente de ma venue, mais un trou encore plus profond qui attend que j'y plonge. Et encore faut-il que je sois passée par toutes les étapes de mon chemin de braises. Il faudra que je sois percée au cœur, encore et encore, pour bien comprendre le sens du véritable sacrifice. Sans cette souffrance-là, le repos n'aura aucune signification. Quand je m'arrêterai pour dormir, ce sera en ayant mérité ce paradis simple qu'est l'oubli.

Ananda Devi, *Moi, l'Interdite*, 77

Selon Helen Pidd, « De tous les pays riches du Groupe des 20, l'Inde a été étiquetée le pire endroit pour être une femme ». C'est une déclaration audacieuse qui est malheureusement la vérité selon un sondage par 370 spécialistes. Les lois ne sont pas pour protéger les femmes, mais plutôt pour protéger les hommes. Les lois de viol sont simples. Pidd explique que le viol est seulement la pénétration vaginale par le pénis, et toutes autres formes peuvent être considéré simplement comme impiété sur son intimité. Actuellement, quelques femmes indiennes sont encore vendues, mariées comme enfants, sont esclaves domestiques et abusées. Pidd explique même plus que dans une société qui préfère les hommes, la vie pour une femme est rendue difficile et parfois même impossible avec l'infanticide et les avortements – dans les trois derniers décennies il y a eu 12 million femmes avortés.

Ananda Devi est une auteure indo-mauricienne bien réussie et respectée autour du monde qui n'est pas étrangère au sujet de la condition féminine, et qui n'a pas peur de le

décrire. Devi vit actuellement en France et elle détient un doctorat d'anthropologie sociale. Devi assure à travers son écriture d'éloigner ses lecteurs de la perception idyllique l'île exotique de l'Île Maurice. Elle traite les sujets réels et parfois difficiles, ce qui rend l'expérience de la lecture de ses romans très émotif, surprenant et unique. Elle a écrit son premier roman au jeune âge de 20 ans. Jusqu'à date, elle a publié plus de quinze romans, un demi desquels ont été publiés par Gallimard.

Le site web *Words without Borders* explique que Devi a reçu plusieurs prix pour ses romans, incluant le Prix Louis, le Prix des cinq continents de la francophonie et pour son œuvre *Indian Tango* (2007), elle a reçu le Prix Fémina et le Prix France Télévision. Dans les chapitres qui suivent, nous examinerons de près la condition féminine des personnages principaux présentés par Devi dans ses romans *Moi, l'Interdite* (2000), *Pagli* (2001) et *Indian tango* (2007).

À travers ces trois livres, nous traiterons les thèmes les plus pertinents pour chaque femme présentés par Devi. On fera un survol de la condition féminine de l'enfance à la jeunesse, jusqu'au troisième âge. Les chapitres sont divisés d'une manière chronologique, à la fois dans l'ordre où ils ont été conçus par Devi et dans les stades de la vie de chaque femme.

Les thèmes que nous abordons dans le premier chapitre sont premièrement les différentes formes d'abus, suivi par le pouvoir. Ensuite, nous examinerons le chagrin du personnage principal, Mouna, et son rôle comme femme et dans la société. Finalement, on verra son évolution identitaire, suivi par ses expériences avec l'amour et la mort, et ce que ces expériences signifient. Dans le deuxième chapitre nous verrons de près l'abus que le personnage principal, Daya, a subi au long de sa vie. Après que nous

aborderons l'abus, on expliquera le rôle des femmes dans le texte. Ensuite on verra le symbolisme de la couleur rouge et la présence du pouvoir au long du roman.

Dernièrement, nous approfondirons les expériences du personnage principal avec l'amour et la mort et le rôle de la folie. Dans le troisième chapitre, nous distinguerons l'importance du format du roman et sa signification, suivi par le rôle et les transformations des femmes dans le texte et le symbolisme de la musique dans le texte. Nous reverrons de nouveau l'importance de la pouvoir dans le texte et de l'emprisonnement. On verra aussi les expériences du personnage de Subhadra avec l'amour, la mort et finalement la différence entre la réalité et l'imagination.

Il y aura une présence récurrente dans chaque chapitre des thèmes les plus importants. Notamment, ce sont les thèmes de l'abus et ses différentes formes qu'expérimentent les personnages féminins, les rôles des femmes dans la société, leurs évolutions identitaires, le chagrin et le pouvoir senti par les femmes respectives, le découvert de la beauté de leurs propres corps malgré leurs déficiences, leurs expériences individuelles avec l'amour et finalement leurs morts et renaissances symboliques.

La sexualité est un thème pertinent dans chaque roman. Non seulement est la sexualité présente dans le plaisir du texte, mais elle est aussi évidente dans les chapitres suivants comme thèmes principaux. Chaque femme dans chaque roman a une expérience différente avec la sexualité, et elles ont toutes leurs propres significations et raisons, ce qui sont éventuellement reliées aux besoins et aux désirs inconscients.

En somme, nous ferons une comparaison globale des expériences vécues par chaque personnage féminin et la signification de leurs expériences les plus pertinentes,

puis nous examinerons aussi comment leurs expériences leurs affectent d'une perspective de psychanalyse. En fin de compte, comme le dit Ananda Devi dans son entretien avec

Patrick Sultan:

Même si mes histoires sont ancrées dans une certaine réalité, il y a toujours la part du rêve (ou du cauchemar), cette part d'excessif provenant du 'souffle' de la terre. Littérairement, elle est ma première source, elle porte toutes mes histoires, et il y a quelque part, une puissante combinaison entre les gens (mes histoires partent souvent d'un fait-divers réel) et l'intemporalité du lieu.

Cette forme de l'oubli, de rêve ou d'échappement de la réalité est présente dans tous les trois romans, et nous examinerons les situations individuelles des personnages et la signification de cette échappement de près.

Chapitre 1

L'enfance : *Moi, l'Interdite*

Comme dans les contes, mes parents contemplaient rêveusement différents moyens de se débarrasser de moi. Comment? En me pendant dans le forêt? En me tendant un petit panier et m'envoyant au loup? En m'enchaînant à une colonne et en laissant les vautours me dévorer le cœur? Un soir, je les ai entendus en discuter, si froidement et banalement que j'ai cru qu'ils parlaient de chatons qu'ils voulaient noyer.

Devi, *Moi, l'Interdite*, 50

Ananda Devi présente la vie d'une jeune mauricienne qui a subi une transformation spirituelle physique toute à cause de l'abus et de la solidarité. Mouna, une jeune fille de bec-de-lièvre apprend comment aimer à travers la cruauté humaine et l'acceptation des autres créatures l'amour réel. La condition féminine est reflétée dans tous les trois romans de Ananda Devi. Dans *Moi, L'Interdite*, nous concentrerons sur la condition d'une jeune fille de cinq ans, Mouna, qui vit plusieurs défis et qui évolue considérablement. Nous examinerons sa découverte de sa sexualité et l'évolution de son identité à travers plusieurs sujets. Les sujets qui seront traités sont les différentes formes d'abus, son chagrin, son rôle comme femme et dans la société, l'évolution identitaire, l'expérience avec l'amour et la mort.

L'abus

Dès le commencement, Mouna éprouve plusieurs formes d'abus. Elle a subi l'abus verbal, physique et émotionnel. Même dans sa propre imagination, elle imagine que quand elle est née, les femmes toutes pensent quelle est « Une sorte de monstre » (Devi, *Moi, l'Interdite*, 30). Les femmes voient qu'elle a « les cheveux hérissés, les mains griffus » (30)¹ et puis elles exclament « c'est une *mouna!* » (30) C'était le commencement de Mouna et son manque identitaire. Tout au long du livre, on n'apprend jamais le vrai nom de Mouna. Le fait qu'on n'apprend jamais son vrai nom ajoute au penser qu'elle n'est qu'une malédiction, une difformité, qui ne mérite aucun nom. « La guenon » (12). Le nom Mouna devient une source de fierté vers la fin, quand elle éprouve une évolution identitaire. Comme on le voit dans le texte, Mouna devient confortable avec son identité, elle évolue et devient fier de son bec-de-lièvre. « Mais je ne suis pas une malédiction. Vous le verrez en suivant mon histoire. Je suis une mise en garde. » (9). Mouna devient si confortable avec son identité qu'elle ne raconte jamais son vrai nom au lecteur. C'est possible que ce soit parce que son vrai nom ne vaut rien, ou simplement parce qu'elle embrasse son identité même si elle ne l'a pas complètement créée elle-même.

Malgré la présence de l'abus verbal, l'abus physique que Mouna expérience paraît d'être plus pire que l'abus verbal qu'elle a subi. On peut voir que la famille a peur de Mouna et se sent honteuse « Ils disent que je porte le signe de Shehtan² » (8). Il y a aussi une manque de respect à la part de la famille en vers Mouna parce qu'ils l'appellent

¹ Toutes citations dans ce chapitre n'indiquant que les pages viennent du texte *Moi l'Interdite* d'Ananda Devi.

² *Shehtan* veut dire Satan, le diable, en hindi, une langue parlée à l'île Maurice.

« Mouna » et non son vrai nom. La famille ne veut aucune chance d'avoir une malédiction dans la famille, alors ils la cachent pour que ne personne ne doive la voir, et à cause de la honte « Ils me laissaient dans ce four à chaux quand il fallait me disparaître » (33). La famille de Mouna parle autour d'elle comme si elle est sourde. Un autre exemple de la honte de la famille vient des sœurs quand leurs amis vont visiter, « Enfermez la Mouna, mes amis viennent dîner ce soir. Écartez-la, on ne veut pas voir son visage de malchance avant de sortir » (13), ce qui suggère que d'une façon ou une autre son « visage de malchance » va répondre aux attentes de sa malédiction.

Quant à sa famille, « elle serait meilleur si elle sera morte » (58). La condition de Mouna est une réflexion de la condition indienne actuelle pour quelques indiennes. Elle a subi l'abus, et vit évidemment dans une société qui préfère les hommes. Malgré le fait que tout le monde prend priorité sur Mouna, le père et surtout le frère sont préférés. La mère de Mouna cuit toujours les bons repas pour les hommes, mais donne Mouna parfois ce qui reste, comme « une *karahi* grasseuse à laquelle adhèrent des copeaux de nuit » (41). Nous verrons tout au long de cette analyse que la nourriture devient un élément important qui contribue directement à la vie et la mort de Mouna.

Par exemple, un manque de nourriture est une thème récurrente d'abus physique que Mouna expérience. L'abus physique le plus évident est certainement le fait que les parents enferment toujours Mouna dans le four-à-chaux, arrière de la cheminée. C'est une forme d'abandonnement qu'elle expérience pendant sa vie courte. La première fois qu'elle a rencontrée l'abandonnement, c'était quand elle est né et sa mère ne le voulait pas. Elle démontre sa haït par une essaye de la tuer par l'affamer, ce qui est admis par sa mère quand elle explique « Je ne l'ai pas nourrie... Elle n'aurait pas dû survivre! Mais

c'est ta mère qui s'est occupée d'elle! » (52). Grâce à la Grand-Mère de Mouna, la mère du père de Mouna, qui s'est occupée de Mouna, Mouna a pu vivre. La Grand-Mère l'a sauvée avec son lait produit de ses propres seins. Comme Mouna explique, « Elle m'a fait téter son sein à elle, où il lui est venu, par un miracle que je ne me suis jamais expliqué, quelques gouttes de lait » (38).

La malnutrition continue après que sa grand-mère est morte. Néanmoins, c'était après que Mouna a mis le feu à la paille en arrière de la maison que ses parents ont vraiment décidé de la torturer. Elle a tué une de leurs vaches, un animal qui est considérée comme sacré par les hindous. Quand Mouna pensait que sa mère va l'embrasser au moment où elle était, pour une fois « le centre du monde » (59), sa mère l'a frappée, « avec une énergie très pure, elle me l'a fourré dans les cendres tout juste éteintes » (58). C'était le dernier contact avec ses parents que Mouna aurait.

L'abus émotionnel est évidemment le pire. Tous les deux autres formes d'abus ajoutent à l'abus émotionnel que Mouna a souffert. Elle a souffert l'abandonnement physique dans le four à chaux et l'abandon émotionnel quand personne de sa famille ne l'aime, sauf sa Grand-Mère. L'abandon physique la rendue un peu insensée, mais c'était le manque d'amour et contact émotionnel qui l'a rendue même plus folle. Son père ne veut pas manger autour d'elle, ses sœurs veulent la cacher, et elle a entendu ses parents en parlent de la tuer,

Mes parents contemplaient rêveusement différents moyens de se débarrasser de moi... je les ai entendus en discuter, si froidement et banalement que j'ai cru qu'ils parlaient de chatons qu'ils voulaient noyer (51).

Alors Mouna, la malédiction, serait « oubliée » un jour dans le four à chaux. Cette expérience est comparable à l'expérience de sa grand-mère qui a été laissée dans le

grenier jusqu'à sa mort, parce qu'elle n'avait aucune utilité dans la société comme veuve handicapée. Tous les deux Mouna et Grand-Mère ont été négligées parce qu'elles sont considérées inutiles.

La négligence

La négligence envers les enfants est très présente dans *Moi, l'Interdite*. Dans le cas de Mouna, on peut voir que la négligence peut rendre jusqu'à la mort. Mouna manque le contact presque complet avec les humains et surtout avec sa famille. Barrière explique que plus d'enfants meurent de la négligence que l'abus, qui est, enfin, ce qui tue Mouna. C'est clair qu'il est très important de donner l'attention dont les enfants ont besoin durant leur jeunesse, mais Mouna, par contre, ne reçoit que l'attention négative. Ce qui, en retour, fait que Mouna fait n'importe quoi pour l'attention. Devi nous montre ce phénomène, par exemple, quand Mouna met en flamme les cannes de sucre, en admettant « j'y ai mis le feu » (57). Cet épisode est un exemple d'une mauvaise décision à cause d'un manque de gestion de ses émotions et de ses pensées. En revanche, la négligence de Mouna relie directement à l'abus. En effet, les enfants qui ont souffert de l'abus émotionnel ont plus de difficultés avec la gestion de leurs émotions.

Selon Darlene Barriere, la partie du cerveau qui contrôle les émotions est 20-30% plus petit que les autres enfants. On peut voir tout au long du livre, l'évolution du manque de contrôle des émotions de Mouna. On peut voir dans l'évolution affective de Mouna qu'à cause de l'abandon et l'abus qu'elle a subi, elle vit plusieurs anomalies psychologiques. Par exemple, l'idée de ce qui est considérée comme acceptable pour Mouna diffère de ce qui est considérée acceptable par la société.

La grand-mère grenier: l'espoir

La grand-mère grenier a aidé Mouna toute sa vie et est la seule personne qui la comprend complètement et l'assure que ses pensées sont à elle, qu'elles sont acceptables, et que c'est elle (Mouna) qui est en charge de son propre destin, « c'est toi qui la changeras, cette histoire » (25). La grand-mère pénètre les pensées inspirantes comme celui-là dans l'esprit de Mouna, ce qui contribue à l'âme vive de Mouna. Elle l'a nourrie physiquement et mentalement, elle l'a aidé à découvrir sa sexualité, elle l'a aimée et elle l'a donnée de l'espoir. Ce sont toutes les choses que personne ne pouvait la donner. Mouna a formé un rapport fort avec sa grand-mère, jusqu'au point où Mouna essaye inconsciemment de devenir comme grand-mère grenier. Pour grand-mère grenier, Mouna était une deuxième chance, une sorte de renaissance. Une deuxième possibilité à sauver un bébé, parce que la sienne a été tuée. Tous les deux sont aperçus comme inutiles. Tous les deux ont souffert l'abus, et tous les deux ont leurs propres difformités, leurs « seules beautés » (56).

Pour Mouna, sa grand-mère était le seul humain avec l'humanité. Elle pouvait se rapporter avec « l'air d'un enfant » (53) de sa grand-mère, quand elles nourrissent des créatures qui ne sont pas leurs propres enfants, et quand elle trouvait un sens de calme quand elle s'enveloppait dans le sari blanc de grand-mère grenier. Pour Mouna, sa grand-mère lui a donné quelque chose que personne d'autre ne pourrait, l'assurance. Sa grand-mère était, à elle, sa vraie mère. « J'ai bu le lait de la grand-mère, qui est devenue, de ce fait, ma vraie mère. » (38). Mouna explique finalement après la mort de sa grand-mère que « la mort est notre union définitive » (66), et elle sait que ce ne serait pas longtemps. Mouna savait dès le commencement qu'elle avait le même destin que sa grand-mère,

« qu'elle se mourait de solitude et d'abandon » (35) ce qui confirme que Mouna meurt de la solitude et d'abandon, non l'abus. Une partie de Mouna est déteinte quand grand-mère grenier est mort. Son espérance de vie est diminuée. Mais elle tiendra toujours une partie de sa grand-mère dans son âme avec le confort de son sari blanc qui redonne Mouna l'espoir dans les moments les plus pires,

Puis j'ai retrouvé le sari de coton blanc enfoui sous les sacs de gunny comme pour mieux assurer mon amnésie. Et alors, la mémoire m'est revenue d'un coup. Le visage de grand-mère grenier m'est apparu clairement, et je me suis ressouvenue de l'amour humain, si tendre, si tourmenté. (102)

La renaissance

Mouna fait une renaissance ou bien une transformation à deux reprises. Ses « enfants » contribuent directement à sa renaissance. La première fois, c'est dans le four-à-chaux où elle a rencontré « un peuple » (41), qui est devenu son peuple à elle. Elle avait finalement une utilité. Mouna dit qu'elle a « eu des rêves étranges, comme si je me transformais. » (42), elle se transformait dans une être utile, une nourricière. Au commencement, elle se sentait comme prisonnière avec les copeaux de nuit, quand elle décrit comment elle se sentait, « Moi, j'étais au chaud, bras et jambes serrés, prisonnière » (43). Maintenant, elle est prisonnière des insectes, du four à chaux, de l'île, de la communication et de sa laideur. Mais travers les copeaux de nuit, elle a finalement trouvé une raison pour justifier son existence. Elle était leur mère, « C'était comme si j'étais devenue la grand-mère grenier et que je leur épanchais mon dernier lait » (44). Elle était leur déesse, « Je servais à quelque chose. C'était l'espoir des hommes qui donnent une raison d'être à Dieu et non le contraire. J'étais leur dieu » (45). Ce qui est le plus

important, c'est que les copeaux de nuit ont offert un sens de famille à Mouna, quelque chose qu'elle voulait sincèrement.

Grâce au fait que Mouna était toujours comparée à un monstre, à un animal, ou au diable, « Ils disent que je porte le signe de Shehtan » (8), pour elle, les insectes sont plus humains que sa famille. Mouna explique que « Personne n'avait plus de droits que les autres (les insectes, pendant qu'ils se nourrissent). Ils avaient, les uns envers les autres, une émouvante considération » (45).

La deuxième renaissance c'est quand elle rencontre un chien et elle-même s'est transformée en chien. Mouna explique que physiquement elle est devenue comme lui, qu'elle a poussée les griffes et tout. Comme lecteur, c'est difficile à croire mais elle nous dit au commencement qu'on ne peut pas toujours la croire, et quand elle est devenue chienne c'est plutôt aperçu comme une renaissance spirituelle. Mouna commence à s'accepter. Mouna décrit le chien d'une manière similaire à elle-même. Tous les deux sont maigres, ils ont les mains griffus (30), se sont abandonnés, se sont couverts des insectes (copeaux de nuit; les puces et parasites) et tous les deux ont les sourires douloureux. Elle sentait un rapport avec le chien quand elle décrit que « Ses yeux avaient l'air de parler aux miens » (71). Il pouvait aussi offrir Mouna quelque chose qu'elle n'a jamais eu : la liberté. Non seulement le chien a-t-il aidé Mouna avec sa deuxième renaissance, sa renaissance comme être libre, il l'a aussi aidé à découvrir sa sexualité. Leur relation sexuelle semblait assez normale pour Mouna, parce tous les deux étaient vus comme les mêmes.

Découverte de la sexualité

La grand-mère de Mouna redonne Mouna une chance de vivre quand elle a donné son lait. Elle a expliqué à Mouna que quelqu'un va l'aimer un jour, qui serait pour elle son imaginaire Prince Bahadour, « un jour... il viendra, un prince qui t'aimera pour ce corps-là et aussi pour la beauté de tes yeux et puis encore pour la beauté qu'il verra en toi, à l'intérieur de ton corps » (21). Sa grand-mère décrit Prince Bahadour, qu'il récurse « tous les dons de la terre, la beauté, la jeunesse, l'intelligence, la richesse... Bahadour devait son nom à son courage et à son bravoure » (24). À travers son humanité, le pouvoir de la mise en récit et de l'imagination, elle a donné de l'espoir à Mouna. Prince Bahadour était une façon pour Mouna d'échapper sa vie et sa situation réelle. Elle a imaginé plusieurs fois une relation avec l'homme exotique de ses rêves qu'elle a créé avec grand-mère grenier. Au commencement, il est quelqu'un à qui elle rêve. Mouna rêve que quelqu'un l'aime, Prince Bahadour. Ses premières fantaisies sexuelles sont avec Prince Bahadour, mais sont imaginés d'une façon très violente à cause de son abus. La première fois qu'on voit une fantaisie violente c'est quand Mouna explique que « le murmure de l'homme m'atteint. Ses gestes et sa violence n'ont pas de limites » (20).

Même l'interprétation de l'amour et du sexe pour Mouna est violente, parce que c'est tout qu'elle n'a jamais su. Les copeaux qui « quelquefois, étaient violentes » (69), et son Prince Bahadour, avec « Ses gestes et sa violence (qui) n'ont pas de limites » (20). Il est évident que l'abus a eu un effet profond sur ses pensées et son interprétation de l'amour. C'est à travers son interprétation foirée de l'amour qu'elle a eu ses transformations. Elle sort hors de ses limites, et essaye de trouver une forme de liberté malgré une interprétation ce qui peut être considérée comme moins idéale.

Mouna découvre sa sexualité physiquement avec un chien. Cependant la relation avec le chien est parfois douloureuse pour Mouna. Malgré le fait qu'il a montré à Mouna que qu'el qu'un d'autre que sa grand-mère pouvait l'aimer, elle est devenue honte de ce qu'elle est devenue. Le chien a tué ses peuples, les copeaux, et le plus qu'elle se sent comme lui, le plus qu'elle peut voir son humanité qui commence à disparaître. C'est à ce point-ci où elle commence à démontrer les sentiments de honte et elle tourne de plus vers son imagination, à son Prince Bahadour.

Les désirs et les besoins pour Mouna sont assez complexes. Grâce aux effets de l'abus et la négligence qu'elle a subie, elle a conséquemment développé une sexualité qui peut être considérée comme anormale ou peut-être simplement expérimentale. Elle est un jeune enfant, qui n'a presque rien connu que la violence et la froideur. Cette abandon physique et émotionnelle l'a rendu à se défendre inconsciemment avec la condensation.

Robert Barsky explique dans son texte *Introduction à la théorie littéraire* que « La *condensation*, où un élément en représente un autre auquel il se substitue par association » (164) est vécue par Mouna, avec la substitution des corbeaux pour une famille, et plus tard avec le chien et le Prince Bahadour pour une relation amoureuse et plutôt sexuelle. Finalement, quelqu'un d'autre que sa grand-mère a pu la donner ce qu'elle manquait: l'amour et l'espoir. Ses expériences vont contre les normes sociétares, surtout avec la bestialité. Mais pour Mouna, c'était la découverte de la sexualité, de son propre corps, du principe de plaisir. L'expérience était faite par l'instinct, elle ne pensait pas qu'il était différent qu'elle. Même si elle avait une expérience instinctuelle et essentiellement innocent avec le chien, ses relations avec Prince Bahadour sont moins innocentes et sont les résultats d'un comportement appris par la société indienne.

Helen Pidd souligne que dans un sondage de Unicef en 2012, on a posé la question aux adolescents si c'est justifiable de battre sa femme, et les résultats sont surprenants. Cinquante-sept pourcent des adolescents trouvent que c'est justifiable, pendant que 52% des adolescentes trouvent que c'est justifiable. Ces nombres en faveur ou bien qui soutiennent la violence reflètent quelques idées sociétales indiennes, et démontrent, peut-être, auxquelles les personnes se sont habituées. Les fantaisies sexuelles que Mouna crée de Prince Bahadour sont toujours violentes, « ce souffle court, ce râle, cette sueur qui s'échappait de mes aisselles et de mon ventre, ma gorge tirée en arrière avec violece, tout cela, je lui offrais comme un début de mort » (106). La violence dans ce cas peut représenter deux choses. La première, c'est que c'est tout ce qu'elle n'a jamais su. Mouna associe les relations avec la violence, parce que c'est tout ce qu'elle n'a jamais su au niveau familial et sociétaire. Deuxièmement, c'est possible que la présence de la violence est présente à cause du fait que la sexualité et la violence sont fortement liées, et dans ce cas, interchangeable. Comme Sigmund Freud l'explique, le développement émotionnel d'un point de vue psychanalytique est emmené par les forces sexuelles et l'agression (Schultz et Schultz).

La liberté

Quand Mouna approche plus la mort, la violence commence à cesser. La violence ne cesse pas complètement, mais avec son imagination de l'amour de son Prince Bahadour, elle devient plus optimiste. Mouna rêve que Prince Bahadour vient au four à chaux pour la voir, pour danser, pour boire, et plus important, pour l'aimer. Elle décrit son apparence comme « Il était vêtu de liberté » (Devi, 104).

La liberté est finalement ce que Mouna cherchait. La liberté de son emprisonnement éternelle. Mouna rêve toujours d'un monde qui lui acceptera, où elle peut parler avec les autres, jouer avec les autres et être aimé par les autres. Elle trouve l'acceptation avec une femme gentille qui s'appelle Lisa. Lisa est quelqu'un avec qui Mouna peut essayer de communiquer, quelqu'un qui l'écouterait.

La folie

À travers Lisa, qui est une femme employée par sa famille, le lecteur peut vraiment observer la progression de la folie de Mouna. Mouna explique son histoire, mais elle mente toujours. Elle explique qu'elle était enceinte, avec le bébé de Prince Bahadour, mais qu'elle a tué son bébé, ce qui est une autre comparaison avec grand-mère.

Cependant Mouna insiste qu'elle raconte la vérité « Je vais te dire un secret, Lisa. Je ne suis pas folle. On m'a mise là parce que j'ai tué mon enfant. » (64). Le lecteur reconnaît immédiatement que ce n'est pas la vérité, parce que la raison pour laquelle Mouna est dans le four à chaux a été déjà expliquée – c'est à cause de son malédiction et que ses parents veulent la tuer, de « l'oublier dans le four à chaux » (52). Toutes ses histoires avec Prince Bahadour, Lisa, le chien – le lecteur ne sait jamais définitivement si elle raconte la vérité. Elle annonce dès le début : « Cette histoire couleur d'eau croupie n'a peut-être aucune réalité » (7).

L'enfance

La première étape de la vie présentée dans cette thèse à travers les livres de Devi est l'enfance. On a déjà vu les différents aspects de l'abus qui sont présentes dans la vie de Mouna, ce qui contribue directement à son être. Trois psychologues Américains,

DeHart, Sroufe et Cooper, expliquent que les enfants abusés ont quelques caractéristiques inhérentes, qui élicitent le traitement mauvais par les adultes, notamment les défauts physiques (DeHart & Sroufe, 287); comme l'anomalie congénitale de Mouna, son bec-de-lièvre.

L'enfance est une période extrêmement importante dans l'évolution d'une personne, et leurs expériences auront un effet profond. Pendant l'enfance, les enfants commencent à développer pour la première fois les émotions évaluatives de soi et commencent à comprendre leurs émotions (351). On peut voir qu'avec Mouna, tout au long du livre c'est comme elle essaye de se comprendre et de saisir ses émotions. Elle se demande pourquoi elle est comme elle est et la personne qu'elle est, et essaye de justifier pourquoi les autres, surtout sa famille, la traite comme elles la traitent. On pourrait dire que *Moi, l'Interdite*, est un survol intime de la psyché d'une jeune fille négligée, où le lecteur peut voir les conséquences.

Il est important à noter que les enfants développent durant l'enfance une conscience de soi et des autres (173), et que les enfants ont quelques souvenirs dès la naissance (179). Mouna se souvient de l'abandon et de l'abus comme enfant, ce qui contribue directement aux développements anormaux du cerveau. Pour Mouna ce serait la folie. La dépression est trouvée dans sa solitude et son manque d'amour, pendant que l'agression est montrée à travers ses fantaisies et quand elle mord la main de Lisa. Tous ces facteurs contribuent à un développement anormal de soi, les problèmes comportementaux et émotionnels dans les enfants. On peut facilement voir les effets de la négligence pour Mouna, qui peut se résulter, selon DeHart, Sroufe et Cooper, dans les conséquences dévastatrices sur la santé, l'indisponibilité émotionnelle et un déclin dans le

fonctionnement (De Hart & Sroufe, 286). Mouna a subi tous les effets secondaires de l'abus et la négligence, ce qui contribue à une analyse profonde et détaillée de sa situation.

Le symbolisme

Le symbolisme sexuel est aussi présent dans chaque livre, mais surtout dans *Moi, l'Interdite*. Deux des trois éléments freudiens sont trouvées à travers les livres, l'idée de la fixation orale et aussi les symboles phalliques. Les lecteurs peuvent trouver plusieurs symboles phalliques, mais ils trouveront surtout les symboles féminines.

Une espèce de fixation présente c'est la fixation orale, surtout avec Mouna. Mouna a une bouche déformée, ce qui représente un sexe déformé à cause du fait que la bouche fait allusion à un symbole féminin grâce au fait que c'est essentiellement un trou, qui peut faire allusion au vagin. En outre, la bouche de Mouna peut aussi signifier les difficultés de communication qu'elle a subie au long de sa vie et les contraintes sociétales. Mouna a un manque de compétence communicative, ce qui est une « abélie d'utiliser la langue dans une manière considérée comme socialement acceptable dans une culture » (DeHart & Stroufe, 250). Son bec-de-lièvre l'embête presque complètement à communiquer, spécialement de communiquer d'une façon socialement acceptable.

Il y existe d'autres symboles féminins présentes, notamment l'île, qui est présente dans deux des livres, *Moi, l'Interdite* et *Pagli*. L'île est une symbole féminine parce que c'est entourée de la mer, qui peut être interprétée, au niveau psychanalytique, comme la mère et son fluide amniotique. On pourrait même dire que les prisons de chaque femme sont les symboles féminins parce que leurs propres prisons l'entourent comme l'utérus

entoure un enfant. Par exemple, le four à chaux est aussi une symbole féminine malgré ses connotations négatives. Il est associé à la négativité, mais en fait c'est la vérité de la situation. Mouna ne sort presque jamais du réconfort du four à chaux, de l'utérus, qui est un sens de confort dans le déconfort. Elle est condamnée à l'utérus froid et pierré de sa mère jusqu'à sa mort.

La mort

À part de la mort de la grand-mère grenier, la mort n'est jamais absolument claire dans le roman. Conséquemment on ne sait pas certainement si jeune Mouna est morte ou non à la fin. « Serais-je un ange? » (125) apparaît clair qu'elle soit morte, mais on n'a jamais une indication directe. Mouna finit en acceptant sa mort et elle est assez contente de ses souvenirs de grand-mère grenier pour la consoler. Même si elle paraît stable, elle a toujours les bouts de folie jusqu'à la fin où elle suggère même de tuer Lisa, « Je dois aider Lisa à s'effacer aussi. Je suis forte, quand je le veux » (122).

Compris tout ce qui est arrivé dans la vie courte de Mouna, elle a eu une évolution identitaire assez significative. Malgré les difficultés que Mouna découvre pendant sa vie, Mouna apprend finalement d'aimer elle-même. Elle se décrit au commencement de la façon que les autres l'aperçoit: comme un monstre, une malédiction, un Shehtan, une bête, et complètement laide. Quand elle est née, les femmes la regarde et

Tous les visages sont des miroirs d'une chose qui provoque l'horreur. Ils s'esquivent, dérapent. Puis, lorsqu'enfin ils osent regarder, c'est avec mépris et envie de détruire. (30)

Néanmoins, vers la fin de son existence elle sait ce qu'elle est. Elle comprend finalement qu'elle peut être aperçue comme belle, unique, et plus humaine que les autres. On peut

voir une évolution de sa perception de soi-même, du négative à plus optimiste, ce qui est évident au commencement quand elle dit que « Le ciel avait fermé ses grilles d'acier au moment de ma naissance » (13) qui veut dire qu'elle a aucune chance pour aller au ciel, avec la fin, qui est plus optimiste. Elle réfléchit et découvre qu'elle n'est pas vraiment l'imprécation que pense sa famille. Mouna, la jeune fille troublée, se souvient des choses plus réconfortantes et devient pour la première fois pareil aux autres humains,

L'aube me ténèbre de part en part. Fait souffler en moi un grand vent vert qui sent la menthe, the thym, la citronnelle. Un grand parfum vert qui m'allège et me soulève et me donne des ailes. Des ailes! Me serais-je trompée, tout ce temps? (123).

Chapitre 2

La jeunesse : *Pagli*

Ma maigreur me permettait de passer entre les regards et de me perdre, devenir invisible. C'était une sorte de bonheur. Mais cela n'a pas duré. Je savais que mon destin était autre...

Ananda Devi, *Pagli*, 28

Pagli, roman publié en 2001, est un roman à propos d'une jeune femme hindou, Daya, durant son adolescence. Elle a été violée par son cousin, avec qui elle se marie. Cette jeune femme nous raconte son histoire qui est complètement inondée par la couleur rouge. Daya explique que le mot *pagli* veut dire « folle » en hindi « une pagli, une folle » (Devi, 13)³, et cette folle décrit sa vie par dire que « j'ai défié le destin avec mon obstination de folle » (13), ce qui donne le ton de l'ouvrage. Daya utilise cette folie à son avantage toute au long du roman. Elle l'utilise comme un outil pendant qu'elle souffre de l'abus, de la ridicule, du chagrin et dans ses relations amoureuses. Dans ce chapitre, nous examinerons l'abus qu'elle a subi, le rôle des femmes dans le texte, le symbolisme de la couleur rouge, le pouvoir, ses expériences avec l'amour et la mort, et le rôle de la folie.

L'abus/l'emprisonnement

Cependant que Daya n'a pas subi le niveau d'abus que la pauvre Mouna, elle vivait encore son propre cauchemar. Elle a connu principalement l'abus physique, en

³ Toutes citations dans ce chapitre n'indiquant que les pages viennent du texte *Pagli* d'Ananda Devi.

particulier le viol par son cousin, qui est son mari « J'ai été mariée à mon cousin... Il m'a violée quand j'ai eu treize ans » (51). Grâce à l'abus, Daya manque d'estime de soi. Elle ne pense jamais qu'elle est belle. Elle devient très mince pour que les hommes, particulièrement son mari, ne pensent pas qu'elle soit belle, comme elle explique « Je ne veux pas être femme si c'est ainsi que je dois être vue » (52). L'abus qu'elle a subi conduit directement à sa folie.

Il y a aussi une présence d'abus interne, de soi, avec sa propre maigreur. Daya devient emprisonnée dans plusieurs façons grâce à l'abus. Elle est emprisonnée dans son propre corps et dans un mariage abusif, « et sa main s'est imprimée sur mon visage, dans mon dos. » (52). Daya fait l'expérience d'un emprisonnement sexuel et physique quand elle est fermée dans la cellule pendant l'inondation, et parce qu'elle est toujours sur l'île. Pour Daya, être entourée par la mer, par cette prison, est le plus pire parce que c'est la seule prison qu'elle ne peut pas échapper avec ses créations et ses rêves. « Ils arriveraient toujours au bout de l'île. La mer est leur prison » (57).

Le symbolisme de la couleur rouge

En hindi, le nom Daya veut dire « compassion », qui est fort probable pourquoi elle est si impressionnable des autres, particulièrement du rouge du passé. Le rouge du passé c'est la terre rouge, le sang des autres, une terre de souffrance et « sacrifices impardonnés » (29). La couleur rouge joue une grande partie durant le roman. Il est impossible d'ignorer la présence du rouge au long de l'œuvre. Daya assure de décrire les choses toujours en rouge et presque jamais dans les autres

couleurs. Tout ce qui est rouge forme une sorte de rapport avec sa vie et fait allusion aux difficultés et défis que la population mauricienne entière a subi. Du couvercle à l'intérieur, des mots aux suggestions, c'est impossible de rater.

Dans un entretien avec Ananda Devi, qui s'intitule *Ruptures et héritages*, l'auteure mentionne le suivant :

...pour *Pagli*, lorsque j'écrivais la première page du roman et que le nom du lieu, Terre Rouge, s'est présenté à moi, cela a ouvert tout de suite d'innombrables axes de l'histoire - le symbolisme du rouge dans les rites de mariage hindou, le sang, menstruel et autre, la boue.

Dans *Pagli*, la couleur rouge ne signifie aucun symbolisme absolu, mais elle est une combinaison du bon et du mauvais, surtout avec accentuation sur ce c'est que devenir femme, pour Daya en particulier, veut signifier.

Il est possible d'interpréter la couleur rouge comme signification de la colère de Daya, le viol, la sexualité, l'amour, la terre, la vie et la mort, la passion, la souffrance et la vérité, le sang, et « Le couleur de son destin » (29). Comme interprétation traditionnelle hindoue, ce n'est pas correct, mais Daya éprouve à un point ou un autre dans le roman chaque aspect mentionné. Kate Smith, dans son texte intitulé, « *The color red : Simplicity, purity, and candor* », explique que pour les hindous, la couleur rouge signifie plutôt la pureté et est associé avec les connotations positifs, par exemple de la pouvoir, la spiritualité, la protection, d'une engagement ou bien une signification de devenir femme. Tandis qu'il y a les moments de colère, de viol, de mort et de souffrance, il y a aussi une grande partie où Daya devient une femme. La couleur rouge représente cette transformation et sa présence forte dans le

roman permet au lecteur de saisir l'importance de devenir femme et comment cette transformation englobe toute la vie de Daya.

La colère est représentée avec le viol. La sexualité est représentée à travers le désir, le désir pour l'inconnu. Mitsy est une fantaisie, un amour lesbien pendant que Zil est imaginaire et considéré plus comme un amour saine. La sexualité est aussi présente quand elle parle toujours des vêtements rouges de mariage et le maquillage rouge, particulièrement le fard à joues de Mitsy. Le fard à joues rend Mitsy plus sexuelle et contribue à la fantaisie lesbienne de Daya. La souffrance et la vérité sont représentées par le sang dans la terre des habitants esclaves, que Ananda Dévi explique dans l'entretien avec Patrick Sultan, « qu'[elle] espère avoir réussi à éviter le piège des clichés tropicaux ». L'histoire rouge est importante, non l'idée fausse que les personnes ont créé des îles. Son destin rouge est un indice à la douleur et à la mort qui vient.

La couleur bleue est aussi mentionnée plusieurs fois avec Mitsy. Daya mentionne que Mitsy porte sa robe bleue, ce qui peut signifier, selon le site web de l'Université de Western Oregon, une capacité de pour faire face aux situations difficiles, même si Daya pense que ses robes jaunes et bleues représentent le « désespoir » (99). La force de Mitsy est évidente non seulement dans sa forte sexualité, mais aussi quand elle a perdu son enfant, le lecteur apprend quand Daya explique « Au moment où j'attendais cet enfant sans espoir, Mitsy, elle, le perdait » (95). De plus, Mitsy demeure forte même quand les personnes se moquent et parlent d'elle, « Bien sûr, les gens, eux, ont parlé, c'est leur habitude. Dans ces lieux clos,

tout se sait. » (99). Cela renforce l'idée d'une femme forte que Devi essaye à projeter. De plus, dès le commencement, Mitsy représente la liberté « Mais elle était libre » (25). Pour Daya, Mitsy est une manière d'échapper sa propre réalité.

Le pouvoir

Malgré son épreuve de pouvoir qu'elle démontre au milieu de son histoire, le pouvoir minimal qu'elle épreuve est embrassé par un manque de pouvoir au commencement et à la fin. Au commencement, elle est violée et doit se marier avec son cousin et son « violeur ». Daya continue et conforme avec les charges de la perception sociétaria des victimes du viol, mais elle le fait simplement pour la vengeance. Daya explique quelque chose qu'aucune personne ne voudrait, elle explique qu'elle va marier son cousin. Quand Daya raconte à son cousin qu'ils vont se marier, elle « voit qu'il tremble » (56), qui marque le commencement de son pouvoir. En plein milieu du récit elle a le contrôle de son propre corps et de sa sexualité à travers son amaigrissement. Puis, à la fin, elle est rendue complètement sans pouvoir quand elle est emprisonnée après que les autres, les mofines, apprennent de son affaire avec Zil. Zil est un homme imaginaire avec qui Daya a une relation imaginaire le long du roman. La folie de Daya rassortie quand elle est emprisonnée. Elle demande, « Vous me mettez dans un asile? Je répons, souriant de ma plaisanterie, mais je suis déjà à Zil... » (112).

Même si Daya se présente d'une manière forte, la folie est toujours présente, ce qui est une idée qui est toujours suivie la durée du livre. Le lecteur pose plusieurs

questions. Est-ce qu'elle est vraiment devenue enceinte? Non. Est-ce que Zil existe vraiment? Non. Ou bien est-ce qu'elle est vraiment folle et tout ce qu'elle nous raconte est un mensonge, ou une fabrication? L'incertitude de l'histoire le rend même plus fort et reflète l'incertitude de la vie adolescente.

L'évolution identitaire

Dès le début, Ananda Devi rejette l'idée d'une femme idéale pour les hommes dans *Pagli*. Daya essaye toujours d'être forte et elle ne succombe pas aux demandes sexuelles de son mari. Elle n'est pas l'image voluptueuse et sexuelle de la féminité, mais plutôt masculine avec son corps asexué.

L'évolution identitaire est un peu compliquée avec Daya. Elle s'évolue dans sa propre folie. Daya se présente toujours d'une manière assez forte, parce qu'elle raconte sa propre histoire. On peut voir qu'elle a été violée par son cousin – mais on ne doit pas être faible pour faire l'expérience de viol. Au contraire, le viol représente un moment tournant où Daya prend charge de son destin et son propre corps. Ce moment de pouvoir commence une évolution identitaire pour Daya. Du moment du viol, aux moments lesbiens, de la déféminisation de son propre corps jusqu'à la folie qu'elle expérimente vers la fin avec son amour, Zil, voilà les facteurs du processus d'évolution identitaire pour Daya.

Zil, qui sert comme l'échappement de la réalité pour Daya, sert aussi comme une évolution sexuelle et le découvre de la beauté de son propre corps. Avant que Daya explique sa relation avec Zil, elle se décrit comme une monstre, « J'étais un

monstre » (74) et qu'elle « n'avait rien de beau » (36). Grâce à Zil, Daya devient plus confiante et acceptant d'elle-même, et elle prend conscience qu'elle mérite mieux, même si elle ne peut rien faire. Zil enseigne Daya qu'il y a plusieurs identités et perceptions de chaque personne, et que c'est à elle de décider et de découvrir son propre identité. La découverte de sa sexualité et de son propre corps est une étape naturelle de la vie, et Daya est au sommet de sa sexualité.

L'adolescence est une période de la vie où rien n'est certain et les émotions varient énormément, qui peut parfois faire une espèce de folie en elle-même grâce aux changements nombreux du corps et hormones d'un individu. L'évolution, ou bien la variation des émotions de Daya, sont toutes reliées à son (manque) de sexualité. Tout au long du texte c'est extrêmement évident qu'elle a les désirs sexuels, mais elle n'est pas du tout à fait une symbole de la sexualité. Elle est censée être à son apogée sexuelle, mais physiquement elle paraît asexuée, qui est une opposition de Mitsy. Mitsy est la concrétisation de la sexualité, qui est ce que Daya aimerait représentée. Le rôle de Mitsy c'est de montrer au lecteur plusieurs aspects de la sexualité de Daya. Une femme forte qui peint l'image de la sexualité, qui est plus libérée et aimée que Daya.

L'amour et la sexualité

Tous les amours que Daya expérimente sont d'une fois le bien et le mal. Son mari, un mariage horrible fondé sur la haine et la vengeance; Mitsy, un amour lesbien

et amicale qui n'est pas réalisable, et finalement l'amour interdit de Zil. L'amour de Zil est adultère, mais c'est aussi l'amour le plus pur qu'elle connaît.

L'amour parfois amical et parfois amoureux est assez intéressant. Mitsy aide Daya à découvrir elle-même, malgré le fait qu'elle a été rejetée quand « Mitsy s'est détachée » (21) de Daya après son avance sexuelle. Pour Daya, Mitsy est un véhicule pour son découvert d'un désir d'être aimé et d'aimer. Daya mentionne aussi que c'est avec Mitsy qu'elle se sentait vraiment comme elle-même, « pour une fois, je suis moi » (19). Il y a toujours un va et vient entre l'amour d'un homme et d'une femme pour Daya, ce qui n'est pas du jamais vu. Ce ne veut pas faire signification que Daya est lesbienne ou bisexuelle, mais simplement que la sexualité des femmes hétérosexuelles devient moins claire avec l'âge et elles sont plus ouvertes à l'idée de l'expérimentation. De plus, Mitsy est représentée comme une figure maternelle dans un sens, quand Daya décrit qu'elle « le faisait sans doute pour que je redevienne moi-même un enfant qui croirait encore dans la sécurité de ces mains de femme » (21), même s'il pense immédiatement après aux hommes.

L'amour que Daya pratique avec Zil est un amour qu'elle n'oubliera jamais et qu'elle nous rappelle plusieurs fois durant le livre. Pour Daya, c'est non seulement l'amour, mais c'est une opportunité de quitter l'île et son histoire douloureuse. L'idée d'un amour sans douleur, une relation saine une vie sans chagrin. De plus, Zil représente la liberté, une forme d'évasion de sa réalité. Zil est « la seule personne à comprendre sa souffrance, à comprendre ce qu'elle est » (Bannerjee et Schwerdtner, 143) et représente aussi l'avenir et le pardon du passé (Bragard, 230), qui est une

forme d'espoir. Comme pêcheur, il est capable de quitter l'île, l'île qui est aperçue comme une représentation de la souffrance, de l'emprisonnement. L'océan qu'il habite représente la liberté, l'inconnu, et une espérance de quitter la vie qu'elle s'habitue, ce qui contraste l'idée de Daya que la mer est sa prison.

Tandis que l'amour de Zil donne l'espoir à Daya, d'une façon subtile, il empêche l'évolution de soi de Daya. Il est vrai que Zil enseigne Daya comment aimer soi-même, mais c'est leur amour imaginaire qui mène à sa disparition et sa mort. Daya se concentre le long du livre d'une réunion éventuel entre les deux qui n'arriverait jamais, ce qui empêche l'évolution de soi de Daya parce qu'elle est coincé dans une vie imaginaire. Peut-être sans Zil Daya auraient combattu plus violemment pour sa mort au lieu de l'accepter. L'idée de Zil renforce la folie de Daya, mais il fournit aussi le confort durant sa souffrance et à sa mort. Daya explique « ma paix est en toi » (107) et plus tard Daya s'est rendu compte que Zil ne vient pas, « Zil n'arrive pas » (154), mais elle se confort jusqu'à sa mort qu'il est probablement en train de sauver les animaux et les enfants qui ont besoin d'aide.

Daya éprouve plusieurs mauvaises expériences sexuelles. Le pire c'est le viol qu'elle a subie de la part de son cousin, son mari. Grâce à cet épisode, il a entaché toutes ses expériences futures. Le viol était le premier contact sexuel qu'elle avait. Par conséquent, Daya cherchait toujours de se rendre moins désirable et s'est rendu en forme asexuée, ce qui est une dénonciation de ses propres désirs et sa propre sexualité.

Malgré ses expériences négatives et la déssexualisation de son propre corps, elle demeure toujours curieuse, ce qui met en évidence qu'elle a encore les besoins et les

instincts sexuels. Elle est toujours attirée par Mitsy, qui, comme Zil est un amour inatteignable. Daya s'est fixée sur ces amours parce que parfois, comme l'explique Karen Weiss, les victimes de la victimisation sexuelle se sentent honteux et comme ils méritaient ce qui s'est passé. Alors, elle ne mérite plus un amour sain, et se trouve infiniment emprisonnée dans sa folie. Zil est un bon exemple du refoulement de Daya. « Le *refoulement*, mécanisme de défense par lequel l'inconscient censure ou réprime des souvenirs pénibles » (Barsky, 164), ce qui affirme que Zil remplace un souvenir pénible avec un souvenir positif.

L'adolescence

Pour les adolescents, le parcours envers l'âge adulte est rempli de doutes et les temps pleins de confusion. L'adolescence peut être excitante, parce que c'est la première fois que les personnes peuvent formuler un lien réel entre le moi passé et le moi futur (DeHart & Sroufe, 493). Pour Daya, l'adolescence et la jeunesse se présente avec plusieurs difficultés comme elle a rencontré plusieurs obstacles qui ont changé sa perception de soi, ce qui est assez facile à être changé par les autres à ce point dans la vie (DeHart & Sroufe, 494). Un changement de soi est influencé évidemment avec son mari. À cause de lui, elle a voulu changer sa perception par les autres à une être asexuée et non-féminine. Malgré cela, elle a trouvé une façon de changer de nouveau sa perception de soi, avec Mitsy, puis Zil. Imaginaire ou non, les relations entre Daya et Mitsy et Daya et Zil ont contribué à une perception de soi beaucoup plus positive. Tous ces changements renforcent l'idée de l'instabilité de la confiance en soi, et de la conscience de soi.

Malgré le fait qu'une notion d'identité personnelle est possible à formuler durant l'adolescence, ce n'est pas témoigné dans l'instabilité de Daya. La seule identité qu'elle a vraiment pu concrétiser c'était celle de la folie. La folie démontre que son identité est toujours en évolution, que ce n'est jamais constant ni stable.

La folie

La folie et son instabilité, qui ont leurs avantages et désavantages, sont présentes tout au long du livre. Être folle parfois pour Daya c'est l'apparence à paraître irrationnelle quand on n'est pas. Daya l'utilise à son avantage, par exemple quand elle dit à son mari qu'elle l'a empoisonnée, « pour rien, juste pour le plaisir de le voir souffrir » (76), pour encore avoir un sens de pouvoir. Non seulement a été la folie une source de pouvoir, mais comme Zil, une source de confort. Dans ses derniers moments, elle accepte son destin quand elle dit « je rejoint le destin qu'elle m'avait prédit. Peu importe. Je l'accepte. » (113). La folie donne aussi un sens d'espoir, comme elle pense quand il l'emmène pour la faire prisonnier, elle pense qu'ils l'emmènent à Zil, l'homme inventé par sa folie. Dans un sens, dans ses moments de folie avant sa mort, elle a un moment de clarté. Elle sait qu'elle aime un homme qu'elle ne peut pas avoir quand elle « essaie de (se) rappeler » (111), inconsciemment parce qu'il a été inventé. Daya reconnaît aussi que Zil ne vient pas la sauver, quand elle dit « Zil n'arrive pas » (154).

Dans ses derniers moments, Daya se souvient de ses expériences avec Zil et l'île. Le manque de ponctuation montre comment elle se souvient, comme tous ses

souvenirs passent en un seul moment avant sa mort quand l'île est inondée pendant qu'elle est emprisonnée. Le seule chose qui est certaine (ponctuée) c'est que « Zil n'arrive pas » (154) et « l'étoile se réveille dans ses yeux » (155), ce qui est aussi sa pensée finale. Malgré le fait qu'elle s'est rendue compte que Zil ne vient pas, qu'il n'existe pas, elle reprend encore dans sa folie une dernière fois l'idée de son Zil pour mourir en confort.

Une parallèle peut être établie avec Mouna en tenant son grand amour et leurs grossesses imaginaires. Tous les deux ont créé leurs propres histoires d'amour; pour Mouna, le Prince Bahadour, et pour Daya, son Zil. Le lecteur peut voir que l'histoire de l'amour de Zil n'est peut-être pas vraie, ou non pas entièrement complète ou réelle. Il est difficile à savoir grâce à la réalité c'est que Daya veut dire « folle » en hindou. Comme le Prince Bahadour de Mouna, Zil est un moyen de fuite pour Daya et une manière de s'échapper de sa réalité. Dès le commencement du livre, elle pense toujours à son Zil, jusqu'à la fin où elle accouche « leur » bébé, un bébé créé de l'amour et non la violence. Daya ne « naîtra un bébé de son ventre qui n'y aura été mis par amour » (75). Pour Daya, Zil est le seul vrai amour qu'elle n'ait jamais connu. L'amour de Mitsy est incomplet, l'amour de son mari est indésirable, et seul l'amour de Zil peut l'aider. Même si l'histoire de son amour avec Zil n'est pas tout-à-fait réelle, c'est son histoire à elle.

Contraire à Mouna, dans *Moi, l'Interdite*, Daya n'a pas vraiment les difformités, ni elle est considérée comme une malédiction. Elle peut être aperçue avec un corps difformé à cause de sa maigreur, mais c'est une difformité choisie et

consciente de sa part. Sa maigreur est une réflexion et représentation de son chagrin et douleur qu'elle expérience, et une manque de sexualité saine. Grâce à ses expériences, elle devient maigre « mon petit corps n'a pas de poids » (65) pour qu'elle ne soit pas désirable à son mari. Pour Daya, sa maigreur et son corps non sexuel, comme sa folie, devient une source de pouvoir, de son identité.

Enfin, la folie volontaire et non volontaire joue un rôle énorme dans *Pagli*. La folie est la seule façon dont Daya a pu se découvrir dans tous les sens. L'abus lui avait rendu à la folie tous les deux intentionnel et non-intentionnel. Daya utilise les deux formes de sa folie pour son avantage, pour se protéger physiquement et mentalement. *Pagli* est un roman fortement symbolisé avec un contexte riche qui traite l'évolution physique et de soi d'une adolescente troublée. Devi expose les difficultés de Daya et ne cache aucun aspect du destin brutal de cette jeune fille.

Chapitre 3

La troisième âge : *Indian Tango*

*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 défaites – moi agenouillé,
écartant, déchirant, arrachant l'amoncellement de tissus du sari...*

Ananda Devi, *Indian Tango*, 163

Indian Tango, publié en 2007, est un roman à propos d'une écrivaine d'origine indienne, durant ménopause. Le roman est écrit d'une façon biographique et alterne entre les dates de mars 2004 et d'avril 2004. Les écritures du mois de mars sont écrites par le protagoniste, de sa vie réelle à Delhi, pendant que les entrées datées d'avril sont d'une histoire d'elle-même, où on apprend qu'elle s'appelle Subhadra. C'est une histoire d'amour, d'exploration, de découverte et de sexualité. Nous commencerons avec une explication du format du roman et de sa signification, ensuite nous examinerons le rôle des femmes dans le texte et principalement la transformation de Subhadra dans le roman. Nous découvrons une transformation sexuelle et de soi, tous en examinant le symbolisme de la musique, le pouvoir de la sexualité, l'emprisonnement, l'amour, la mort, et finalement la différence entre la réalité et l'imagination.

Le format du roman

Le roman est compris de plusieurs chapitres qui sont écrits comme les entrées d'un journal, qui sont les chapitres qui datent de mars, et comme les chapitres d'un roman, qui sont les chapitres qui datent d'avril. Subhadra crée des histoires pour se découvrir. À travers ses histoires, son imagination et sa sexualité, elle trouve la capacité de se réinventer. Elle attend patiemment pour se ré-humidifier, comme les habitants de la ville attendent patiemment la pluie, « Quand la mousson viendra, tout le paysage se transformera en eau » (Devi, 49)⁴, toute son propre paysage se transformera aussi. L'histoire se progresse d'une dépression, à la découverte, jusqu'à la réalité. Ce format est un mélange entre sa vie réelle et d'une vie créée, où Devi peut tout permettre. À plusieurs reprises, il devient difficile de reconnaître la différence entre les deux mondes parce qu'ils reflètent l'un à l'autre. Le texte traite les aspects de la vie importantes et parfois controversés comme la politique, la religion et la sexualité. Le roman est plein de descriptions vives, qui deviennent plus riches en employant l'odorat, le goût et le tact. Le but de l'écrivaine c'est de retrouver le plaisir, ou bien, le trouver pour la première fois.

Le rôle des femmes

Les femmes ont les rôles assez typiques et stéréotypés, avec les fantaisies qui sont moins acceptées dans leurs sociétés. Subhadra est une mère, âgée de 52 ans, mariée et qui fait la transition de la ménopause.

⁴ Toutes citations dans ce chapitre n'indiquant que les pages viennent du texte *Indian Tango* d'Ananda Devi.

Il y a toujours les endroits dangereux pour les femmes dans les villes, particulièrement durant le soir, ce qui est en fait la réalité partout autour du monde. Les femmes sont représentées d'une manière extrêmement positive. Elles sont toujours décrites par une femme qui n'a rien que l'adoration pour les femmes, une femme en particulier, alors elles sont peinturées parfois même comme les déesses « Les déesses on un goût intime de courge amère » (19). Pour le protagoniste, les hommes ne comprennent pas cette relation « peut-être que seules deux femmes pourraient parvenir à se décrypter » (61), c'est une célébration des femmes.

Malheureusement, les femmes sont aussi parfois dépeintes d'une manière moins favorable, comme serviteur aux autres. Dans ce cas en particulier, Subhadra est représentée dans un rôle de serviteur à son mari, Jugdish, et à sa belle mère. Par exemple, sa belle mère reste chez eux. Quand Jugdish rentre à la maison, il dit à Subhadra de sa mère, « Elle attendait sa tasse de lait quand je suis arrivé » (32) comme si elle le devrait. Son mari n'est pas toujours tout mauvais, quand il admet l'ennui de sa mère, en rassurant Subhadra qu'elle « n'est là que pour une semaine de plus » (56), et quand il essaye d'aider Subhadra quand elle se sentait mal. Il la rassure « Non... Laisse. Je vais m'en occuper. Repose-toi encore un peu, si tu veux. » (32). Pendant que son mari a parfois les soucis, la belle-mère est méchante et cruel, et trouve la satisfaction dans la vieillissement et perte potentiel de la sexualité de Subhadra. Cela est évident quand Subhadra explique sa maladie, et la mère de Jugdish affirme que « C'est la ménopause. Des chauds et froids, les pieds qui transpirent et puent, les vertiges, tout ça, c'est la ménopause. C'est de ton âge » (40).

Malgré le fait que sa belle-mère, Mataji, trouve du plaisir dans la souffrance potentiel de Subhadra, elle l'aide aussi d'une façon quand elle le fait comprendre une place où elle peut découvrir la musique, les femmes, et se découvrir aussi.

La transformation des femmes

Le protagoniste féminin dans *Indian Tango* subit plusieurs transformations. Celles qui sont les plus grandes et significatives sont les transformations et évolutions physiques, émotionnelles, sexuelles et identitaires. Comme l'explique Helen Pidd, c'est une époque où tout peut changer pour les femmes, où le premier ministre femme serait élu. Subhadra proclame dès le début que tout ce qu'elle veut c'est de trouver « l'autre de ma déraison » (Devi, 28), de trouver une autre personne qui cherche la même chose qu'elle. Elle explique que son histoire est celle d'un dessèchement, et se demande « Comment raconter l'histoire d'un dessèchement? (41).

L'évolution physique

Le sens de la perte et du manque de contrôle sont présents au long du roman. Subhadra devient perdu dans une ville dangereuse, qui reflète sa lutte pour se trouver, qui est peut-être aperçu d'une manière risquée selon les croyances de la population de son quartier. « Ici, tout se sait... », répond-elle. Vous suivez quelqu'un dans la rue, vous croyez que personne ne vous voit. Elle ne vous voit pas, elle, sans doute. Mais ceux qui vous entourent ne sont pas aveugles » (124). Son évolution commence avec la fin, « c'est le début de la fin de sa féminité » (58).

L'évolution physique est présente avec plusieurs personnages traités du roman quand elles découvrent la ménopause. La ménopause, qui a des connotations négatives et qui est aperçue dans le roman comme la mort de la sexualité de la femme, est toujours une situation émotionnellement et physiquement épuisante. Subhadra porte même un sari blanc comme les veuves hindous et vit plusieurs nouveautés dans son corps, pour attirer moins d'attention, « habillée de façon à attirer le moins possible l'attention... » (158).

Le manque de contrôle est à travers un amour inatteignable, des émotions qui inondent ses pensées. La seule façon dont l'écrivaine peut trouver du contrôle c'est à travers son écriture. Les émotions sont toujours très présentes dans l'écriture de l'écrivaine et des personnages qu'elle a créés.

L'évolution émotionnelle

L'écrivaine lutte toujours pour devenir comment elle se sent en soi. Il est évident que Subhadra n'est pas contente avec elle-même. Tous les deux sont dans les situations non-voulues. Subhadra et sa sœur sont mariées à des hommes décrits comme ivrognes, sans soucis, qui veulent le sexe tôt le matin quand ils rentrent. Subhadra dit « Baiser et cogner, oui, c'est tout ce qu'ils savent faire, grande sœur! Hier soir, vous n'imaginez pas ce qu'il m'a fait, il arrive à trois heures du matin, il pue l'alcool... » (85) si banalement, comme si ce qui est arrivé prend place tous les jours. Subhadra tiraille toujours avec ses œuvres et mentionne que « le prochain, le prochain, serait le bon » (25) et mentionne les pensées suicidaires au commencement « j'ai voulu me taire plus définitivement » (63). Être lesbienne n'est pas vraiment

acceptée dans la société indienne en général, alors elle doit cacher les actes considérés lesbiennes pour crainte que les autres les voient, parce que, comme déjà expliqué, « ceux qui vous entourent ne sont pas aveugles » (124).

L'évolution sexuelle et identitaire

Malgré le fait que tous les deux femmes sont dans une situation difficile émotionnelle, le choix du nom « Subha » n'est pas un accident. Subha signifie l'aube (112), ce qui est très pertinent à la situation de Subhadra. Subhadra a 52 ans donc elle est au troisième âge, ce qui est potentiellement l'aube symbolique de sa vie.

Il est important d'amalgamer la sexualité et identité parce que dans *Indian Tango* ils sont fortement liés. L'évolution identitaire des personnages du roman évolue à travers leurs sexualités. Il y a initialement un sens de perte, de désespoir et même une mention de suicide. Suite, il y a un sentiment d'excitation, mais aussi d'une conscience prévalent de l'horloge biologique de la femme, que c'est « trop tard » (70).

Malgré tout, le personnage de l'écrivaine jette ses pensées à côté et se plonge dans un nouvel monde. Elle décrit l'attraction sexuelle envers les femmes, en particulier Bimala, comme « instinct » (81). Après qu'elle découvre l'attrait des femmes (19), elle se découvre et se décrit comme « l'autre moi » (163) et plus tard comme « la vraie moi » (165). « La femme interdite » (126) a pu être découverte à travers son écriture. Grace à cela, ça donne validité à son succès comme écrivaine.

Pour le personnage de Subhadra, tout est sensuel, même l'acte d'écrire. Elle explique que ses « métaphores sont jouissives et le les aime » (83). Subhadra décrit

les femmes sensuellement et les admire fréquemment de loin. En fin, elle fait un cercle complet de soi. Elle commence déprimée, sans espoir, et s'évolue en trouvant du plaisir et de l'espoir, puis retombe dans le désespoir vers la fin quand elle ne se connait plus (142) pendant un rêve, qui suggère qu'inconsciemment elle se perd, malgré son effort de se découvrir. Elle finit par rejeter complètement l'idée d'une renaissance sexuelle.

De nouveau ses désirs et ses émotions sont montrés à travers Subhadra. Subhadra découvre aussi sa sexualité dans un rêve (124) et a aussi un amour inatteignable. De plus, les femmes découvrent tous les deux la sensualité que la musique puisse se présenter.

Le troisième âge

Les femmes découvrent de nouveau leurs identités dans *Indian Tango*. John Cavanaugh explique que le développement de la personnalité durant l'âge adulte peut montrer une retrait de la vie sociale, la suppression de l'impulsion et de la spontanéité, une image négative de soi, et une diminution de leurs sentiments de compétence (339). En outre, la société met en valeur la jeunesse et non la vieillesse, notamment quand à les femmes (43), ce que les femmes vivent dans *Indian Tango*.

Indian Tango est à la fois l'histoire d'un deuil d'une vie passée et une célébration de la nouveauté. Le deuil est parfois évidente à travers Subhadra, qui a parfois un manque d'intérêt dans ce qui se passe autour d'elle, ce qui suggère un peu la dépression. La dépression est une des thèmes les plus pertinents des théories psychosociales dans les adultes, et une perte est le contributeur le plus significatif (124). En tenant compte les

situations psychologiques riches des femmes dans chacun des romans, nous sommes capables de formuler plusieurs critiques psychanalytiques.

Le symbolisme de la musique

La musique « tango » représente à la fois la sensualité, le bonheur, la joie de vie et même parfois la souffrance (87). « La vie est si belle » (83) exprime Subhadra pendant qu'elle danse. C'est pendant qu'elle danse qu'elle exprime subtilement pour la première fois ses désirs sexuels envers les femmes :

Elle n'a pas besoin de la voir pour savoir qui elle est. Elle reconnaît ses mains, sa finesse, son souffle. Subha éclate de rire, ferme les yeux, et se laisse ployer en arrière et entraîner dans ce tango qu'elle n'a jamais dansé, sauf dans le plus secret de ses rythmes. (186)

C'est la dernière fois que la musique, le tango, est mentionnée, qui inspire une image vive de la célébration de l'embrasse de sa sexualité, malgré le fait qu'elle « ne savais pas...qu[elle] rencontrerais la musique et les femmes » (19).

Le sitar est fréquemment employé comme symbole de la sexualité au long du roman. Une exemple c'est quand le personnage de l'écrivaine décrit son Bimala qui tient le sitar,

Il le dépose sur elle à l'horizontale, en faisant bien attention de ne pas la toucher. Laalebasse du bas repose sur ses jambes... Elle le caresse, enveloppé de sa présence (et de mon regard), trace les courbes et les reliefs de ses doigts, respire son odeur dense et boisée. Elle soulève le cou du sitar. Sa tête se penche vers lui, bouche entrouverte, souffle court. (148)

Il est important à noter que pendant que le sitar est toujours utilisé par les femmes pour se découvrir, il a une connotation phallique aussi quant à sa forme et son lexique

masculin. Sauf on peut interpréter le sitar comme plutôt féminin avec ses nombreuses cordes délicats qui sont parfois difficiles à maîtriser, mais qu'il est la perfection féminine (115).

L'idée que le sitar représente la sexualité est renforcée par une métaphore employée par Subhadra. Elle décrit le sitar comme « l'instrument [qui restait] dans un coin... doucement désaccordé... couvert de poussière... oublié » (Devi 88). Cette description évoque et renforce l'idée que les femmes qui atteignent la ménopause sont oubliés, jeté à côté, vue comme un être asexuée et inutile.

Le pouvoir

Comme dans la vie réelle et dans les autres romans de Devi, la sexualité peut aussi être aperçue comme une source de pouvoir. L'embrasse d'une sexualité retrouvée ou trouvée pour la première fois donnait sans doute un sens de pouvoir aux femmes dans le roman. Au contraire des autres romans, dans *Indian Tango* les femmes ont moins de contrôle. Il y a un pouvoir dans le découvrir de sa sexualité, mais aussi un manque de pouvoir dans une relation et un amour inaccessible.

L'emprisonnement

L'emprisonnement est renforcé d'une manière subtil mais forte, avec l'emploi des termes comme « incarnation des femmes » (60), un « bulle temporelle » (99), « noyade » (106), et « elle est prisonnière » (59). Le personnage de l'écrivaine

est coincé dans une période de sa vie difficile, incarnée et noyée par sa tristesse, bien que Subhadra soit prisonnière d'une vie et un mariage malheureux.

L'emprisonnement est aussi montré en forme d'abus. Tandis que l'abus n'est pas aussi prévalent que dans les deux romans précédents, il est présent avec les jeunes femmes dans le cirque, qui vivent dans les conditions horribles. Elles sont tous maigris et assoyantes, nues, dans leurs propres excréments (177). Une jeune acrobate est mutilée par un tigre, mais elle devient dans un sens une source d'espoir. Elle s'appelle Aasha, qui signifie en hindi, « l'espoir ».

Parfois, l'emprisonnement n'est peut-être pas non-voulu, comme l'infatuation et l'emprisonnement que l'écrivaine sent de Bimala. Elle explique que « déjà, elle m'emprisonne » (65). Cependant, il y a toujours une manière de s'échapper de la prison émotionnelle des femmes.

La nourriture devient une manière d'échapper la réalité. Elle est présente dans chaque chapitre, mais non dans les chapitres qui sont les entrées journalistiques. Malheureusement, la nourriture devient aussi une source d'emprisonnement, de tristesse et de sentiments d'être vide (109). En outre, l'écriture est aussi une façon de se découvrir, d'échapper son emprisonnement sexuel (166). L'écriture est aussi aperçue comme une manière dont l'écrivaine dans le roman et Devi même peuvent échapper leurs propres prisons à travers l'écriture, ce qui est aussi une manière d'accomplir subtilement leurs désirs.

L'emprisonnement sexuelle du personnage de l'écrivaine et Subhadra est complètement différente que celle éprouvé par les deux autres personnages féminins de

Devi, Mouna et Daya. L'emprisonnement pour elles est plutôt sociétaire et de leurs propres corps. Malgré l'échappement de sa propre réalité à travers Subhadra, la société indienne ne le permet pas dans ses histoires, ni dans sa vie actuel. Cette inaccessibilité renforce une représentation de sa frustration sexuelle.

Ce que Subhadra expérience qui mène à sa frustration c'est quand elle admirait une femme d'une distance, ce qui est un exemple classique du déplacement. « Le *déplacement*, où un détail apparemment insignifiant mène, toujours par association, à un élément ou à un évènement marquant » (Barsky, 164), qui, pour l'écrivaine, est la progression de l'observation d'une femme jusqu'à une découverte de sexualité qui mène finalement à la frustration.

L'amour

Il est possible de former un parallèle avec l'amour expérimenté par les femmes dans chaque histoire examinée de Devi. Le plus pertinent c'est que c'est un amour qui est imaginaire et conçu par chaque femme. La différence dans *Indian Tango* c'est que c'est plutôt l'infatuation que l'amour. Le personnage de l'écrivaine ne dit jamais explicitement qu'elle est amoureuse. Elle est toujours en train de chercher l'amour, d'admirer une femme, mais trouve en fin un amour non réciproque qui le rend de nouveau au désespoir.

La mort

Au commencement la ménopause est conçue comme la mort, « la mort de la femme avant sa mort » (40). Mais au lieu de l'apercevoir comme une mort, Subhadra le voit comme une renaissance, ce qui est mentionné comme « le secret des femmes » (95). Elle dit que qu'il y a une vie après la mort, après le séchage de la sexualité d'une femme. C'est une opportunité pour découvrir ce que l'on veut vraiment. La pluie est mentionnée plusieurs fois, qui peut symboliser la nouveauté, le dessèchement et la tristesse.

Il y avait toujours l'espoir pour une renaissance jusqu'à la fin du roman, où les vies de chaque femme tombe en ruines. Subhadra vit dans un lieu volatile politiquement avec les meurtres qui prennent place partout, pendant que l'écrivaine s'est rendu compte qu'en fait, elle n'est pas ouverte à une relation.

Une analyse fautive

Il y a une possibilité de faire une analyse du texte en essayant de découvrir et analyser les intentions de l'auteur, ce qui serait fautive parce que l'intention de l'auteur est virtuellement inaccessible (Barsky, 169). Cette inaccessibilité rend une critique de l'inconscient de l'auteur inutile et impossible. Mais, c'est parfois possible de faire un critique psychobiographie si un texte est écrit d'une manière autobiographique. Néanmoins, il est important de ne pas confondre une texte autobiographique et une texte qui est écrit comme autobiographique, malgré les similitudes qui peuvent se présentés, comme avec le texte *Indian Tango* de Devi. Il serait facile pour le lecteur de tirer

plusieurs conclusions que l'écrivaine est vraiment Devi, mais ce seront les déclarations fautives. Quant à la psyché de l'écrivaine, ce serait juste de constater que l'histoire qu'elle écrit est une façon dont elle peut exprimer ses vrais désirs, parce que Subhadra éprouve plusieurs choses similaires dans leurs vies. La vie de Subhadra devient une forme de plaisir, une façon de se découvrir et trouver le plaisir, ce qui met en évidence la théorie du plaisir du texte.

La réalité versus la création

Dans *Indian Tango*, il y a toujours un aspect de confusion, d'une plume qui brouille la perception du lecteur. Les histoires et les entrées du roman s'imbriquent parfois quand tous les deux traitent la pluie, les désirs, « elle », le sitar, Bimala et le *rickshaw*. Dans *Indian Tango*, Subhadra explique à quelques reprises que sa réalité n'est pas tout à fait réelle, mais parfois une fabrication de soi (117).

Subhadra constate qu'en fait, Bimala est réelle, mais la seule façon dont elle peut l'accéder c'est à travers son écriture (175), malgré sa déclaration précédente qu'elle a « crée Bimala, et [elle est] son esclave » (140). Cela évoque un sens de perte, d'un amour ancienne qui l'a causé le crève-cœur, et qui le rend finalement sans espoir. Malgré le fait que l'écrivaine est rendue capable de découvrir sa propre féminité à travers ses mots, en fin elle est reconnaissante que sa porte a été scellée (196). Elle ne savait pas quand, mais malgré son effort de se découvrir et maintenir sa sexualité, elle s'est rendue compte que c'était toute son imagination et la jouissance s'est passée. Cette forme d'écriture est un exemple de la destruction littéraire, ce qui

est quand l'écrivaine découvre à travers son propre texte ses propres omissions. Dans ce cas, à travers son écriture, l'écrivaine découvre à travers son perspective et imagination féminine l'importance de la « réévaluation du texte » (Barsky, 214), et par conséquent, par déconstruire son propre texte elle trouve sa propre vérité.

Le texte résume effectivement l'idée de la confusion entre la réalité et la création ou entre l'écrivaine et l'histoire est « l'équivoque demeure : sommes-nous ce que nos livres disent de nous ou ce que nous disons de nos livres? » (Devi, 119). Devi et l'écrivaine n'affirme rien définitivement dans ce roman, ce qui laisse l'interprétation ouverte à chaque lecteur. *Indian Tango* est un livre qui traite plusieurs sujets justement et qui rend effectivement la transformation symbolique d'une veuve sexuel comme une être sensuel « les gouttes blanches s'écoulant d'elle deviennent rouges » (184)

Conclusions

Le texte est semblable au rêve, en ce qu'il est une mise en scène des désirs inconscients de l'auteur; mais il est aussi semblable au récit qui nous serait fait d'un rêve, qui demande à être interprété si l'on veut en découvrir le sens, ou un sens possible. Le texte constitue un lieu de liberté quasi absolue, où les paroles et des actions inacceptables (aux yeux de la société ou aux nôtres) trouvent leur place.

Barsky, *Introduction à la théorie littéraire*, 40

Les trois romans de Devi étudiés, *Moi, l'Interdite*, *Pagli* et *Indian Tango* mêlent toute la frontière entre la réalité et la fiction pour les personnages du livre. Pour bien saisir comment les trois livres se relient de l'un à l'autre à part du fait qu'ils sont du même auteur, il est nécessaire de reconnaître l'importance des étapes de vie que les personnages du livre éprouvent. Mouna, un enfant abusé et négligé dans *Moi, l'Interdite*, Daya, une adolescente/jeune adulte violée du roman *Pagli*, et de l'écrivaine et Subhadra d'*Indian Tango*, qui subissent des crises identitaires au troisième âge. À travers les épreuves et les expériences de ces personnages forts, on peut ainsi formuler une critique psychanalytique et découvrir la signification du rôle de la psyché de ces personnages.

« Les théories d'inspiration psychanalytique s'appuient sur une approche à la psyché élaborée par Sigmund Freud, père de la psychanalyse » (Barsky, 158). La psychanalyse est utilisée surtout dans les romans fictifs, pour souligner l'idée et l'analyse de l'inconscient. Dans cette optique, la psychanalyse est une façon dont on peut découvrir

le désir sexuel et autre, et l'inconscience des personnages, les lecteurs et parfois l'écrivain même.

Schultz et Schultz expliquent que selon les théories freudiennes, la personnalité est structurée avec trois composants de subconscient: le ça, ce qui est basé sur les instincts, qui est aussi connu comme le principe de plaisir; le moi, ce qui est basé sur la rationalité, connu comme le principe de réalité; et le surmoi, ce qui est basé sur la moralité est qui est fondé sur les valeurs sociétales et parentales (Schultz & Schultz, 55-56). Pour Freud, l'inconscient est la vérité. Il ne dit jamais que c'est ce qui est considéré comme correct, mais que « le ça est un égoïste, qui cherche simplement du plaisir, qui est primitif, amoral, insistante, et sans soucis.

Les psychanalystes souhaitent en arriver à guérir les troubles de la personne en question, et il y a de nombreuses façons de l'aborder. Robert Barsky explique que quelques théoriciens s'intéressent à la critique des réactions des lecteurs d'un point de vue psychanalytique, pendant que d'autres s'intéressent au plaisir du texte ou parfois même les intentions de l'auteur de l'œuvre (Barsky, 159). Toutes les formes d'interprétations ont leurs avantages, toutefois il est important d'éviter une analyse fautive.

Les conditions féminines ne sont jamais cachées par Devi, pourtant elles sont explorées et dévoilées directement au lecteur. Devi montre les contraintes sociétales et la progression sexuelle en montrant ce que ça veut dire d'être une femme dans une société indienne. Toutes ses nuances subtils symboliques jusqu'aux annonces claires ont tous une fonction qui apporte un élément différent à son écriture. En tenant sa pénétration

aux thèmes pertinentes et parfois difficiles, elle permet au lecteur de saisir la vérité et de se plonger dans la vie et la psyché de quelqu'un d'autre.

En tenant compte la psyché riche des protagonistes féminins et des situations de chaque femme, on peut effectivement formuler un critique intensif littéraire et psychanalytique des protagonistes féminins de l'enfance à la ménopause dans les œuvres d'Ananda Devi. On a vu plusieurs éléments psychanalytiques des personnages féminins les plus pertinents dans chaque roman pour découvrir les nuances riches des romans de Devi. Les œuvres plus récentes de Devi, comme *Le Sari vert* (2009) et *Quand la nuit consent à me parler* (2011), qui traitent aussi les sujets similaires que les romans que nous avons examinés, méritent certainement une analyse littéraire et psychanalytique profonde. Il y aura sans doutes plusieurs parallèles à formuler et à établir à travers l'œuvre romanesque de l'écrivaine réelle et douée, Ananda Devi.

Bibliographie

- Bannerjee, Rohini et Schwerdtner, Karin. « Présentation : Les écrits contemporains de femmes de l'océan indien et des caraïbes » Les cahiers du GRELCEF, mai 2012. Web. 27 novembre 2012.
- Barsky, Robert F. *Introduction à la théorie littéraire*. Québec : Presses de l'Université du Québec., 1997. Imprimé.
- Bragard, Véronique. *Transoceanic Dialogues: Coolitude in Caribbean and Indian Ocean Literatures*, (Peter Lang, 2008),
- Cavanaugh, John C., Blanchard-Fields, Fredda, Norris, Joan E, *Adult development and aging*, (États-Unis: Nelson Education Ltd, 2008), 43.
- DeHart, Ganie B., Sroufe, L. Alan, Cooper, Robert G. *Child development: Its nature and course*. 5e éd. McGraw Hill, 2004. Imprimé.
- Devi, Ananda. *Indian Tango*. Éditions Gallimard, 2007. Imprimé.
- . *Moi, l'Interdite*. Éditions Dapper, 2000. Imprimé.
- . *Pagli*. Éditions Gallimard, 2001. Imprimé.
- Mosher, C. « Neglect of children: A comprehensive review. » *Effects of Child Abuse*. Victoria, CB: Ministry of Social Services, 1994.
- Pidd, Helen. « Why is India so bad for women? » *The Guardian*. 23 juillet 2012. Web. 1er décembre 2012.
- Schultz, Duane P., Schultz, Sydney Ellen. *Theories of personality*. 8e éd. États-Unis: Thomson Wadsworth, 2005. Imprimé.
- Smith, Kate. « The color red : Simplicity, purity, and candor ». *Sensational color*. 2012. Web. 23 septembre 2012.
- Sultan, Patrick. « Ruptures et héritages : Entretien avec Ananda Devi. » *Orées*, 2001. Web. 10 septembre 2012
- Université de Western Oregon. « Color symbolism in Hinduism. » Web. 24 septembre 2012.
- Weiss, Karen G. « Too ashamed to report: Deconstructing the same of sexual victimization. » *Feminist Criminology*, Vol 5(3) 2010.