



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: L'analyse des personnages principaux dans les romans d'Ananda Devi a la lumière du modèle théorique de l'effet-personnage de Vincent Jouve

Author: Anna Szkonter-Bochniak

Citation style: Szkonter-Bochniak, Anna. (2018). L'analyse des personnages principaux dans les romans d'Ananda Devi a la lumière du modèle théorique de l'effet-personnage de Vincent Jouve. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



Université de Silésie

Faculté des Lettres

Institut des Langues Romanes et de Traduction

Anna Szkonter-Bochniak

**L'ANALYSE DES PERSONNAGES PRINCIPAUX DANS LES
ROMANS D'ANANDA DEVI A LA LUMIÈRE DU MODÈLE
THÉORIQUE DE L'EFFET-PERSONNAGE DE VINCENT JOUVE**

La thèse de doctorat

rédigée sous la direction de

dr hab. Joanna Warmuzińska-Rogóż

et dr Ewelina Berek

Katowice 2018

Uniwersytet Śląski

Wydział Filologiczny

Instytut Języków Romańskich i Translatoryki

Anna Szkonter-Bochniak

ANALIZA GŁÓWNYCH POSTACI POWIEŚCI ANANDY DEVI

W ŚWIETLE MODELU TEORETYCZNEGO

„EFFET-PERSONNAGE” VINCENTA JOUVE’A

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem

dr hab. Joanny Warmuzińskiej-Rogóż

oraz dr Eweliny Berek

Katowice 2018

TABLE DES MATIÈRES

Liste des abréviations renvoyant aux romans analysés d'Ananda Devi	7
Introduction	8
Chapitre I : Île Maurice	18
I.1. Informations générales	19
I.2. Population	20
I.3. Plurilinguisme	22
I.4. Religions	25
I.5. Histoire de l'île Maurice	26
I.6. Société mauricienne	34
Chapitre II : Histoire de la littérature mauricienne d'expression française	37
II.1. Littérature du voyage	39
II.2. Littérature des colons du XIX ^e siècle	42
II.3. Le XX ^e siècle	45
II.3.1. Littérature des insulaires	46
II.3.2. Influence indienne	49
II.3.3. Littérature de l'exil	51
II.3.4. Roman historique	55
II.3.5. Roman policier	56
II.3.6. Littérature de l'exil de la fin du XX ^e siècle	57
II.4. Littérature contemporaine	59
II.4.1. Poésie mauricienne des années 1960-1970	66
II.4.2. Poésie contemporaine	67

II.5. Littérature mauricienne dans les autres langues68
II.5.1. Littérature mauricienne de langue anglaise68
II.5.2. Littérature mauricienne en créole68
II.5.3. Littérature mauricienne dans des langues orientales68
Chapitre III : Ananda Devi, ses textes et sa poésie72
Chapitre IV : Personnage littéraire83
Chapitre V : « Effet-personnage » dans le roman, la théorie de Vincent Jouve.....	92
V.1. Perception du personnage94
V.2. Réception et trois niveaux de lecture97
V.3. Effet-personnel et lecteur jouant99
V.4. Effet-personnel et lecteur interprétant100
V.5. Effet-personne et lisant102
V.6. Effet-prétexte et lu104
V.7. Implication105
Chapitre VI : Classification des romans d'Ananda Devi107
Chapitre VII : Analyse de « l'effet-personnage » dans les romans d'Ananda Devi.....	114
VII.1. Romans du cycle indo-mauricien115
VII.1.1. Perception115
VII.1.2. Réception, effet-personnel et lecteur jouant122
VII.1.3. Effet-personnel et lecteur interprétant134
VII.1.4. Effet-personne et lecteur163
VII.1.5. Effet-prétexte et lu175
VII.1.6. Implication186
VII.2. Romans du cycle créole192
VII.2.A. <i>Soupir</i> et <i>La vie de Joséphin le fou</i>193

VII.2.A.1. Perception	193
VII.2.A.2. Réception, effet-personnel et lecteur jouant	198
VII.2.A.3. Effet-personnel et lecteur interprétant	203
VII.2.A.4. Effet-personne et lisant	215
VII.2.A.5. Effet-prétexte et lu	220
VII.2.A.6. Implication	225
VII.2.B. <i>Rue la Poudrière et Ève de ses décombres</i>	228
VII.2.B.1. Perception	228
VII.2.B.2. Réception, effet-personnel et lecteur jouant	234
VII.2.B.3. Effet-personnel et lecteur interprétant	240
VII.2.B.4. Effet-personne et lisant	252
VII.2.B.5. Effet-prétexte et lu	259
VII.2.B.6. Implication	268
VII.3. Romans du cycle à caractère universel	271
VII.3.1. Perception	273
VII.3.2. Réception, effet-personnel et lecteur jouant	275
VII.3.3. Effet-personnel et lecteur interprétant	280
VII.3.4. Effet-personne et lisant	292
VII.3.5. Effet-prétexte et lu	299
VII.3.6. Implication	305
Conclusion	307
Annexe	316
I. Résumés des romans du corpus	317
I.1. Romans du cycle indo-mauricien	317
I.2. Romans du cycle créole	323
I.3. Romans du cycle à caractère universel	328

Carte de l'Île Maurice331
Bibliographie333
Streszczenie (Résumé an polonais)350
Summary (Résumé an anglais)354

LISTE DES ABRÉVIATIONS RENVOYANT AUX ROMANS ANALYSÉS D'ANANDA

DEVI

Dans le présent travail, les citations des œuvres du corpus seront signalées par les initiales des romans suivants et du numéro de la page, entre parenthèses.

1. *Rue la Poudrière* - RP
2. *Le Voile de Draupadi* - VD
3. *L'Arbre fouet* - AF
4. *Moi, l'interdite* - MI
5. *Pagli* - Pa
6. *Soupir* - S
7. *La vie de Joséphine le fou* - VJF
8. *Ève de ses décombres* - EDD
9. *Indian tango* - IT
10. *Le sari vert* - SV
11. *Les Jours vivants* - JV
12. *Manger l'autre* - MA

INTRODUCTION

Maurice, petite île située dans l’océan Indien, possède une histoire riche et une culture fascinante, résultant d’une réelle mosaïque culturelle. Sa littérature, et en particulier celle d’expression française, est fort intéressante et originale. La spécificité du pluralisme culturel, linguistique et religieux de Maurice a également son reflet dans la production littéraire. Le succès de la littérature mauricienne est attesté par la critique et par un nombre encore relativement restreint de lecteurs parce que l’écriture mauricienne peine encore à être reconnue. Or, la situation change peu à peu avec l’apparition des écrivains contemporains tels que, entre autres, Ananda Devi, Marie-Thérèse Humbert, Shenaz Patel, Nathacha Appanah, Carl de Souza, Barlen Pyamootoo et Amal Sewtohul qui sont à l’origine de la renommée internationale de la littérature mauricienne contemporaine. K. Jarosz remarque avec pertinence à propos de celle-ci que

[c]’est même étonnant qu’un petit pays comme Maurice possède une littérature à sa démesure. Je crois que statistiquement parlant, il y a beaucoup d’écrivains par rapport aux nombre d’habitants. (Jarosz : dans Le Bon 2016 : 51)¹

L’île Maurice apparaît sur la scène littéraire mondiale au moment de la publication de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre en 1778. Le roman devient un vrai best-seller. Plus tard, c’est Alexandre Dumas qui choisit Maurice comme lieu de l’action pour son roman *Georges*. La production littéraire du XIX^e témoigne d’une grande influence de la tradition française. Ce n’est qu’au XX^e siècle que les écrivains mauriciens ont su définir leur propre style. En réfléchissant sur l’histoire de la littérature mauricienne, C. Vallée-Jest explique que

[I]a littérature mauricienne francophone s’est développée très tôt et continue à s’enrichir si bien qu’elle offre un ensemble d’œuvres conséquent. Toutefois, elle est encore dans une phase transitoire de reconnaissance. Elle peine encore à trouver sa place entre les grandes aires géographiques répertoriées des littératures francophones même si la critique s’y est rapidement intéressée. (Vallée-Jest 2016 : 8)

Dans la présente étude, nous proposons l’analyse critique des personnages principaux des romans d’Ananda Devi qui occupe incontestablement une place singulière sur la scène littéraire de l’île Maurice. En effet, la romancière est considérée, en même temps dans sa patrie et à l’étranger, comme la figure majeure de la littérature mauricienne contemporaine d’expression française.

Ananda Devi qui est ethnologue de formation, est également écrivaine, nouvelliste, poète et traductrice. C’est une auteure prolifique, faisant partie de la génération post-indépendance, qui a acquis un grand renom international. Elle est la première écrivaine issue

¹ L’interview de Sylvestre Le Bon avec Krzysztof Jarosz « L’île Maurice possède une littérature à sa démesure » Enjeux, Éditions 4, le 22 septembre 2016) <https://leo.hypotheses.org/date/2016/09>. Date de consultation : le 23 mars 2018.

de la communauté indo-mauricienne qui soit devenue connue et qui à travers ses textes transmet une nouvelle représentation de ce groupe ethnique. La romancière, dont la carrière commence dans les années 1970, appartient avec Renée Asgarally et Lilian Berthelot à la première génération d'auteurs non-blanches de Maurice. Compte tenu de sa domiciliation en France (où elle vit depuis 28 ans), il est possible de la considérer, selon la division proposée par J.-G. Prosper², comme représentante de la littérature mauricienne de l'exil.

L'auteure est née en 1957 à Trois-Boutiques à Maurice dans une famille indo-mauricienne³. Elle commence à écrire très tôt, à l'âge de 15 ans, et elle est presque immédiatement honorée pour une nouvelle par le prix littéraire du Concours Radiophonique ORTF. En se souvenant du début de son aventure littéraire, Ananda Devi confie que

[...] j'ai commencé à écrire presqu'au même moment où j'ai su lire. J'étais une boulimique de la lecture et je devorais n'importe quoi. La bibliothèque éclectique de mes parents était un trésor : *Les Mille et une nuits*, une découverte excitante, tumultueuse, vêtue du sens d'un délicieux interdit, avec ses hommes cruels et ses femmes intelligentes, rusées et souvent infidèles. De plus, j'étais une enfant mutique et d'une extrême timidité. Très vite, l'écriture est devenue mon évocation et mon moyen d'expression privilégié. (Devi : dans Le Bon 2016, en ligne)⁴

J.-G. Prosper lui dédie un chapitre intitulé *Lauréate* dans son *Histoire de la littérature mauricienne de langue française* où il évoque entre autres les nouvelles de son premier recueil *Solstices*, publié en 1976 :

Dans toute la littérature mauricienne on n'a jamais vu jusqu'ici un auteur d'un si jeune âge posséder d'une part des connaissances psychologiques aussi profondes de l'être humain conditionné par le milieu social, et d'autre part, une si forte maîtrise de la narration empreinte d'un style aussi personnel et aussi attachant. [...] Les autres nouvelles d'Ananda Devi Nirsimloo ne font que confirmer le génie créateur de l'écrivain précoce. (Prosper 1978: 295)

Après son début sur la scène littéraire, Ananda Devi quitte l'île pour faire ses études supérieures en Angleterre où plus tard elle soutient sa thèse en anthropologie sociale consacrée à la minorité ethnique *telugu* dont elle est issue. Ensuite, l'écrivaine passe quelques années en Afrique, notamment au Congo, où elle écrit son premier roman *Rue la Poudrière*

² Jean-Georges Prosper 1978 : *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*. Île Maurice, Éditions de l'Océan Indien.

³ Ananda Devi est le pseudonyme de l'écrivaine, construit sur la base de ses deux prénoms. Son nom est Nirsimloo-Anenden.

⁴ L'interview de Sylvestre Le Bon avec Ananda Devi « J'ai plusieurs cultures. Je suis parfaitement hybride » Enjeux, Éditions 2, le 8 septembre 2016, pp. 5-54. <http://www.enjeux.org/enjeux.php>. Date de consultation : le 22 juin 2017.

qu'elle fait publier dans une maison d'édition africaine. Actuellement, elle habite en France à Ferney-Voltaire.

Au commencement de sa carrière, l'auteure publie dans différentes maisons d'édition françaises (L'Harmattan, Dapper) pour finalement à partir de 2001 publier chez Gallimard et, depuis 2006, au sein de sa prestigieuse Collection blanche. En 2017, son recueil de poésie *Quand la nuit consent à me parler* est sorti chez Doucey. Son nouveau roman *Manger l'autre* est publié, en janvier 2018, chez Grasset.

Sa bibliographie comprend : romans, recueils de nouvelles et de poésie. Ses recueils de nouvelles sont les suivants : *Solstices* (1977), *Le poids des êtres* (1987), *La fin des pierres et des âges* (1993), *L'Ambassadeur triste* (2015) et *L'Illusion poétique* (2017). À part *L'Ambassadeur triste*, les nouvelles des autres recueils ont un trait en commun, à savoir le recours à l'irréel, à l'étrange et au surnaturel. Leurs thématiques tournent autour de l'osmose entre les êtres humains et la nature (*Solstices*, *L'Illusion poétique*), la conception de la liberté (*La fin des pierres et des âges*) et de la mort (*Le poids des êtres*). Par contre, le recueil de nouvelles *L'Ambassadeur triste* décrit, grosso modo, l'incompréhension de l'Orient et en particulier de l'Inde par les représentants de l'Occident. L'ensemble diffère également des autres textes par un ton plus réaliste et plus gai.

Ananda Devi à son actif une douzaine de romans: *Rue la Poudrière* (1988), *Le Voile de Draupadi* (1993), *L'Arbre fouet* (1997), *Moi, l'interdite* (2000), *Pagli* (2001), *Soupir* (2002), *La vie de Joséphin le fou* (2003), *Ève de ses décombres* (2006), *Indian tango* (2007), *Le sari vert* (2009), *Les Jours vivants* (2013) et *Manger l'autre* (2018). L'écrivaine, qui écrit déjà depuis plus de 30 ans, traite *Indian tango* comme son meilleur roman. Selon elle, c'est une sorte de testament littéraire. Ses textes poétiques et ses recueils de poésie sont les suivants : *Les Chemins du long désir* (2001), *Le Long désir* (2003), *Quand la nuit consent à me parler* (2011) et *Ceux du large* (2017). Ananda Devi publie aussi un récit autobiographique *Les hommes qui me parlent* (2011) que la romancière décrit ainsi :

Dans ce livre, j'analyse la manière dont les relations familiales nous assujettissent à un rôle et nous amènent à nous y conformer alors que nous ne devrions jamais nous laisser ainsi emprisonner – nous sommes des individus, non des fonctions ou des rôles. La femme en particulier est souvent prisonnière du fait d'être « mère », « épouse », « fille » etc., et sa participation plus large sur le plan social, culturel, professionnel et autre semble être tributaire de ces identités-là. (Devi : dans *Le Bon* 2016, en ligne)⁵

⁵ L'interview de Sylvestre Le Bon avec Ananda Devi « J'ai plusieurs cultures. Je suis parfaitement hybride » *Enjeux*, Edition n° 2, le 8 septembre 2016, pp. 5-54. <http://www.enjeux.org/enjeux.php>. Date de consultation : le 22 juin 2017.

L'écrivaine est couronnée pour ses écrits par de nombreux prix : le Prix des Cinq continents de la francophonie pour toute son œuvre, le Prix RFO du Livre pour *Ève de ses décombres* (2006), Sélection Prix Femina et le Prix France Télévisions pour *Indian tango* (2007), le Prix Louis Guilloux pour *Le sari vert* (2009), le Prix Mokanda (2012) et le Prix du Rayonnement de la langue et de la littérature françaises décerné par l'Académie Française pour l'ensemble de ses textes (2014). Depuis 2010, elle est aussi Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres.

En réfléchissant sur une thématique audacieuse et nouvelle à l'époque, et en particulier dans le contexte mauricien, soulevée par Ananda Devi dans ses œuvres, K. Issur remarque qu'

[à] la fin des années 80, Ananda Devi prend d'assaut à son tour la scène littéraire avec une écriture puissante et courageuse. Elle construit une œuvre romanesque considérable tout en livrant en parallèle plusieurs recueils de nouvelles. Elle développe largement la veine féministe à Maurice, sans toutefois s'y limiter. Ses premiers romans en particulier dressent la longue liste de carcans que la société utilise pour entraver la liberté des femmes. [...] Elle déploie dans l'ensemble de ses écrits une profonde empathie avec ses personnages pour sonder tous les drames humains et dire toutes les marginalités. L'auteur se fait médium pour exprimer le calvaire des victimes du viol et de l'inceste, pour comprendre ce qui fait sombrer l'individu dans la prostitution et la folie et ce qui le pousse au meurtre ou au suicide. Ses récits tourmentés dressent une galerie de personnages qui sont aspirés dans une spirale de violences intimes et muettes et qui aboutissent à la destruction de leur psychisme. Une écriture non-dénuée de mysticisme se double d'un travail minutieux sur la langue, qui relève de la prose poétique. (Issur 2005 : 116, 117)

G. Jeudi de Grissac met aussi en relief une constante qui caractérise l'œuvre devienne⁶ vu les mêmes dominantes thématiques. Il est légitime de constater que la femme occupe une place centrale et privilégiée dans tous les textes d'Ananda Devi :

L'itinéraire d'Ananda Devi est celui d'une femme écrivain qui interroge le monde, roman après roman. Du lieu fondateur, l'Île Maurice, où elle est née, de l'océan Indien où sont publiés ses premiers livres, de l'Inde qui est à la fois le lieu d'origine de sa famille et un lieu de prédilection jusqu'aux différents lieux d'Europe où elle vit et publie (désormais dans la collection blanche de Gallimard) on peut suivre un parcours exceptionnel. Ses romans reflètent la diversité culturelle et son écriture évolue à la lisière de la poésie. Cependant si l'on doit y trouver une constante, c'est bien celle-ci: au cœur des fictions d'Ananda Devi, se trouve la chair, le corps, la vie des femmes. [...] C'est l'écriture qui, grâce à sa poésie et sa violence, pourra éveiller les consciences, mieux que des arguments ou des combats concrets. (Jeudi de Grissac 2017, en ligne)⁷

Le français est la langue d'expression littéraire d'Ananda Devi. Le choix de la langue dans le cas d'un écrivain mauricien est toujours délicat et problématique compte tenu de la variété des langues parlées sur l'île et de son histoire coloniale. L'auteure évoque plusieurs

⁶ Pour ce qui est de l'adjectif dérivé du nom de l'écrivaine, à part la forme « devien », il en y a aussi une autre, c'est-à-dire « anandadevien », utilisé, entre autres, par Jean-Claude Abada Medjo.

Voir l'article de Jean-Claude Abada Medjo : « Utopie identitaire et traversée des genres dans l'œuvre d'Ananda Devi » Les Cahiers du GRELCEF, www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm N° 3 Les écrits contemporains de femmes de l'océan Indien et des Caraïbes. Mai 2012.

⁷ Guillemette Jeudi de Grissac « Ananda Devi, la chair de l'écriture » (2017) <http://www.forinterieur.com/ananda-devi/>. Date de consultation : le 16 février 2017.

raisons qui l'ont motivée à s'exprimer dans cette langue qu'elle nomme sa « première langue d'émotion » (Devi 2011a : 277). La romancière mauricienne met aussi l'accent sur l'apport des écrivains francophones dans l'enrichissement du français dit standard. En 2007, en accord avec ses convictions, elle signe le manifeste *Pour une littérature-monde en français*.

Dans notre travail, nous proposons de soumettre à l'analyse critique les personnages principaux des romans d'Ananda Devi. Nous nous limiterons à l'examen des personnages principaux étant donné un nombre élevé de tous les personnages qui peuplent l'univers fictif de l'auteure mauricienne. La romancière esquisse avec brio des personnages fort individualisés qui attirent l'attention du lecteur. L'œuvre romanesque d'Ananda Devi a déjà suscité nombre d'analyses et d'articles⁸. La plupart d'entre eux se concentrent sur les principaux problèmes soulevés par l'écrivaine, tels que : la femme, l'exclusion (dans le sens très large du terme), la relation à l'Autre, l'altérité et l'identité. En nous penchant sur les personnages deviens, nous proposons de combler le vide dans les recherches sur l'œuvre romanesque de l'auteure. Notre objectif est de décrire comment la romancière construit ses personnages et quelle peut être leur réception par le lecteur. Nous sommes convaincue que les personnages deviens méritent une analyse particulière étant donné leur originalité et leur force à surprendre et à émouvoir le lecteur. Nous chercherons aussi à déceler l'évolution de ses personnages. Nous proposons de diviser les romans d'Ananda Devi en trois cycles, c'est-à-dire le cycle des romans indo-mauriciens, le cycle des romans créoles et le cycle des romans à caractère universel. Nous nous efforcerons aussi de trouver d'éventuelles ressemblances entre ses figures romanesques.

Quant au modèle théorique, nous avons choisi la théorie élaborée et décrite par Vincent Jouve dans son ouvrage *L'effet-personnage dans le roman*. Selon nous, l'application de la méthode joviennne sera efficace dans l'examen des personnages créés par Ananda Devi

⁸À part des articles, ce sont aussi de nombreuses thèses de doctorat qui témoignent de la notoriété d'Ananda Devi et de l'intérêt suscité par son écriture parmi les chercheurs. À notre connaissance une dizaine de thèses a été consacrée entièrement ou en partie à l'œuvre devienne : *Identité et monstrosité dans l'œuvre littéraire d'Ananda Devi* de Marie-Caroline Meur, *Ananda Devi, Feminism, Narration and Polyphony* de Ritu Tyagi, *L'identité en question dans les romans d'Ananda Devi* de Josiane Ip Kan Fong, *Le mythe de l'ogre dans la prose francophone contemporaine* de Florina-Liliana Mihalovici, *Anéantir l'Autre monstrueux : entreprise narrative et corporelle de disparition dans « Moi, l'interdite » d'Ananda Devi* d'Irène Raparison Randrianambahy, *Le Discours des « sans voix » chez Ananda Devi et Leonora Miamo* de Tahnee Rosse Mackaya, *Poétique du roman féminin, écrivaines mauriciennes francophones Nathacha Appanah, Ananda Devi et Shenaz Patel* de Cécile Vallée-Jest, *La Représentation du local, de l'universel et de la réalité dans « Rue la Poudrière », « Le Voile de Draupadi » et « Le sari vert » d'Ananda Devi* de Mukta Dausoa, *Géo/Graphies : La Poétique de l'Espace (Post)Colonial dans le Roman Sénégalais et Mauricien au Féminin* d'Antje Ziethen.

qui témoignent d'une grande richesse de sa création littéraire et mettent en relief son talent. L'appareil théorique proposé par V. Jouve offre la possibilité d'examiner d'une manière rigoureuse et intéressante l'interaction entre le lecteur et le personnage littéraire à différents niveaux. Ce mode de réception nous paraît pertinent car il laisse découvrir toute la complexité du personnage littéraire ainsi que sa réception par le lecteur. L'analyse se concentre sur trois axes : la perception, la réception et l'implication du personnage littéraire. La perception est consacrée à l'examen de la représentation du personnage littéraire que le lecteur se fait pendant la lecture. Pour ce qui est de la réception, c'est l'étude des rapports conscients ou inconscients entre le lecteur et le personnage. L'implication, qui est le dernier élément de l'analyse jouvienne, examine des prolongements extratextuels qui résultent des interrelations du couple lecteur/personnage. Par le biais de son modèle, qui s'inscrit dans l'étude sémiopragmatique du personnage littéraire, V. Jouve explique qu'

[u]n personnage peut se présenter comme un instrument textuel (au service du projet que s'est fixé l'auteur dans un roman particulier), une illusion de personne (suscitant, chez le lecteur, des réactions affectives), ou un prétexte à l'apparition de telle ou telle scène (qui, sollicitant l'inconscient, autorise un investissement fantasmatique). On nommera respectivement ces trois lectures : l'*effet-personnel*, l'*effet-personne* et l'*effet-prétexte*. (Jouve 1997 : 67)

Nous espérons que la méthode choisie nous permettra de détecter des traits caractéristiques de l'écriture de la romancière mauricienne. Nous avons décidé d'analyser les personnages principaux d'Ananda Devi et leur réception par le lecteur parce que nous partageons le point de vue de V. Jouve :

La réception du personnage littéraire est la seule expérience d'une connaissance intérieure de l'autre. Le texte éclaire l'opacité d'autrui qui, dans le monde réel, fonde toutes les solitudes et les intolérances. La lecture romanesque est bien d'abord cela : une pédagogie de l'autre. (Jouve 1992 : 261)

Il est légitime de supposer que l'opinion de V. Jouve, pourrait être la maxime d'Ananda Devi qui, à travers ses textes et par le biais de ses personnages, réfléchit sur l'Autre et prône la tolérance et la compréhension des exclus, des « sans voix » et des marginalisés. L'objectif de son projet d'écriture est de transmettre un message humaniste.

Selon nous, pour comprendre le monde romanesque d'Ananda Devi et voir sa spécificité, la connaissance de l'histoire de l'île Maurice, de son plurilinguisme et de ses différents groupes ethniques est indispensable. L'action des dix sur douze romans devenus se passe à Maurice (et en Inde dans le cas d'*Indian tango*). Les six romans du cycle indo-mauricien se rapportent à la communauté indienne, tandis que les quatre suivants concernent les Créoles. Les personnages principaux de ces romans sont inscrits dans le contexte socioculturel de l'île. L'appartenance à une communauté ainsi que la religion et les traditions

conditionnent la vie des personnages devenus des deux premiers cycles de romans. Bref, l'île Maurice est très ancrée dans la plupart des romans d'Ananda Devi. C'est pour cette raison que nous consacrerons le premier chapitre de notre travail à l'île natale de l'auteure. Nous y présenterons les informations générales relatives à Maurice, notamment les langues parlées sur l'île. Nous décrirons aussi ses ethnies, les religions et les piliers de son économie. Une grande partie de ce chapitre concernera l'histoire de l'île Maurice marquée par les colonisations hollandaise, française et anglaise. Nous mettrons en relief deux phénomènes douloureux du passé mauricien, c'est-à-dire l'esclavage et l'engagisme. Nous signalerons aussi les problèmes identitaires du jeune état mauricien qui a fêté le 12 mars 2018 le cinquantième anniversaire de son indépendance.

Le chapitre suivant présentera l'histoire de la littérature mauricienne d'expression française. Pour le moment, la production littéraire mauricienne n'est pas très populaire en dehors de l'île. Elle reste peu connue et peu étudiée même dans le cadre de la francophonie littéraire. Certes, quelques écrivains mauriciens contemporains jouissent d'une notoriété internationale mais, en général, le grand public ignore l'écriture de Maurice. Il nous semble que la présentation de l'histoire de la littérature mauricienne permettra de souligner le caractère original des textes d'Ananda Devi tout en mettant son œuvre dans le contexte de la littérature nationale.

J. L. Joubert propose de diviser la littérature mauricienne d'expression française en plusieurs catégories : la littérature du voyage, la littérature des colons, la littérature des insulaires, la littérature de l'exil⁹. Pour ce qui est de la littérature contemporaine, S. Boolell et B. Cunniah¹⁰ distinguent les phases suivantes (Boolell, Cunniah 2000 : 66-165) : la période pré-indépendance, la période post-indépendance, la période fin-de-siècle et la littérature contemporaine à partir de l'an 2000. Nous décrirons également brièvement la production littéraire mauricienne en anglais, en créole mauricien et dans les langues orientales.

Le troisième chapitre sera consacré à l'analyse de l'œuvre romanesque d'Ananda Devi vue par le prisme des études postcoloniales et à l'aide des théories de l'écriture féministe. L'écrivaine elle-même qualifie souvent ses textes d'hybrides, ce qui fait penser au concept d'hybridité culturelle décrite par H. Bhabha. L'intérêt porté par la romancière à la figure de

⁹ Jean-Georges Prosper 1978 : *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*. Île Maurice, Éditions de l'Océan Indien.

¹⁰ Shakuntala Boolell, Bruno Cunniah, 2000 : *Fonction et représentation de la Mauricienne dans le discours littéraire*. Rose Hill, La Mauritius Printing Specialists.

l'Autre, à la quête de l'identité, au genre ainsi que sa vision « anti-tropicalisante » (Arnold 2017 : 397)¹¹ de l'île Maurice est en accord avec les idées-clés des études postcoloniales. Même si Ananda Devi n'aime pas trop être traitée comme auteure féministe, il est possible d'analyser certaines de ses œuvres à la lumière de l'écriture féministe. On peut trouver un lien entre les textes deviens et les idées prônées par H. Cixous, par C. Pinkola Estés et L. Irigaray.

Ensuite, nous proposerons la présentation de différentes conceptions théoriques relatives au personnage littéraire à commencer par celles des formalistes russes, entre autres, V. Chklovski, B. Tomachevski et V. Propp. Nous présenterons le personnage littéraire à la lumière du modèle sémiotique de R. Barthes et d'A. J. Greimas, du modèle sémiologique de Ph. Hamon et enfin du modèle sémio-pragmatique élaboré entre autres par U. Eco, M. Picard et V. Jouve. Nous mentionnerons aussi la réception du personnage littéraire dans l'acception de H. R. Jauss.

Dans le cinquième chapitre, nous présenterons de manière détaillée le modèle théorique décrit et élaboré par Vincent Jouve, à savoir l'« effet-personnage » dans le roman. Notre analyse de l'effet-personnage dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi, à l'instar de la théorie de V. Jouve, comportera trois étapes successives : l'examen de la perception, de la réception et de l'implication des personnages principaux de l'auteure mauricienne. Tout d'abord, nous nous interrogerons sur la perception des personnages par le lecteur. La deuxième étape de notre analyse sera consacrée à la réception du personnage. Dans ce cas-là, il sera question de la tripartition de la lecture qui distingue différents niveaux : *l'effet-personnel*, *l'effet-personne* et *l'effet-prétexte* ainsi que respectivement trois catégories de lecteurs : *lectant (jouant et interprétant)*, *lisant* et *lu*. La dernière étape de notre travail sera destinée à l'examen de l'implication, c'est-à-dire de l'influence exercée par le texte sur le lecteur, sur son comportement et ses choix.

Pour ce qui est du chapitre suivant, il portera sur la classification des romans d'Ananda Devi en cycles. Nous proposons de diviser l'œuvre romanesque de l'auteure mauricienne en trois cycles de romans : le cycle de romans indo-mauriciens, le cycle de romans créoles et le cycle de romans à caractère universel. Le premier cycle comprend les romans suivants : *Le Voile de Draupadi*, *L'Arbre fouet*, *Moi, l'interdite*, *Pagli*, *Indian tango*,

¹¹ Nous employons ce terme dans l'acception proposée par Markus Arnold. Selon le chercheur : « [l']anti-tropicalisation sera comprise comme un refus de dire Maurice de manière pittoresque, folklorique ou de l'inscrire dans des schémas ethnographiques ; on pourrait ainsi parler d'une forme de dés-exotisation. C'est une forme généralisée de déconstruction des représentations traditionnelles, exotiques, stéréotypées de l'île [...] » (Arnold 2017 : 397).

Le sari vert. Dans le cadre du cycle des romans créoles, nous distinguons deux groupes de romans. *Soupir* et *La vie de Joséphin le fou* font partie du premier groupe, en revanche *Rue la Poudrière* et *Ève de ses décombres* constituent le deuxième. Le dernier cycle, c'est-à-dire les romans à caractère universel se compose des *Jours vivants* et de *Manger l'autre*.

Le dernier chapitre divisé en trois parties, en fonction de notre classification des romans deviens, comprendra les analyses des personnages principaux de ses romans à la lumière du modèle théorique « effet-personnage » de Vincent Jouvent.

Les conclusions finales, dans lesquelles nous essaierons de faire le point sur la construction des personnages deviens, leur éventuelle évolution, leurs ressemblances et leur manière d'être inscrits dans le projet d'écriture d'Ananda Devi, constitueront la dernière partie de notre étude. Dans l'annexe, on trouvera de brefs résumés des romans deviens.

CHAPITRE I

ÎLE MAURICE

« [...] c'est la terre fortunée que la nature semble avoir cachée aux confins du monde, comme une mère jalouse cache aux regards profanes la beauté virginale de sa fille ; car cette terre, c'est la terre promise, c'est la perle de l'océan Indien, c'est l'île de France. » (Dumas 1843 : 3)¹²

I. 1. Informations générales

Dans ce chapitre, nous aimerions présenter l'île Maurice, son histoire, sa culture et ses habitants¹³. Cette présentation nous paraît pertinente pour mieux comprendre les textes d'Ananda Devi. La romancière se concentre sur la problématique de sa patrie dans dix de ses douze romans.

Maurice est une petite île volcanique, située dans l'océan Indien dans l'hémisphère Sud qui fait partie de l'archipel des Mascareignes. Sa superficie est de 1 865 km² (ou de 2 045 km² avec les dépendances). Port-Louis est sa capitale. Le drapeau mauricien se compose de quatre bandes horizontales égales. Le rouge se réfère aux flamboyants, le bleu est relatif à la mer, le jaune évoque le soleil et le vert fait penser à la canne à sucre. La devise de l'île Maurice est *Stella Clavisque Maris Indici* (*L'étoile et la clé de l'océan Indien*). La population mauricienne s'élève à 1 259 838 habitants (les données de 2013). Les dépendances administratives de Maurice sont les îles Rodrigues, Agaléga, Cargados et l'archipel Saint Brandon. Rodrigues qui est le plus grand de ces territoires, il est habité par des Créoles et est représenté par deux députés au Parlement mauricien. L'état de Maurice est une République à régime parlementaire dont le Parlement est monocaméral. Le Premier ministre a le pouvoir exécutif tandis que le rôle du Président est essentiellement protocolaire et représentatif. L'île Maurice fait partie du Commonwealth of Nations, de l'Organisation internationale de la francophonie, de l'Organisation des Nations unies, de l'Union africaine et de la Commission de l'océan Indien.

Maurice jouit d'une certaine prospérité économique par rapport à la plupart des pays pauvres africains. La culture de la canne à sucre constitue la base de son économie et de son agriculture. Les autres cultures sont le café et le tabac. Pour ce qui est du secteur industriel qui a commencé à se développer dans les années 70 du XX^e siècle, il faut mentionner surtout l'électronique et le textile. Le tourisme est l'un des piliers de son économie (Alizias, Labourdette 2011 : 8-42).

¹² Cf. Alexandre Dumas 1843 (2017) : *Georges*. Paris, Independently published.

¹³ Cf. David Martial 2002 : *Identité et politique culturelle à l'île Maurice : regard sur une société plurielle*. Paris, L'Harmattan ; Auguste Toussaint 1971 : *L'Histoire de l'île Maurice*. Paris, PUF.

I. 2. Population

La constitution mauricienne reconnaît quatre grands groupes communautaires : des Indiens, des Musulmans, des Sino-Mauriciens et la « population générale », constituée des Créoles et des Blancs. D'après le recensement réalisé à Maurice en 2013, 70 % des habitants ont des origines indiennes. Or, ce groupe ethnique n'est pas homogène. Les Tamouls, qui sont les plus nombreux, réclament depuis un certain temps d'être reconnus comme communauté indépendante à l'instar des musulmans. Le terme « hindou » utilisé le plus souvent pour désigner le groupe ethnique composé d'Indiens est neutre, par contre le terme *Malbar* est péjoratif. Le groupe indo-mauricien est divisé en castes que l'on nomme en créole *gran-nasyon* (caste supérieure) et *ti-nasyon* (caste inférieure) (Carpooran 2011 : 12).

La plupart des Musulmans mauriciens proviennent de l'Inde. Les musulmans sont désignés en créole par un terme neutre *mizilman*. En revanche, le mot *laskar* est péjoratif. A. Carpooran explique que « leur reconnaissance en tant que groupe distinct remonte aux années 60, et s'il est vrai qu'au plan physique, il est difficile pour un étranger de distinguer un musulman d'un hindou, il existe tant au niveau de prénoms et de patronymes qu'au niveau de certaines tenues vestimentaires, toute une série de détails qui permettent facilement à un Mauricien de savoir à qui il a affaire. » (Carpooran 2011 : 14) Les Musulmans mauriciens sont modérés et sunnites. Dans cette communauté, l'ourdou est l'une des langues les plus populaires.

Le terme « créole » dans une acception mauricienne désigne un métis. V. Ramharai précise qu'« [a]u XIX^e siècle le terme incluait aussi les Blancs. Ce sens a perdu son aspect générique avec le temps. » (Ramharai 2015 : 65) En général, les Créoles sont de foi catholique. Il faut noter que ce groupe n'est pas homogène. Il y a d'un côté, les Créoles dont la couleur de la peau est claire et qui sont nommés « les gens de couleur » et, de l'autre côté, ceux dont la peau est très foncée et dont les ancêtres étaient venus du Mozambique, ils sont appelés en créole *bann mozambik*. Il est légitime de mettre en relief que « la contribution des 'gens de couleur' dans l'édification de la société mauricienne aura été immense. Ils ont été à travers l'histoire de vrais leaders dans le domaine politique avec des hommes tels que Rémy Ollier, Onesipho Beaugard, Eugène Laurent, Guy Rosemont, Maurice Curé et Gaétan Duval, E. Anquetil et Raoul Rivet pour ne citer que ceux-là. » (Carpooran 2011: 13)

La diaspora chinoise est la plus petite de tous les groupes ethniques de Maurice. Les Mauriciens d'origine chinoise sont appelés en créole *Sinwa* (Carpooran 2011: 15).

Pour ce qui est des Blancs, en général il est question des Franco-Mauriciens, appelés en créole *bann blan* (Carpooran 2011: 15).

Ananda Devi s'est également intéressée à la thématique de l'identité en tant que chercheuse. En 1982, elle a soutenu sa thèse de doctorat en anthropologie sociale intitulée *The Primordial Link: Telugu Ethnic Identity in Mauritius* à la School of Oriental and African Studies University of London. Son travail concernait l'identité du groupe ethnique indien des Telugus à l'île Maurice. L'écrivaine affirme :

Je me suis intéressée à l'ethnicité et à l'identité à Maurice, et plus particulièrement parmi le groupe telugu qui est un groupe minoritaire (auquel j'appartiens aussi), donc peu « visible », mais qui à l'époque se préoccupait d'installer sa visibilité au niveau social, politique et culturel, et essayait de se démarquer des grands groupes indo-mauriciens, ceux originaires du nord de l'Inde, de la région du Bihar, qui constituent la grande majorité, et ceux du Tamil Nadu, qui sont un groupe « cohésif » et revendicateur. (Devi : dans Sultan 2015, en ligne)¹⁴

14 Patrick Sultan « Ruptures et héritages. Entretien avec Ananda Devi » <http://orees.concordia.ca/numero2/essai/Entretien7decembre.html>. Date de consultation : le 19 février 2015.

I.3. Plurilinguisme

Le plurilinguisme est l'un des traits caractéristiques de Maurice. Au moment de la proclamation de l'indépendance en 1968, le pays n'a pas choisi de langue officielle. L'anglais et le français sont les deux langues principales parlées sur l'île. Le premier est la langue d'enseignement, il est également utilisé dans le domaine juridique, politique, administratif et dans les affaires. Le français est la langue de la plupart des médias ; 80% des médias sont francophones, le journal télévisé dont l'audience est la plus grande est également diffusé dans cette langue. L'élite culturelle l'a aussi choisie comme langue d'expression artistique. À Maurice, on dit un dicton en créole : « Fransé mo koné, anglé mo débrouillé » (le français je connais, pour l'anglais, j'arrive à me débrouiller) (Carpooran 2011 : 18). Or, il faut souligner que cette opinion ne fait pas l'unanimité car il y a aussi beaucoup de personnes qui sont persuadées que c'est l'anglais qui est connu mieux que le français.

Les Indo-Mauriciens parlent plusieurs langues appelées indiennes ou orientales : le bhojpuri, l'hindi, le tamoul, le telugu, le gujarati, le marathi, l'ourdou, l'arabe et le hindoustani (langue des films de Bollywood qui sont populaires à Maurice). La diaspora chinoise emploie le hakka et le cantonais.

Le créole, *kréol morisyen*, formé sur la base lexicale du français¹⁵, est la langue connue et parlée de tous, il est considéré comme la langue maternelle de 90% des Mauriciens. Il s'agit plutôt de la langue parlée¹⁶, utilisée dans les contacts quotidiens. À Maurice, le créole constitue un élément unificateur qui, en plus, permet d'éviter la Tour de Babel. A. Carpooran remarque que ses compatriotes sont très attachés au créole : « [l]es Mauriciens savent que leur île compte parmi les plus belles du monde, mais rien ne les rend plus fiers et heureux que d'entendre un étranger parler leur langue. » (Carpooran 2011 : 1) Depuis quelques années, des tentatives ont été entreprises pour commencer à écrire en créole. En 2011, D. Police-Michel, A. Carpooran et G. Florigny d'Akademi Kreol Morisien ont élaboré un manuel de grammaire créole mauricienne, *Gramer kreol Morisien*. Il existe également un dictionnaire du créole mauricien, *Diksyoner kreol morisyen* de 2012.

Quant à la production créolophone qui connaît un foisonnement dans les années de l'indépendance (1960-70) et est ardemment encouragée par le long combat mené par l'écrivain Dev Virahsawmy et l'association Ledikasyon Pu Travayer (qui organise des concours littéraires et publie des œuvres en créole) pour la reconnaissance de la langue, elle a du mal à franchir les frontières de l'île (le créole n'étant accessible qu'aux morisianophones). (Kee Mew 2007 : 2, en ligne)¹⁷

Le créole est dans une situation de diglossie par rapport au français et à l'anglais. À ce propos, Ananda Devi explique :

[...] le créole reste une langue qui est très parlée au quotidien mais qui n'est pas valorisée surtout à cause de la peur de fermer culturellement l'île au reste du monde. Certains ont donc la tendance à dire que, si l'on utilisait le créole comme moyen d'enseignement à l'école, ce serait fermer l'île par rapport au monde. On va donc privilégier des langues plus globales comme l'anglais ou le français pour empêcher d'enfermer l'île mais, comme je l'ai déjà dit, il y a aussi une résistance au fait de dire que le créole est une langue maternelle, aussi pour une hiérarchie de langues qui fait que le créole reste perçu comme une langue parlée à un niveau dialectal plutôt que comme une langue à part entière, sauf pour quelques écrivains qui ont pris parti d'écrire en créole. C'est un point de vue presque politique [...] (Devi : dans Corio 2005 : 148)

L'écrivaine s'est exprimée bien des fois sur le plurilinguisme mauricien. L'auteure, elle-même parle le telugu, le bjojpuri, le créole mauricien, le français et l'anglais. (Devi : dans Corio 2005 : 147). Dans plusieurs interviews, Ananda Devi souligne que le multilinguisme constitue l'un des atouts de son île natale, la source de son enrichissement. Or, cela ne se fait pas sans problèmes :

¹⁵ Arnaud Carpooran explique qu'à part le français, d'autres langues ont aussi influencé le créole mauricien. Il est question du malgache (le mot *malang* – malpropre, *tanbav* - maladie de la peau), de certaines langues indiennes (le mot *dyalsa* – amusement, *nisa* – plaisir, *madja* – tapage) et de l'anglais (comme par exemple *girl-friend*, *bus-stop*, *drink*) (Carpooran 2011 : 19).

¹⁶ On rédige parfois en créole des tracts syndicaux ou politiques, des affiches murales ou des publicités dans la presse écrite (Carpooran 2011 : 20).

¹⁷ Evelyn Kee Mew « La traduction post-coloniale : le cas de Maurice »

<http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/viewFile/1610/1849>. Date de consultation : le 13 septembre 2017.

Il est difficile, pour les possédants d'une langue maternelle sans ambiguïté ni espace de doute, de comprendre que, pour les Mauriciens, identifier clairement la langue maternelle pose problème. À Maurice, la langue officielle est l'anglais.¹⁸ La langue parlée par tous est un créole dérivé du français. Le français reste la langue la plus utilisée dans les milieux instruits et de nombreuses langues orientales se sont préservées, à défaut d'être pratiquées, au titre d'héritage ancestral. (Devi : dans Corio 2005 : 146)

¹⁸ D'après la constitution mauricienne, l'État ne possède pas la langue officielle.

I.4. Religions

Pour ce qui est des religions présentes sur l'île, 49 % des Mauriciens sont de foi hindoue, 32% de foi catholique, 17% de foi musulmane (en général ces croyants sont originaires de l'Inde et sont arrivés sur l'île avec des transports de coolies, c'est-à-dire des travailleurs agricoles venus à Maurice de l'Inde au XIX^e siècle après l'abolition de l'esclavage)¹⁹, 0,4% de foi bouddhiste contre 1% des personnes sans religion²⁰. Il faut signaler qu'à Maurice on fait la distinction entre un « indien » c'est-à-dire un habitant de l'île dont les ancêtres étaient originaires de l'Inde et un « hindou » qui désigne une personne qui pratique l'hindouisme.

Les fêtes religieuses de l'île sont nombreuses. Pour les hindous, il s'agit de la fête Divali (la fête des lumières) ou Maha Shivaratree, pour les musulmans de la fête de l'Aïd el-Fitr et pour les Chinois le Nouvel an, la fête de Noël et des Pâques au sens catholique du terme est aussi célébrée sur l'île.

¹⁹ Un coolie est un travailleur agricole venu à Maurice de l'Inde. <http://www.cnrtl.fr/definition/coolie>. Date de consultation : le 23 avril 2018.

²⁰ <http://conseil-des-religions.e-monsite.com/pages/les-differentes-religions-presentes-a-maurice.html>. Date de consultation : le 28 juin 2017.

I.5. Histoire de l'Île Maurice

L'Île Maurice (Moris en créole), située à l'ouest de l'océan Indien, était déserte et inhabitée jusqu'au XVII^e siècle. Les événements historiques fondateurs de la République de Maurice sont la colonisation, l'esclavage et l'engagisme. Pour un si petit territoire, Maurice a une histoire très riche et mouvementée parce qu'à l'époque sa position géographique était stratégique à bien des égards.

À partir du XII^e siècle, l'archipel des Mascareignes est tout d'abord exploré par les Arabes²¹. Sur la mappemonde de Cantino de 1502, Maurice s'appelle alors en arabe Diva Mashriq, c'est-à-dire Île de l'Est. Ensuite, ce sont les Portugais qui découvrirent l'île en 1511. La découverte officielle du territoire, appelé à l'époque Ilha dio Cirnà (Île des Cygnes), est attribuée à Domingo Fernandez mais il y a aussi une hypothèse selon laquelle l'île aurait été découverte en 1512 par Pero Mascarenhas ou encore plus tôt en 1500 par Diogo Diaz. Le nom de l'île fait allusion au bateau du commandant de l'expédition portugaise. Les Portugais élaborent également les premières cartes de l'océan Indien. L'appellation de tout l'archipel est choisie en hommage à l'explorateur Pero Mascarenhas, découvreur de la Réunion. En 1538, Diogo Rodrigues fait la découverte de l'île Rodrigues. Les Portugais ne prêtent pas attention aux Mascareignes auxquels ils préfèrent les Comores qui garantissent par le Canal de Mozambique la route plus rapide vers l'Inde. Très vite, à côté des Portugais les Hollandais et les Anglais prennent place dans l'exploration de cette partie du monde. Maurice, lieu-carrefour, se trouve sur la route des épices et constitue une bonne escale pour les puissances coloniales. Les pays occidentaux d'Europe créent des « Compagnies des Indes » car l'enjeu majeur de leur politique est la domination du sous-continent indien. En 1598, les Hollandais mettent les pieds à Maurice. Le nom actuel du territoire, Mauritius, provient justement de l'époque hollandaise et fait référence au prince d'Orange, le stathouder Maurits Van Nassau. En 1638, le premier contingent hollandais est envoyé par la Compagnie néerlandaise des Indes de leur comptoir de Batavia en Inde dans le but de coloniser l'île et faire face à la concurrence anglaise et française. À la même période, les Hollandais conquièrent la Réunion et Rodrigues. La première tentative de colonisation hollandaise, qui dure 20 ans, est plutôt négative. Le résultat de la deuxième tentative, commencée en 1664, ne se révèle guère meilleur. À la fin du XVII^e siècle, l'île ne compte que 300 habitants. Sur l'île, les Hollandais introduisent la culture de la canne à sucre et des cerfs mais ils sont à l'origine de la

²¹ Quant à la présentation de l'histoire de Maurice nous nous appuyons en général sur l'ouvrage d'Auguste Toussaint ; cf. Auguste Toussaint 1971 : *Histoire de l'Île Maurice*. Paris, Presses Universitaires de France.

destruction des forêts d'ébène et de l'extinction d'un oiseau endémique, un dronte de Maurice, communément appelé « dodo ». La période de la domination hollandaise dure de 1638-1710. L'une des causes de l'échec est la mauvaise stratégie de colonisation de l'île marquée par un manque numérique de femmes. A. Toussaint, grand historien et archiviste mauricien, remarque dans *Histoire de l'Île Maurice* qu'

[o]n disait alors : sans nègres point de colonies. On aurait pu dire avec encore plus d'à-propos sans femmes point de colonies. C'est, en définitive, l'équilibre des sexes qui sauva Bourbon (la Réunion, A. Sz.-B.) alors que l'échec des Hollandais à Maurice s'explique, en grande partie, par le manque de femmes. (Toussaint 1971 : 29)

À partir de 1765, les Français commencent à coloniser l'île Bourbon où ils veulent développer la culture du café. En 1712, les Hollandais abandonnent définitivement Maurice. Après leur départ, les colons français de l'île Bourbon demandent au roi Louis XIV de l'annexer parce qu'ils ont peur qu'une autre puissance coloniale ennemie ne l'occupe. Le 20 septembre 1715, la France prend possession de l'île qui prend le nom d'Isle de France. Dufresne d'Arsel, capitaine-commandant du vaisseau « Le Chasseur » est l'un des premiers Français sur le sol de Maurice. En 1721, Garnier du Fougeray répète symboliquement l'acte de possession de l'île. L'année suivante avec l'arrivée de 16 colons a lieu le premier établissement français. En 1725, le recensement de l'île révèle qu'à l'époque, Maurice compte 213 habitants dont seulement 13 femmes. Les Français proviennent en général des régions du Nord de la France, en grande partie de Bretagne et de Normandie. Pour coloniser l'île, la Compagnie des Indes Orientales, à laquelle le roi octroie la gestion du territoire d'outre-mer, font venir à Maurice des femmes orphelines, surtout de Bretagne, les pensionnaires chez les Sœurs de Charité. Au départ, ces femmes reçoivent de petites dots et après l'arrivée à la colonie, elles logent chez des habitants en attendant un candidat qui les demanderait en mariage. Les débuts de l'établissement de la colonie sont difficiles. Les habitations sont très modestes, les conditions de vie pénibles. Les habitants doivent affronter des cyclones, des épidémies et des disettes²². J.-L. Joubert décrit ainsi la situation à Maurice au début de la colonisation :

²² Eileen Lohka dans son ouvrage *La femme, cette inconnue. Isle de France, terre des hommes* décrit la situation de femmes à l'époque de la colonisation française de l'île (1715-1810). E. Lohka s'est intéressée au sujet de la vie des femmes pionnières venues de France. Ses analyses portent tout d'abord sur les femmes blanches se trouvant au sommet de l'échelle sociale. Elle s'interroge aussi sur les conditions de vie des femmes esclaves traitées comme « un bien meuble », des affranchies nommées « femmes de couleur libre » et des indiennes ainsi que des femmes mythiques qui sont entrées dans l'Histoire mauricienne.

Voir le compte rendu du livre rédigé par Anna Szkonter-Bochniak, Eileen Lohka *La femme*, pp. 387-394 ; 2015 : Romanica Silesiana N°10 *Insularia*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

À proprement parler, il n'y a pas d'indigènes à Maurice, mais une population venue d'ailleurs, qui a appris à durer, qui s'est créolisée²³ dans la rencontre de gens d'autres pays et dans l'invention de modes de vie nouveaux. (Joubert 2009 : 12)

À partir de 1735, avec l'arrivée du gouverneur Mahé La Bourdonnais, la situation s'améliore. Il administre simultanément l'île Bourbon et l'Île de France. Il fixe les fonctions de ces deux territoires à savoir, pour la première, le contrôle du domaine agricole et, pour la deuxième, une fonction défensive avec la création du port et du siège du gouvernement. Le gouverneur choisit Port-Louis comme capitale. Grâce à son engagement, on ouvre une première sucrerie à Pamplemousse. Pour peupler le territoire et assurer une main d'œuvre, l'administration française fait venir des esclaves principalement de Madagascar (à l'époque désignée communément la Grande Île) et, du Mozambique et d'Asie. Néanmoins, il est à noter que les premiers esclaves viennent à Maurice en 1639, avec des colons Hollandais, ils sont originaires de Madagascar²⁴. Au début de la possession de Maurice, les Français adoptent le Code noir antillais de 1685. En 1723, ils rédigent une nouvelle version de celui-ci appelé le Code de l'Isle de France. Le document règle le statut civil et pénal des esclaves (considérés comme un « bien meuble ») et détermine les rapports entre eux et leurs propriétaires qui peuvent les vendre, louer ou même hypothéquer.

Le gouverneur La Bourdonnais veut transformer le territoire en un important carrefour maritime. En 1767, le roi Louis XV reprend la gestion de l'île parce que comme l'explique A. Toussaint :

[a]ux Mascareignes, en effet, la politique de la Compagnie avait été une faillite complète. En vertu de son monopole elle faisait l'unique fournisseur et l'unique client des colons, mais elle les ravitaillait mal en leur faisant payer tout très cher et elle achetait leurs produits à un prix dérisoire. (Toussaint 1971 : 45)

Après La Bourdonnais, Pierre Poivre est le deuxième gouverneur à s'inscrire dans l'histoire de la colonie. Il entreprend des travaux d'aménagement ainsi que la promotion de la culture des arbres épices (le girofle et la muscade entre autres). Les Français réussissent à fonder une société de plantation. Le 29 janvier 1790, les colons apprennent avec enthousiasme la nouvelle de la Révolution française, transmise par un navire de Bordeaux. Les idées jacobines deviennent très populaires parmi les Français de l'île. Néanmoins, ces derniers sont contre l'adoption de l'un des plus importants principes révolutionnaires, c'est-à-dire le

²³ La créolisation désigne un processus de modification et d'adaptation du mode de vie subis par les colons et les esclaves se trouvant dans une nouvelle réalité exotique et insulaire. Une culture nouvelle et hybride est le résultat de ces contacts entre des ethnies différentes. <http://www.edouardglissant.fr/creolisation.html>. Date de consultation : le 2 septembre 2017.

²⁴ En 2001, l'ONU a publié une déclaration concernant la Traite des esclaves en la considérant comme crime contre l'humanité.

postulat de l'égalité de tous. En 1794, la Convention de Paris proclame l'abolition de l'esclavage mais cette nouvelle loi n'est pas appliquée aux Mascareignes. Plus tard, Napoléon en tant que Premier Consul, décide de maintenir l'esclavage dans les colonies. À partir de 1794, les colonies françaises de l'océan Indien sont régulièrement menacées et attaquées par les Anglais qui en 1809 conquièrent tout d'abord Rodrigues pour ensuite en 1810²⁵ occuper la Réunion et finalement peu après l'Île de France. En 1814, le traité de Paris confirme l'occupation anglaise de l'île. L'une des premières décisions du gouverneur anglais, Robert Townsend Farquhar, est rebaptiser l'île en l'appelant de nouveau Mauritius. Les Anglais essaient sans succès d'imposer leur langue comme langue officielle, ils ne réussissent qu'à introduire l'usage de l'anglais dans les cours suprêmes. Le français est toujours resté la langue principale de l'île. Les Anglais adoptent en grande partie le système judiciaire français et garantissent aux familles françaises de respecter leurs droits, leur religion et leurs coutumes. L'île est divisée en districts. En 1831, l'abolition de la censure et la liberté de la presse sont proclamées. La première imprimerie est ouverte en 1768 et le premier journal mauricien *Le Cernéen* est publié sous la colonisation anglaise²⁶. Le seul problème de la jeune administration britannique est la traite des Noirs qui en 1807 est interdite en Angleterre mais la décision du Parlement anglais n'est pas en vigueur sur l'île. Finalement, à Maurice, malgré le mécontentement des planteurs français, l'esclavage est aboli en 1835²⁷. Le gouvernement anglais doit verser des indemnités aux propriétaires d'esclaves. Néanmoins, les esclaves affranchis (65 000 à Maurice) sont obligés de travailler chez leurs maîtres jusqu'en 1839. Après, la plupart d'entre eux quittent les plantations pour s'installer aux alentours de la capitale, Port-Louis, et travailler comme ouvriers ou dockers. Un petit nombre d'affranchis restent dans les villages pour cultiver la terre. Les Anglais développent l'industrie sucrière à Maurice. Sous le régime français, la monoculture de la canne à sucre sert en particulier à la production de l'alcool (l'arak). Avec l'arrivée des Anglais, la production du sucre devient plus importante, les années 1850-1860 constituent la meilleure décennie dans ce secteur.

A. Toussaint note :

²⁵ En 1810, les Français gagnent la bataille de Vieux Grand Port contre les Anglais. C'est la seule victoire navale française sous Napoléon I^{er}. Le nom de la bataille est inscrit sur l'Arc de Triomphe de l'Étoile à Paris.

²⁶ Il y a une curiosité philatélique liée à l'histoire de l'occupation anglaise de Maurice. Il est question d'un timbre très rare, daté de 1847, qui constitue incontestablement le timbre le plus cher du monde. Il est appelé *Penny Rouge* et n'existe qu'en un seul exemplaire. <http://timbresrares.over-blog.com/article-18861334.html>. Date de consultation : le 13 février 2018.

²⁷ Marcelle Lagesse mentionne ces événements historiques dans ses romans : *La diligence s'éloigne à l'aube*, (Cf. Marcelle Lagesse 1985 : *La diligence s'éloigne à l'aube*. Île Maurice, Éditions de l'Océan Indien) et *Le Vingt Floréal au matin* (Cf. Marcelle Lagesse 1980 : *Le Vingt Floréal au matin*. Île Maurice Port-Louis, Éditions IPC).

[I]a production passa de 10 869 tonnes en 1825 à 21 244 en 1826, et dans la suite alla croissant pour dépasser 100 000 tonnes en 1854. En même temps, une véritable frénésie du sucre s'empara des habitants, les poussant à tout arracher pour planter des cannes. (Toussaint 1971 : 83)

La main d'œuvre est assurée par la venue des coolies indiens. À partir de 1829, les premiers travailleurs engagés arrivent d'Inde chez quelques propriétaires de sucreries. L'afflux massif des Indiens commence à compter de 1834 (un an avant l'abolition de l'esclavage) et finit en 1921. Il s'agit de volontaires, en général des paysans indiens, qui signent un contrat de cinq ans. M. Claveyrolas signale qu' « [e]ntre 1835 et 1907 débarquent à Maurice environ 500 000 engagés, aux deux-tiers Bhojpuri. » (Claveyrolas 2013, en ligne)²⁸ Le chercheur remarque également qu'il est possible de diviser l'histoire de Maurice, considéré principalement comme une société de plantation, en quelques étapes : histoire de la colonisation, histoire de l'industrie sucrière, et histoire de la main d'œuvre (esclavage et engagisme) (Claveyrolas 2013, en ligne)²⁹. Les conditions de vie et de travail des coolies sont lamentables, comparables à celles des esclaves. Ce ne sont que les *sirdars* (contre-maîtres) indiens qui peuvent acheter de la terre et avoir leur propre petite plantation.

Pour ce qui est de la minorité chinoise, les premiers immigrés chinois arrivent à Maurice en 1760. L'administration britannique les encourage à s'y installer :

Lorsque les Britanniques prirent possession de Maurice en 1810, le gouverneur Robert Farquhar voulut donner une certaine impulsion à l'immigration chinoise. La plupart de ces immigrés venaient chercher fortune dans l'île, principalement dans le commerce. Le nombre de Chinois grandissait donc et le commerce leur réussissait bien. Selon les estimations, il y eut quelque 400 immigrants en provenance de Chine entre 1833 et 1846, provenant principalement des provinces de Fukien et Canton³⁰.

Quelques prémices des mouvements de l'Indépendance ont lieu à la fin du XIX^e siècle. En 1901, Mahatma Gandhi, très respecté par les Indiens mauriciens, vient en visite à Maurice. Cette visite et l'envoi de son émissaire, Manilall Doctor (de 1907-1912), stimulent la volonté d'indépendance des Indo-Mauriciens. Dans les années trente du XX^e siècle, on voit l'émancipation politique des Indiens. En 1936, Maurice Curé, Emmanuel Anquetil et Sahadeo

²⁸ Mathieu Claveyrolas « Structure et idéologie de caste à l'île Maurice » décrit le début de l'existence des immigrés indiens engagés sur l'île. » <https://assr.revuAu> « pays des Vaish » ? Date de consultation : le 31 août 2017.

²⁹ Mathieu Claveyrolas « Structure et idéologie de caste à l'île Maurice » décrit le début de l'existence des immigrés indiens engagés sur l'île. » <https://assr.revuAu> « pays des Vaish » ? Date de consultation : le 31 août 2017.

³⁰ « Les Hakkas et la nouvelle vague d'immigration chinoise dans l'île Maurice du XIX^e siècle » <http://histoiresmauriciennes.com/les-hakkas-et-la-nouvelle-vague-dimmigration-chinoise-dans-lile-maurice-du-19e-siecle-2/>. Date de consultation : le 12 septembre 2017.

Alain Gordon-Gentil et David Constantin ont réalisé un documentaire *Venus d'ailleurs* consacré à l'histoire de l'arrivée de différentes ethnies à Maurice et au peuplement de ce territoire. Un épisode présente l'histoire de la communauté chinoise de l'île. <https://www.youtube.com/watch?v=ubkee9m2d64>. Date de consultation : 12 septembre 2017.

Rama fondent le Parti travailliste mauricien, à l'instar du Labour Party anglais, qui rassemble des Créoles et des Indiens. Si la Première Guerre mondiale ne marque pas la colonie anglaise, en revanche la vie sur l'île devient difficile pendant la Seconde Guerre mondiale, surtout à cause de l'interruption des liaisons maritimes régulières³¹.

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, en 1940 précisément, une nouvelle diaspora atteint l'île. Il est question des Juifs originaires d'Europe centrale (en particulier de République tchèque et de Hongrie). Environ 1500 Juifs, miraculeusement rescapés de la Shoah, se dirigent en bateau vers la Palestine mais l'administration britannique, qui craint des émeutes arabes, leur interdit l'entrée dans ce pays et les expédie vers sa colonie à Maurice où ils sont déportés et internés dans la prison de Beau-Bassin jusqu'à la fin de la guerre. 127 personnes meurent pendant leur séjour forcé sur l'île³².

En 1947, une nouvelle constitution garantissant le droit de vote à tous les hommes et les femmes sachant lire et écrire est votée. L'année suivante, le Parti travailliste gagne les élections. En 1963, le mouvement répète son succès et Seewoosagur Ramgoolam, son leader, devient Premier ministre. Le Parti travailliste (composé des Indiens) propose l'indépendance. Les autres partis politiques et la population de Rodrigues (en majorité des Créoles) sont anti-indépendantistes parce qu'ils craignent la domination des Indiens. Quelque temps plus tard, l'Angleterre décide de donner l'indépendance à sa colonie contre l'échange de l'archipel des Chagos et l'île Diego Garcia qui constituent des dépendances mauriciennes (en outre, les Anglais paient le prix de 3 000 000 livres). Seewoosagur Ramgoolam accepte la proposition anglaise³³. En 1965, la Conférence constitutionnelle de Londres est organisée et un an plus tard, on adopte la nouvelle constitution. En 1968, Maurice devient un pays indépendant. Le 12 mars 1968, on hisse le drapeau national au Champ de Mars à Port-Louis³⁴. Le jour de la

³¹ Le premier avion en provenance de la Réunion voisine atterrit sur le sol mauricien en 1933.

³² Alain Gordon-Gentil mentionne cet événement dans son roman *Le voyage de Delcourt*. (Cf. Alain Gordon-Gentil 2001 : *Le voyage de Delcourt*. Paris, Éditions Julliard). Nathacha Appanah raconte cet épisode de l'histoire de l'île dans son livre *Le dernier frère*. (Cf. Nathacha Appanah 2007 : *Le dernier frère*. Paris, Éditions de l'Olivier/Le Seuil).

³³ En 1971, les habitants des Chagos sont transférés à Maurice et à Seychelles car leurs îles sont transformées en base militaire américaine. Les Chagosiens appelés les Îlois y vivent dans de mauvaises conditions, en général en périphérie de Port-Louis. Ils ne peuvent pas rentrer chez eux et rompre cet exil forcé marqué par la pauvreté, la précarité et le déracinement. Plusieurs personnalités mauriciennes, Shenaz Patel entre autres, plaident leur cause. Elle a écrit *Le silence des Chagos* (Cf. Shenaz Patel 2005 : *Le silence des Chagos*. Paris, Éditions de l'Olivier / le Seuil) dans lequel elle présente l'histoire de Charlesia et Désiré, originaires de Diego Garcia.

³⁴ Alain Gordon-Gentil remonte à l'époque pré-indépendance et post-indépendance dans son dernier roman *J'attendrai la fin du monde*. (cf. Alain Gordon-Gentil 2016 : *J'attendrai la fin du monde*. Paris, Éditions Julliard). Amal Sewtohol dans *Made in Mauritius* (Amal Sewtohol 2012 : *Made in Mauritius*. Paris, Gallimard) décrit le moment historique de la passation de pouvoir entre le gouverneur anglais et Seewoosagur Ramgoolam sur le Champ de Mars.

proclamation de l'indépendance est fort symbolique car la date se réfère à la marche du sel de Ghandi, la première étape vers l'indépendance de l'Inde. Les Franco-Mauriciens et les Créoles, tant à Maurice qu'à Rodrigues, sont contre la passation de pouvoir aux politiciens indiens et contre l'indépendance de l'île. Ils craignent l'indianisation de Maurice. À l'époque précédant directement l'indépendance surtout en 1965, beaucoup de bagarres raciales entre les Créoles et les Indiens éclatent. Bien des familles émigrent en particulier en Australie ou en République d'Afrique du Sud.

Cet exode a touché dans un premier temps la population blanche qui a migré vers l'Afrique du Sud et le Zimbabwe surtout. Ensuite, suivis des chrétiens appartenant au groupe dit Population de Couleur ont pris, principalement, la direction de l'Australie et du Canada. Le phénomène migratoire a ensuite touché le prolétariat créole qui lui a tenté de migrer vers la France et la Belgique. Le Canada, par contre, a de tout temps été une terre de prédilection pour la communauté chinoise. (Mooto 2016, en ligne)³⁵

Seewoosagur Ramgoolam, appelé le « père de l'Indépendance », qui reste au pouvoir jusqu'en 1982 (il meurt en 1985), établit des contacts diplomatiques entre le jeune pays et des pays occidentaux, il reçoit plusieurs aides financières pour Maurice, fait voter la loi de la gratuité de la scolarisation. Néanmoins, il veut censurer la presse et contrôler l'opposition. En 1971, il proclame l'état d'urgence sur l'île. C'est à cette époque-là que Paul Bérenger avec son parti le Mouvement militant mauricien, représentant la gauche, apparaissent sur la scène politique. En 1982, avec 60 sièges au Parlement, le mouvement de Bérenger gagne les élections. Aneerood Jugnauth devient le Premier ministre. Le 12 mars 1992, l'Assemblée législative vote une nouvelle modification de la constitution et fonde la République de Maurice. Le Président actuel s'appelle Ammenah Gurib et le Premier ministre est Pravind Jugnauth, fils de sir Aneerood Jugnauth. Ce dernier gagne les élections en 2014, en devenant pour la troisième fois le Premier ministre de Maurice.

Dates clés :

1511- découverte officielle de l'île par le Portugais Domingo Fernandez

1598 -1712 - période hollandaise

1715-1810 – colonisation française (Île de France)

1814-1968 – colonisation anglaise

1835 – abolition de l'esclavage

³⁵<http://www.lemauricien.com/article/histoire-lepopee-la-population-dite-couleur-maurice-ii>

Histoire : « L'épopée de la population dite de couleur de Maurice » Article paru dans *Week-End*, le 23 octobre, 2016, par Benjamin Mootoo. Date de consultation : le 20 octobre 2017.

le 12 mars 1968 – indépendance de Maurice

le 12 mars 1992 – proclamation de la République de Maurice

I.6. Société mauricienne

Le manque de cohésion sociale, qui se manifeste par le repli communautaire, constitue l'un des grands défis de la société mauricienne. La jeune nation souffre des problèmes identitaires qui résultent de son passé colonial. Markus Arnold signale avec justesse qu'

[a]vec plus de trois siècles de règne colonial - avec de longues périodes d'esclavagisme et d'engagisme – et moins de 50 ans de postcolonialité, le passé et son interprétation jouent un rôle majeur à Maurice, d'autant plus qu'aucun groupe ne peut revendiquer une autochtonie. (Arnold 2017 : 102)

Le chercheur souligne que la communauté créole est « amputée de son histoire » (Arnold 2017 : 121), il ajoute aussi que « [...] les populations aux filiations africaines sont dans une situation de 'minorisation' historique et mémorielle. » (Arnold 2017 : 124) En effet, les Créoles se sentent déracinés ce qui entraîne une perte d'identité. Les esclaves d'Afrique, les ancêtres des Créoles, avaient oublié leur langue et c'est pour cette raison qu'ils ont inventé le créole. Auparavant, à Maurice la culture africaine était dévalorisée. Les Afro-Mauriciens se sentent toujours dominés par les Indiens. Depuis peu, leur culture est de plus en plus valorisée (la danse, la musique, notamment le séga, c'est-à-dire la danse d'origine africaine caractéristique pour les Mascareignes).

Cependant, l'image officielle de Maurice est la nation « arc-en-ciel » avec son slogan officiel « l'unité dans la diversité » exprimé en créole « Enn sèl lé-pép ». Le gouvernement essaie de créer la solidarité nationale et de respecter différents groupes ethniques et leur histoire³⁶. Ainsi, le 2 septembre commémore-t-on l'engagisme. L'Aapravasi Ghat est le lieu commémoratif qui symbolise l'endroit de dépôt du débarquement des premiers engagés indiens venus à Maurice en 1834. Le Morne Brabant, quant à lui, représente la résistance des esclaves et en particulier des Marrons³⁷. Depuis 2008, cette montagne est inscrite au patrimoine mondial de l'Unesco. Or, malgré les tentatives pour créer une histoire nationale commune, chaque communauté est restée repliée sur elle-même. À ce propos, A. Carpooran remarque que « la perception 'arc-en'ciel' que l'on a de Maurice n'est qu'une façade. Il existe un vouloir-vivre ensemble incontestable de la part des Mauriciens, sans lequel le pays n'aurait

³⁶ Arnaud Carpooran signale : « []es différentes têtes qui figurent en effigie sur les billets de banque mauriciens sont également une façon de symboliser cette vision arc-en-ciel des choses, chacun d'entre elles représentent un des principaux groupes ethniques qu'on retrouve à Maurice : billet de 2000 roupies – un hindou ; billet de 1000 roupies – un créole ; billet de 500 roupies – un musulman ; billet de 200 roupies – un Tamoul ; billet de 100 roupies – un Blanc ; billet de 50 roupies – un Chinois. » (Carpooran 2011 : 8)

³⁷ Un Marron est un esclave fugitif. Le terme provient probablement du mot espagnol « cimarron » et désigne un esclave qui s'enfuit. Un des mythes mauriciens évoque un suicide collectif des esclaves, qui ayant trouvé refuge sur le Morne Brabant, pourchassé par des Anglais, ont préféré se jeter du sommet de la montagne au lieu de se soumettre. <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/marrons.htm>. Date de consultation : le 07 janvier 2018.

pas connu le succès qu'il a eu ces trente dernières années au plan socio-économique. Sur le plan identitaire et culturel, cependant, la tendance est plutôt chacun pour soi, ou plutôt *sakenn so kalité*, chacun avec son groupe. » (Carpooran 2011 : 15) En effet, à Maurice, le terme créole *kalité* désigne le groupe ethnique. Le mot *bann* qui provient de « bande » en français a la même signification. Parfois, les journalistes mauriciens se servent du néologisme le *noubanisme* (*nou bann* - notre communauté) pour parler de ce phénomène. Un *péna bann* est alors une personne qu'on arrive pas à classer. Dans la même optique, un *perdi bann* est quelqu'un qui est exclu de sa communauté (Carpooran 2011 : 15). Effectivement, à Maurice, il n'y a pas de vrai métissage ethnique car chaque groupe préfère les mariages endogènes et entretient peu de contacts avec des représentants des autres communautés, ce qui existe, c'est plutôt un métissage culturel. Ananda Devi déclare qu'« [e]n effet, on pourrait parler plutôt d'une société *pluri-culturelle*, où les différentes cultures et ethnies vivent juste à côté, mais ne s'entrecroisent pas beaucoup. » (Devi : dans Corio 2005 : 148)

Le « communalisme » (terme employé sur l'île), la quête des origines, la mémoire, la filiation et l'ancestralité constituent des traits caractéristiques de la société mauricienne contemporaine. L'identité et sa préservation semblent concerner la plupart de la population. Ananda Devi qui est une grande partisane de l'ouverture aux autres et de l'enrichissement culturel propose une solution originale mais impossible selon elle dans le contexte mauricien :

Parfois je me demande pourquoi les élèves qui vont à l'école et qui peuvent choisir une troisième langue alternative à l'anglais et ou au français, ne choisissent pas d'apprendre la langue de l'Autre, par exemple un enfant d'une famille indienne pourrait apprendre l'arabe ou le cantonais, et ce serait un moyen pour créer un profond enrichissement culturel et linguistique de la société ! Mais ce n'est qu'une utopie, parce que ce serait mal vécu et même pas compris par la population. En effet, les gens pensent que la préservation d'une identité passe nécessairement par la préservation d'une langue, des rituels et des coutumes culturelles d'origine. Mais c'est plutôt à travers le mélange et la contamination qu'une culture peut s'enrichir ! (Devi : dans Corio 2005 : 150)

La cohésion sociale, comme nous l'avons mentionné, reste toujours très fragile. A. Gordon-Gentil, écrivain et journaliste, à l'occasion du 50ème anniversaire de Maurice (en 2018) s'est prononcé amèrement et sans ambages sur ce problème de la société multi-raciale et pluri-ethnique :

À la vérité, nous sommes tout simplement quelquefois incapables de regarder notre histoire comme une aventure commune.

Nous l'observons avec des lunettes de couleurs différentes. Il y a ceux qui évoquent leur Bretagne lointaine, leur Afrique fantasmée, leur Bihar rêvé, leur Gujarat chéri ou leur Chine millénaire.

Chacun son histoire.

Chacun ses histoires.

Chacun son île dans l'île.

Pour certains, l'histoire commence en 1936, pour d'autres en 1969, d'autres encore en 1983.

(Gordon-Gentil 2018, en ligne)³⁸

Il faut signaler que les événements importants de l'Histoire de Maurice à la fin du XX^e siècle sont également liés à des problèmes identitaires. En février 1999, des émeutes raciales violentes éclatent pendant plusieurs jours après l'arrestation et la mort inexpiquée en prison de Kaya, un chanteur créole rasta. Il est interpellé par la police et mis en garde à vue à cause d'un joint fumé en public³⁹.

Pour conclure, force est de souligner que Maurice, malgré ses problèmes internes, reste l'un des pays exemplaires en matière de démocratie dans cette partie du monde et continue à se développer bien.

38. Alain Gordon-Gentil (Blog) « Maurice, terre d'écueils ». <http://ionnews.mu/blog-maurice-terre-decueils-260317/>. Date de consultation : le 20 mars 2018.

39. Dans le roman *Les jours Kaya*, Carl de Souza décrit l'ambiance à Maurice et les émeutes qui ont suivi la mort du chanteur ; cf. Carl de Souza 2000 : *Les jours Kaya*. Paris, Éditions de l'Olivier / Le Seuil.

CHAPITRE II

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE MAURICIENNE
D'EXPRESSION FRANÇAISE

Mon Maurice est un lieu de contradictions, à la fois empreint de la beauté d'un lever de soleil sur les champs de canne, de la désolation de mon village natal, Trois Boutiques, aujourd'hui presque un oublié du développement, de la richesse des artistes mauriciens, écrivains, peintres, dramaturges, musiciens, qui se battent pour survivre et exister, et de la corruption qui gangrène la société depuis les plus hautes sphères. Ce sont ces paradoxes-là qui charpentent mes romans.

(Devi 2018 : 129, en ligne)⁴⁰

Nous aimerions présenter un bref panorama de la littérature mauricienne d'expression française qui peut être pertinent pour situer les textes d'Ananda Devi sur la scène littéraire de son île natale. Cet aperçu nous permettra aussi de comparer son œuvre romanesque à celle de ses prédécesseurs et de mettre en relief son originalité par rapport à d'autres auteurs contemporains.

Étant donné le plurilinguisme qui règne sur l'île, la production littéraire mauricienne se manifeste dans plusieurs langues. Or, la littérature de langue française est, comme l'explique K. Issur, la plus importante :

À Maurice, petite île du sud de l'Océan Indien, la littérature s'épanouit en de nombreuses langues et principalement le français, l'anglais, l'hindi et le créole. Cependant, l'écriture francophone est sans conteste la plus ancienne – elle a plus de deux siècles d'existence – et la plus riche. (Issur 2005 : 5)

Force est de souligner que la littérature mauricienne est de plus en plus connue dans le monde surtout grâce aux textes des écrivains contemporains. Quant à la littérature de Maurice dans les autres langues, nous y reviendrons à la fin du chapitre.

Pour ce qui est de l'histoire de la littérature mauricienne, il est possible de distinguer d'une manière chronologique quelques grandes vagues littéraires : la littérature du voyage du XVIII^e siècle, la littérature des colons du XIX^e siècle, la littérature des insulaires marquée par l'apparition des « romans de la plantation » (Hookoomsing 2005 : 41-51), la littérature de l'exil (dont il y a deux phases au début et à la fin du XX^e siècle), et la production littéraire contemporaine avec ses variantes : le roman historique, le roman policier, la production littéraire de la nouvelle génération d'écrivains⁴¹. La littérature contemporaine est divisée par B. Cunniah et S. Boolell⁴² en quatre périodes : la période pré-indépendance, la période post-indépendance, la période fin-de-siècle et les années 2000.

⁴⁰ Luxury Mauritius 50 ans d'Indépendance. Un numéro au fil de l'histoire. Interview avec Ananda Devi « Bouillon de culture », pp. 128-130.

⁴¹ Cf. Jean-Georges Prosper 1978 : *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*. Île Maurice, Éditions de L'Océan Indien.

⁴² Shakuntala Boolell, Bruno Cunniah 2000 : *Fonction et représentation de la Mauricienne dans le discours littéraire*. Rose Hill, La Mauritius Printing Specialists.

II.1. Littérature du voyage

L'imprimerie, introduite à Maurice en 1768, favorise la publication des textes. Au début ce sont en général des journaux. Les voyageurs français comme François L'Éguat et sa robinsonnade *Voyages et aventures de François L'Éguat et de ses compagnons en deux îles désertes des Indes orientales...* (1707), *Voyages d'un philosophe* (1768) de Pierre Poivre, intendant de Maurice et les mémoires de l'astronome et du physicien, d'Alexis-Marie de Rochon, *Voyages aux Indes orientales et en Afrique*, inaugurent la littérature mauricienne du voyage⁴³.

En 1773, Bernardin de Saint-Pierre, le capitaine-ingénieur du roi de France et en même temps son envoyé spécial, chargé de préparer une description détaillée de cette colonie lointaine, y passe deux ans de 1768 à 1770. Il y écrit *Le voyage à l'île de France* dans lequel il présente l'île. Dans l'ouvrage, il mentionne la beauté de la nature, décrit ses habitants y compris les femmes, évoque leurs mœurs et exprime sa réflexion personnelle négative à propos des esclaves, ce qui suscite la critique chez les colons français. Parmi ses œuvres, *Paul et Virginie*, publié en 1788 en France, constitue l'ouvrage le plus important pour la littérature mauricienne naissante. L'île, qui est le lieu de l'action du roman, est ainsi présentée au large public et le livre remporte un énorme succès⁴⁴. D'aucuns affirment que l'histoire de la littérature mauricienne commence par la publication de cette pastorale, qualifiée souvent de roman fondateur. Citons ici l'explication de J.-M. Racault :

Certes, le discours de Bernardin est encore européen, et il faudra quelques décennies pour qu'apparaisse une véritable littérature des îles, plus longtemps pour que celle-ci s'autonomise par rapport à la littérature française. Mais ce roman, qui pour la première fois a inversé la perspective des voyageurs en adoptant le point de vue insulaire, en posant l'île comme centre de l'action et origine du regard, y a sans doute beaucoup aidé. (Racault 2007 : 40)

⁴³ Au début du XIX^e, Jacques Milbert passe deux ans à Maurice. Il décrit ses aventures dans *Le Voyage pittoresque à l'île de France, au Cap Bonne-Espérance et à l'île Ténériffe* (1812). Ensuite, Jacques Arago mentionne l'île dans *Promenades autour du monde* (1822). Plus tard, les voyageurs les plus connus seront également : Charles Baudelaire (en 1841), Marc Twain (en 1896) à qui on attribue une fameuse citation à propos de la beauté de Maurice selon laquelle « Dieu créa d'abord l'île et puis le paradis ». <http://histoiresmauriciennes.com/mark-twain-maurice/>. Date de consultation : le 23 mai 2018.

En 1912, Joseph Conrad publie la nouvelle *Un sourire de la fortune* consacrée à Maurice, l'île qu'il nomme « La Perle de l'Océan ». La nouvelle n'est traduite en français qu'en 2011 ; cf. Joseph Conrad (1912) (2011) : *Un sourire de la fortune*, traduit de l'anglais par Marie-Louise Ramiah, Nashreen Bundun et Monica Maurel, préfacé par Antoine de Gaudemar, L'Atelier d'écriture, La Pelouse, Trou d'Eau Douce, Île Maurice, 2011. N° 23-24, mai-juin 2011 de la revue L'Atelier d'écriture.

⁴⁴ Ce best-seller du XVIII^e siècle dont « le succès fut prodigieux (lithographies, papiers peints, assiettes décorées etc.) a rendu l'île Maurice familière à toute l'Europe. » (Joubert 1991 : 108) est également édité sous forme de bande-dessinée dont le texte est signé par Shenaz Patel ; cf. Shenaz Patel, Laval NG 2015 : *Paul et Virginie d'après le roman de Bernardin de Saint-Pierre*. Maurice, IPC.

J.-L. Joubert, de son côté, souligne la mauvaise réception du roman de Bernardin de Saint-Pierre par les Français de l'île, représentés entre autres par Thomi Pitot, qui sont mécontents de la critique de l'esclavage présente dans *Paul et Virginie* :

Le Voyage à l'île de France (1773) et le roman *Paul et Virginie* (1788) de Bernardin de Saint-Pierre ont sans doute joué un rôle fondateur. En proposant la vision d'un visiteur, qui avait séjourné deux ans dans l'île, ces textes ont incité leurs lecteurs mauriciens à réagir et à se situer par rapport à l'imagerie exotique (et surtout à la description critique de la société créole). L'une des premières publications insulaires est une *Réponse au Voyage à l'île de France de Bernardin de Saint Pierre*, due à la plume de Thomi Pitot, animateur de la société intellectuelle de la « Table Ovale » qui réunissait les colons voulant manifester leur goût pour les Belles Lettres. (Joubert 2005 : 7)

Paul et Virginie fait tout d'abord partie d'un grand ensemble philosophique intitulé *Les Études sur la nature*. Bernardin de Saint-Pierre s'inspire d'une histoire vraie, c'est-à-dire du naufrage du bateau Saint-Géran en 1744. Son récit reflète les idéaux du siècle des Lumières et en particulier les idées de Jean-Jacques Rousseau introduites sur un lieu exotique. L'auteur y glorifie en même temps la grandeur de l'âme humaine, une vie simple loin de la civilisation, ainsi que la beauté de la nature qui font de l'île un lieu paradisiaque. L'œuvre se caractérise par un sentimentalisme et par une certaine candeur. L'écrivain y prône l'innocence de ses personnages qui peuvent être inscrits dans le mythe du bon sauvage. J.-L. Joubert prétend que Bernardin de Saint-Pierre invente un genre littéraire nouveau, c'est-à-dire le récit exotique par l'intermédiaire duquel l'île Maurice est présentée comme un lieu paradisiaque. (Joubert 2009 : 13) J.-G. Prosper constate, à son tour, que ce texte fondateur résume en gros la complexité des problèmes mauriciens :

Ce roman si émouvant de Bernardin de Saint-Pierre, qui a fait que l'île Maurice est aussi appelée « Pays de Paul et Virginie », contient en filigrane certaines des caractéristiques de la personnalité mauricienne. À commencer par la tradition des préjugés. Les parents de Mme de la Tour n'avaient jamais pardonné à celle-ci « d'avoir épousé un homme sans naissance, quoique vertueux ». Marguerite également fut victime des préjugés sociaux qui avaient poussé le gentilhomme à la délaissier. Vient ensuite l'origine des complexes. Le couple d'esclaves Dominique et Marie, « bons sauvages », dont l'auteur exalte les vertus devaient léguer à leurs descendants leur nature soumise, servile et imbue de complexe d'infériorité. Le vieillard (narrateur du roman) dénonce le mépris du travail manuel. [...] Après bientôt deux siècles de succès littéraire, *Paul et Virginie* demeure « Le Roman » de l'île Maurice. (Prosper 1978 : 30)

M. Arnold remarque que la littérature du voyage, y compris *Paul et Virginie*, véhicule une image de l'île idéalisée :

Tout un imaginaire fantasmatique [...] qui dit la perfection du paradis insulaire mise en œuvre par la providence divine : la nature généreuse, des paysages majestueux, de paisibles animaux, l'abondance proverbiale du pays des merveilles, bref une « perle précieuse » si aboutie qu'elle aurait servi de modèle à l'Éden biblique. (Arnold 2017 : 1)

Selon Sh. Patel, la problématique soulevée par l'œuvre, c'est-à-dire, entre autres, un amour impossible entre Paul et Virginie pour cause de différences sociales, est toujours

actuelle à Maurice où règnent les préjugés de races et le compartimentage social (Patel 2015 : 56).

Quant au deuxième roman français célèbre dans lequel l'île est mentionnée, J.-L. Joubert le présente ainsi : « le plus étonnant des ouvrages du XIX^e siècle évoquant l'île Maurice est l'œuvre de l'écrivain qui ne l'a pas visitée. » (Joubert 1978 : 121) Le roman en question est *Georges* d'Alexandre Dumas père publié en France en 1843. Pour rédiger ce texte, l'auteur a eu recours à Félicien Mallefille, originaire de l'île. Dans le roman, Alexandre Dumas critique le racisme, les préjugés et l'esclavage.

II.2. Littérature des colons du XIX^e siècle

À Maurice, au cours de la Révolution française, beaucoup de cercles littéraires sont formés par des colons français dont les plus connus sont : *Caveau moderne* et *Table Ovale*. Les membres de ces sociétés intellectuelles composent des chansons et des vers. Selon M. Arnold, leurs textes :

[...] idéalisent la « Mère France », parlent d'antiabolitionnisme et se caractérisent par une dimension sentimentale et moralisatrice, une esthétique académique dont la seule ambition est de composer des vers conformes aux règles classiques. (Arnold 2017 : 32)

J.-G. Prosper met en relief le « francotropisme », c'est-à-dire un vrai culte des Franco-Mauriciens voué à la France :

Dès son origine, la littérature mauricienne est caractérisée par un francotropisme tout à fait naturel. Nos premiers littérateurs ayant été pour la plupart des colons ou fils de colons. Depuis, la littérature française n'a jamais cessé d'exercer une manière de sortilège sur les écrivains mauriciens. (Prosper 1978 : 8)

J.-L. Joubert propose une autre explication de l'attachement des hommes de lettres mauriciens à la langue et à la culture françaises :

Toute la production littéraire mauricienne en français, au long du XIX^e siècle, va prendre sens en relation avec ce sentiment que l'occupation anglaise fait découvrir aux Franco-Mauriciens : leur identité culturelle pourrait être menacée et ils se doivent de la sauvegarder. Écrire en français, fût-ce la plus insignifiante des bluettes, devient alors un acte de résistance culturelle. (Joubert 1991 : 112)

En 1790, le premier théâtre est construit à Port-Louis. Or, celui-ci est ravagé par un cyclone et le deuxième théâtre est bâti en 1818. R. Furlong signale à propos de l'activité littéraire dans ce domaine que :

S'agissant de la littérature produite durant cette période, elle reste relativement pauvre en quantité. Entre 1800 et 1839 paraissent 19 textes littéraires, neuf pièces de théâtre, neuf recueils de poésie (dont deux hors de Maurice) et une œuvre en prose. Les pièces de théâtre en question sont en général des vaudevilles ou des comédies entremêlées de chants. [...] Mais le nombre de pièces écrites localement à cette période (dont deux en créole) est important et reflète bien l'intérêt des Mauriciens pour cette forme d'expression ; depuis 1773, des pièces étaient régulièrement interprétées à Maurice (opéras-comiques, drames, comédies, vaudevilles) par des troupes françaises de passage [...]. (Furlong 2005 : 23)⁴⁵

En 1803, Barthélémy Huet de Froberville (1761-1835) publie *Sidner ou les dangers de l'imagination* qui est le premier roman imprimé sur l'île et qui pourrait être qualifié d'œuvre inaugurale mauricienne. M. Beniamino indique que l'œuvre inaugurale est presque toujours

45 Il est question des pièces de théâtre suivantes : *Les commis aux recouvrements*, comédie dont l'auteur est anonyme, *La médaille ou le mariage de M. de la Noix*, *Victor et Lucette ou le souterrain du château*, *L'orphelin du Languedoc*, *Georges et Lindor ou Paresse et sagesse* (en créole), *Nul n'est prophète en son pays* de V. Jubien, *L'étranger ou comme on est bête dans son pays* et *Scènes populaires de l'époque en patois créole* de François Chrestien

précédée par une littérature antérieure par rapport à laquelle l'ouvrage propose une nouvelle vision (Beniamino 1999 : 99, 100). Pour ce qui est du caractère de la littérature précédant le premier texte censé être à vocation locale, il est question de la littérature du voyage. L'auteur de *Sidner ou les dangers de l'imagination* qui est né sur l'île, publie son roman chez C.-F. Boudret à Maurice. Néanmoins, ce texte, qui est créé sous l'influence de *Werther* de Goethe, ne constitue pas une grande révolution pour le genre puisque la réalité locale, la « mauricianité », n'y est pas mise en valeur. En effet, son action se déroule dans un pays froid imprécis, et non à Maurice. Par conséquent, il n'accomplit pas toutes les conditions postulées par M. Beniamino pour être reconnu comme œuvre littéraire inaugurale de l'île Maurice.

Les années 30 du XIX^e siècle se caractérisent par l'essor des journaux tels que : *Le Cernéen* (son fondateur est Adrien d'Épinay), *la Balance*, *La Sentinelle de Maurice* (son rédacteur en chef est Rémy Ollier), *Le Mauricien* (fondé par Eugène Leclezio) et les journaux à vocation littéraire comme *Le Bengali*, *Le Colibri* et *L'Arlequin*.

En 1822, François Chrestien (1767-1846) publie un recueil de poésies intitulé *Essai d'un bobre africain* dans lequel il propose entre autres des adaptations des fables de Jean-Pierre Claris de Florian et de Jean de La Fontaine. Une partie du texte est écrite en créole. J.-G. Prosper remarque que :

François Chrestien fut le premier écrivain mauricien à utiliser le patois créole dans ses écrits littéraires. Il le fit à dessein pour donner à son œuvre le cachet africain. (Prosper 1978 : 46)

Charles Baissac (1831-1892) veut aussi promouvoir la culture populaire d'origine créole de sa patrie. Dans *Le Folklore de l'île Maurice* (1888), il présente des contes, des

sirandanes⁴⁶ et des chansons racontés par deux narrateurs « ppâ Lindor et mmâ Télésille ». La plupart des contes rassemblés dans le recueil s'inscrivent dans la catégorie des contes merveilleux, les autres sont des contes créoles. Selon G. Fanchin, ces derniers peuvent être interprétés comme : « [...] une allégorie de la traite, de l'esclavage et de l'oppression coloniale. » (Fanchin 2005 : 84) Leurs héros sont des esclaves faisant preuve d'intelligence, de ruse et de débrouillardise pour survivre et tromper les colons.

Or, au XIX^e siècle, c'est surtout la poésie qui est créée. Les poètes de cette période restent en grande partie influencés par la culture française, leurs poèmes font écho à l'œuvre d'A. de Lamartine et de V. Hugo. Charles Castellan (1812-1851) avec ses recueils de poésie *Les Palmiers* et *Beaux jours d'orage*, Volsy Delafaye (1819-1859) (*Les feuilles jaunies*), Charles Guevin (*Les Savanaises*), Fernand Duvergé (*Les Mauriciennes*) sont représentatifs de cette époque. J.- G. Prosper souligne que :

[...] tous les poètes mauriciens du XIX^e siècle, et même de la première moitié du XX^e siècle, ont voué un culte à Lamartine dont le lyrisme mélodieux et la mélancolie les séduisait tous. (Prosper 1978 : 71-72)

Léoville L'Homme (1857-1928), appelé « le père de la poésie mauricienne », est le premier poète mauricien de valeur. Sa poésie, et surtout *Poèmes païens et bibliques* (1887), reste dans « la lignée de Leconte de Lisle » (Joubert 2005 : 7). Il écrit aussi une pièce de théâtre *Le Dernier Tribut* (1883). C'est le premier homme de couleur (Créole) qui réussit à être reconnu dans le domaine littéraire. J.-L. Joubert écrit :

La position idéologique de Léoville L'Homme retentit sur son art poétique. Il se réclame, par le titre du recueil de 1887 (*Poèmes païens et bibliques*), de l'esthétique parnassienne de Leconte de Lisle. Mais il est sans doute plus proche de Sully Prudhomme que de l'auteur des *Poèmes barbares* : pour lui, la poésie doit être l'idée ornée ; elle met en vers et en symboles des idées morales ou métaphysiques, la foi dans la science et le progrès. (Joubert 1991 : 117)

⁴⁶ Une sirandane est une sorte de devinette en créole, très populaire à Maurice. La solution de l'énigme s'appelle « sampèque ». En 1990, Jean-Marie Gustave Le Clézio et Jémia Le Clézio publient un recueil bilingue de sirandanes franco-créoles ; cf. Jean-Marie Gustave Le Clézio, Jémia Le Clézio 1990 : *Sirandanes*. Paris, Éditions Seghers.

Exemple d'une sirandane : *Dilo dibout ? Cann.* (De l'eau debout ? – Une canne [à sucre]). http://www.mauritiusencyclopedia.com/Society/Language/Sirandanes_1.htm. Date de consultation : le 16 octobre 2017.

II.3. Le XX^e siècle

La première moitié du XX^e siècle, dans le domaine poétique, est dominée par Robert-Edward Hart (1891-1954). Sa biographie est significative pour la réalité multiculturelle de l'île car il est de mère française et de père anglais. Dans ses poèmes, il exalte la beauté de l'île (*Poèmes solaires, Voix intimes*), selon lui la nature est la source principale de la vie. Au début de sa carrière, sa poésie est inspirée du post-symbolisme français. Or, malgré la grande fascination du poète pour la France, il exprime toujours son dévouement et son patriotisme envers Maurice.

Avec R.-E. Hart, la littérature mauricienne a dépassé les rives de l'île Maurice pour gagner le large de la mer Indienne. Elle a enfin acquis une dimension philosophique qui a donné naissance à une pensée mauricienne authentique. (Prosper 1978 : 142)

Dans sa poésie, Robert-Edward Hart met en relief la mosaïque culturelle de son île natale. Il est l'un des premiers à s'intéresser à la culture et à la philosophie indiennes, ce qui est visible dans ses poèmes du recueil *Poèmes védiques*. Son œuvre littéraire majeure est *Le Cycle de Pierre Flandre* (1928), sous-titré « roman du Tropic ». Dans cette œuvre, le poète présente la théorie de la Lémurie dont le concepteur est Jules Hermann, le savant réunionnais qui en 1927 la décrit dans *Les mystères du Grand Océan*. D'après ce dernier, les Mascareignes cachent des vestiges d'un continent préhistorique qui aurait été le berceau de la civilisation humaine et la langue malgache aurait été une langue source pour toutes les autres langues. Ce territoire mythique aurait été habité par des géants qui auraient sculpté les montagnes. R.-E. Hart qui est très enthousiasmé par une belle cosmogonie des îles de l'océan Indien, admet que les formes des montagnes mauriciennes sont en effet le résultat de l'activité sculpturale humaine. Plus tard, cette mythologie sera reprise par Malcolm de Chazal.

II. 3.1. Littérature des insulaires

La période d'entre-deux-guerres se caractérise par la parution de quelques romans qualifiés de premiers romans mauriciens dont les principaux auteurs sont Clément Charoux (1887-1959), Savinien Mérédac (1880-1939) et Arthur Martial (1899-1951). Les écrivains, qui dans la vie privée travaillent dans l'industrie sucrière, présentent dans leurs œuvres la réalité mauricienne, c'est-à-dire le travail aux champs de canne à sucre, la vie des ouvriers et l'administration gérée par les Blancs. C'est pour ces raisons que leurs textes sont désignés aussi sous l'appellation de « romans de la plantation » (Hookoomsing 2005 : 41-51). Il n'est plus question de la vision extérieure de l'île par un homme de lettres étranger, mettant en relief l'exotisme du paradis tropical. C. Charoux, S. Mérédac et A. Martial essaient de présenter la vie quotidienne en premier lieu des Franco-Mauriciens mais ils mentionnent aussi la vie et le travail des ouvriers indiens et créoles d'une exploitation sucrière.

Marius-Ary Leblond décrit les conditions à accomplir pour qu'un ouvrage soit qualifié de roman mauricien. Premièrement, le texte doit être publié sur place et non en France, et deuxièmement, sa problématique doit refléter la vie locale. De ce point de vue, les œuvres C. Charoux, S. Mérédac et A. Martial peuvent être appréhendées comme l'écriture locale. V. Hookoomsing remarque que le changement de thématique des textes a sa source dans l'évolution de la société mauricienne marquée par l'arrivée massive et l'installation sur l'île des travailleurs indiens :

La configuration sociale et culturelle de l'île est profondément bouleversée par l'installation définitive de l'engagé indien, au terme de son contrat, par choix aussi bien par les contraintes de sa situation ou les exigences du système. Dès lors, la figure de l'Indien, ou plutôt de l'Indo-Mauricien, s'impose progressivement comme incontournable. Figure de l'Autre, fascinante et menaçante à la fois, qu'il importe de conjurer, elle fait ainsi son irruption dans la production littéraire des années 1920-30. (Hookoomsing 2005 : 41, 42)

J.-G. Prosper souligne que dans le cas de l'œuvre romanesque de ces trois auteurs nous avons également affaire à une littérature engagée qui s'intéresse à quelques thèmes majeurs : la venue des engagés, la superstition mauricienne, les préjugés, la discrimination des gens de couleur et des Indiens et l'influence de la culture d'origine africaine (Prosper 1978 : 169).

M. Beniamino constate que dans une société colonisée il y a toujours des cultures qui se juxtaposent tout en ayant des points de repère différents ce qui est visible dans la littérature produite sur ce territoire :

Les situations de colonisation sont caractérisées par l'existence de deux ou plusieurs univers symboliques auxquels ont participé ou participent des littératures écrites dans des langues différentes. (Beniamino 1999 : 311)

M. Arnold, de son côté, ajoute que les romans de C. Charoux, de S. Mérédac et d'A. Martial esquissent, avec succès, la couleur locale et proposent une nouvelle vision de la vie sur l'île et de la société insulaire déchirée par des conflits :

Malgré la passion des auteurs pour la « patrie française », leurs œuvres se caractérisent par une certaine « mauricianité » qui tient d'abord aux implicites culturels compris (exclusivement) du public local. (Arnold 2017 : 34)

Le chercheur apprécie que les auteurs réussissent à éviter l'exotisme qui était omniprésent dans les romans de voyage. Néanmoins, il observe que les romanciers présentent un monde dans lequel la culture occidentale est valorisée. En effet, la culture européenne est supérieure aux autres et est proposée comme modèle à imiter. Les héros qui sont Franco-Mauriciens blancs sont attirés par l'altérité mais ce qui est mis en avant c'est en particulier leur fascination érotique pour les femmes exotiques.

S. Mérédac⁴⁷ est ingénieur employé dans une sucrerie. Dans ses textes, il raconte la vie des ouvriers et des paysans de son pays. En 1930, S. Mérédac publie *Pauvres bougres* qui est un recueil de contes et de nouvelles. J.-L. Joubert insiste sur le fait que :

[I]a nouveauté littéraire introduite à Maurice [par les romans et nouvelles de Savinien Mérédac] tient à son goût pour la description ironique et tendre des petites gens (les *Pauvres bougres* selon le titre de l'un de ses recueils). (Joubert 1991 : 125, 126)

Dans *Polyte*, qui est incontestablement son meilleur roman, l'écrivain présente la rivalité et la haine entre le protagoniste-éponyme qui est un pêcheur Créole et Quincois, l'Indien, l'amant de sa femme Becca et le père présumé du petit Samy.

C. Charoux travaille dans l'administration sucrière mais il est également poète, écrivain et journaliste. Il fonde la Société des Écrivains Mauriciens. Pour ce qui est de sa poésie, elle fait penser au romantisme attardé. C. Charoux-poète est avant tout un chanteur du passé français de l'île. Il reste fasciné par la France, par sa culture et par sa grandeur. Le poète est également sensible à la nature, à la beauté des paysages mauriciens. En 1935, C. Charoux publie *Ameenah* qui est doté d'une mention « roman mauricien ». L'œuvre décrit en filigrane la diversité ethnique et culturelle de la société mauricienne de l'époque. Le roman met en

⁴⁷ Savinien Mérédac est un nom de plume d'Auguste Esnouf. L'écrivain a encore un autre pseudonyme, c'est-à-dire Jacques Sincère qu'il utilise pour signer ses critiques littéraires publiées dans les revues *Le Radical*, *La Vie catholique* et *Le Mauricien* ; cf. Hugues de Jouvancourt 1951 : *Poètes et prosateurs de l'île Maurice. Anthologie 1850-1951*. Port-Louis. General Printing & Stationery Cy, p. 58.

scène un ingénieur-chimiste Franco-Mauricien, Frédéric Delettre, qui est fiancé à Thérèse, une riche Franco-Mauricienne mais il tombe amoureux d'une jeune indienne, Ameenah. Il veut épouser cette dernière et aller vivre avec elle en France. Or, ce projet ne se réalise pas. L'échec de leur relation est dû avant tout au choc culturel et civilisationnel comme le souligne la citation suivante qui explique la décision de la jeune femme :

La Race avait été la plus forte. Du fond des siècles, elle avait fait signe à l'infidèle, et par ses aspects autour d'elle renouvelés [...] elle l'avait reprise, emportée, arrachée à son étreinte. Elle avait obéi à sa Loi, comme il obéissait à la Sienna à l'instant sous l'injonction des cloches, comme, encore, il l'avait subie dans sa tentative d'envol vers l'Ouest. (Charoux 1935 : 254)

A. Martial travaille comme comptable dans une sucrerie, il est aussi journaliste. Il publie ses articles dans *L'Essor* et dans *Le Mauricien*. En 1928 en France, sort son recueil de nouvelles *Au pays de Paul et Virginie*. *La poupée de chair* (1931) et *Sphinx de bronze* (1935) sont ses meilleurs romans qui s'inscrivent dans le courant des « romans de la plantation ». (Hookoomsing 2005 : 41-51)

II.3.2. Influence indienne

Les grands changements dans la littérature mauricienne ont lieu après la Seconde Guerre mondiale. La production littéraire d'influence indienne devient de plus en plus importante. Le francotropisme des écrivains issus de la communauté des Franco-Mauriciens est moins repérable même s'ils reconnaissent toujours l'héritage culturel français. Force est de constater qu'il existe déjà des tentatives d'écrire dans d'autres langues.

En 1961, Camille de Rauville (1910-1986) invente le néologisme « l'indianocéanisme » qui permet de nommer les caractéristiques communes des littératures des îles de l'océan Indien (Maurice, la Réunion, les Comores, les Seychelles). Le dénominateur commun de ces littératures est : 1) l'hindouisme visible dans leurs œuvres, 2) le mythe de la Lémurie qui est populaire sur toutes les îles, 3) l'importance attribuée à la nature tropicale, 4) la problématique du métissage biologique et culturel et 5) l'accent mis sur l'appartenance à la civilisation de langue française.

En 1969 à Paris, K. Hazarreesing soutient sa thèse de doctorat sur Rabindranath Tagore intitulée *L'Influence indienne à l'île Maurice* dans laquelle il souligne l'importance de l'œuvre du poète indien dans la naissance de la conscience des Indo-Mauriciens et dans leur émancipation. Avant, Léoville L'Homme et Robert-Edward Hart, dans leurs poèmes, avaient déjà rendu hommage à celui-ci. En 1935, pour la célébration du centenaire de l'arrivée des premiers engagés indiens, R. Tagore a même adressé un message aux Indiens de Maurice pour les encourager à promouvoir leur culture. L'année suivante, on ouvre *Indian Cultural Association*. Les objectifs de ce centre sont : promouvoir la culture indienne, établir des contacts, favoriser la compréhension mutuelle entre l'Orient et l'Occident et renforcer des liens spirituels et culturels entre Maurice et l'Inde.

Il est nécessaire de souligner qu'à cette époque, la littérature mauricienne connaît beaucoup de problèmes. L'inexistence d'importantes revues littéraires et l'impossibilité de publication compte tenu du manque de maisons d'édition compliquent le progrès dans ce domaine. Bien des écrivains essaient de se faire publier en Afrique, d'autres, fatigués par ce « bricolage éditorial » (Joubert 1991: 152), décident d'immigrer en Europe. L'apparition des Éditions de l'Océan Indien améliore un peu la situation.

Marcel Cabon est un écrivain important dans l'histoire de la littérature mauricienne de cette période. Selon J.-L. Joubert : « la personnalité rayonnante de Marcel Cabon (1912-1972)

pourrait symboliser le passage du francotropisme flamboyant à la pluralité culturelle assumée.» (Joubert 1992 : 152) En effet, l'écrivain prône la richesse résultant du multiculturalisme de sa patrie. Son roman paysan *Namasté* (1965) témoigne de l'ouverture de celui-ci aux autres cultures car, tout en étant Créole, il choisit un jeune Indo-Mauricien, Ram, comme protagoniste. Son deuxième roman est *Brasse au vent* (1969) :

[d]ont le mérite réside dans la peinture nuancée de l'esclavage et du marronnage qu'il brosse, affranchie d'une vision exotique ou idéaliste, retrace une histoire d'amour interdit sur fond de période coloniale française. Paru en feuilleton dans un journal à l'époque et publié sous forme d'ouvrage de manière posthume en 1989 est injustement méconnu du grand public. (Issur 2005: 115)

M. Cabon est également l'auteur d'un long poème, *Kélibé Kéliba* (1956), qui démontre l'intérêt de l'artiste pour l'héritage africain du peuple mauricien.

II.3.3. Littérature de l'exil

Avec Loys Masson (1915-1969) le roman mauricien commence à être lu, connu et apprécié à l'étranger et en particulier en France où l'écrivain arrive en 1939 pour ne jamais rentrer à Maurice. En France, Loys Masson s'engage au parti communiste tout en restant un catholique fervent. Pendant la guerre, il devient un membre actif de la Résistance. Il est à la fois poète et écrivain. *L'Étoile et la clef*, écrit en 1943 et publié en 1945 chez Gallimard, est son roman le plus connu qui actuellement fait partie des lectures obligatoires dans le programme scolaire à Maurice. V. Hookoomsing explique la signification du titre :

Pour le lecteur mauricien, *L'Étoile et la clef* signifie son pays. *Stella Clavisque Maris Indici* – L'Étoile et la Clef de l'océan Indien – c'est en effet la devise, inscrite sur nos armoiries [...] Mais au-delà de la contingence historique, l'étoile veut dire espoir, et la clef est le symbole de ce qui permet d'accéder à un nouveau jour, un monde meilleur. La clef possède en plus une connotation politique dans le contexte mauricien : elle est l'emblème du Parti Travailleiste fondé en 1936, à la veille des premières grandes grèves populaires. (Hookoomsing 2005 : 53)

J.-G. Prosper pense que ce roman peut être aussi qualifié d'autobiographie de l'auteur (Prosper 1978 : 196). L. Masson continue la problématique soulevée dans son premier roman dans *Le notaire des noirs* (1961). Le motif insulaire relie ses trois autres romans : *Les Tortues*, (le lieu de l'action est Madagascar), *Les Noces de la vanille* (l'action se déroule à la Réunion et en Nouvelle Calédonie), *Lagon de la miséricorde* (l'histoire se passe sur une île du Pacifique). L'île présentée par l'écrivain est une île-prison. M. Mathieu-Job remarque que l'espace présenté dans ces textes enferme les héros qui essaient d'y échapper ou de se protéger de ce monde hostile. La chercheuse ajoute que l'écrivain décrit « l'île en île » où les gens solitaires n'entrent en contact ni avec les membres de leurs communautés ni avec d'autres :

[...] une autre tentative de protection contre ce monde insulaire dégradé et étouffant consiste, pour les personnages massonnien, non à chercher vainement à fuir, mais, de façon apparemment paradoxale, à y inscrire d'étroites limites personnelles pour s'isoler plus encore, dans une sorte d'îlot imbriqué. Séparé alors des hommes dans une solitude – qui peut être une solitude à deux – se vivent de fugaces instants de bonheur, dans un rapport immanent à la nature. (Mathieu-Job 2005 : 95)

Malcolm de Chazal (1902-1981), qui commence sa carrière littéraire dans les années 1940, est un artiste hors du commun, original et fascinant, que J.-L. Joubert nomme « Salvador Dali austral » (Joubert 1991 : 136). Tout d'abord, l'écrivain publie ses pensées et ses aphorismes recueillis dans *Pensées. Sens Plastique*, autrement appelé *Le Livre des Couleurs* est publié en 1947. L'œuvre apporte à son auteur une grande renommée surtout en France dans le groupe des surréalistes. André Breton et Jean Paulhan sont impressionnés par son talent et par son imagination. Grâce aux recommandations de ce dernier, l'ouvrage est

publié par Gallimard. Dans *Sens Plastique*, l'artiste décrit, entre autres, son expérience insolite vécue dans le jardin botanique de Curepipe où il a le sentiment d'être observé par une fleur d'azalée qu'il est lui-même en train de regarder. Une autre fois, il présente ainsi ce phénomène : « [t]oute fleur est comme la Joconde, dont le regard, d'où que nous le fixons, partout nous suit. » (De Chazal 1985 : 4) J.-G. Prosper conclut :

[d]ans *Sens Plastique*, M. de Chazal a voulu allier néo-science, philosophie et poésie en un tout cohésif... Établir les relations entre les règnes de la nature. Prouver que toutes les espèces naturelles proviennent d'une même source de vie. D'une même souche spirituelle ; que le rêve et la réalité sont associés. Filtrer le monde des apparences. (Prosper 1978 : 205)

Dans *Petrusmok* (1951) dont le sous-titre est le « roman mythique », Malcolm de Chazal décrit ses révélations et ses visions qui ont lieu pendant les promenades à travers l'île, pendant lesquelles il lui arrive de remonter même aux temps préhistoriques. À l'instar de Robert-Edward Hart, il croit à la Lémurie mythique habitée par des géants, appelés par lui les Rouges, qui étaient sculpteurs des montagnes mauriciennes. Or, le territoire des Rouges s'est effondré comme l'île Atlantide. L'archipel des Mascareignes qui par la suite a émergé de l'eau, a dévoilé les vestiges de cette civilisation disparue. Ch. Chabbert constate que pour la société multiculturelle et pluriethnique de Maurice dont les membres sont venus d'ailleurs :

[...] cette Lémurie chazalienne donne aux habitants de Maurice leur acte de naissance symbolique par lequel ils peuvent se constituer en peuple à l'histoire millénaire dont les ancêtres sont de merveilleux géants « surhumains et civilisateurs ». Et, au lieu de recentrer avec maladresse son discours en l'enfermant dans un nationalisme de mauvais aloi, il prend en compte intelligemment les diversités culturelles de son pays pour affirmer que cette terre est un lieu de genèse, le berceau de toute humanité. (Chabbert 2005 : 110)

J.-L. Joubert partage entièrement l'opinion de Ch. Chabbert, il y ajoute sa réflexion sur les origines de la créolisation. Quant à la Lémurie, il écrit :

La hantise de la naissance pèse sur les îles, ravivées par le souvenir de l'esclavage, le racisme, le repliement sur elles-mêmes de certaines communautés. Le mythe lémurien offre, à la place d'un passé historique douloureux et de généalogies décevantes, le prestige d'ancêtres surhumains et civilisateurs. L'homme des Mascareignes ne peut que revendiquer sa filiation avec ces êtres prodigieux. [...] Le mythe lémurien ne dit rien d'autre que le désir d'autochtonie, qui est le ressort de toute créolisation. Est créole ce qui se construit à partir d'un déracinement dans l'appropriation d'un espace nouveau. Le créole choisit de *devenir* indigène, autochtone du pays où le sort l'a fait naître d'une transplantation. Le Lémurien apparaît comme un garant archétypal du procès civilisateur de la créolisation. (Joubert 1991 : 145, 146)

En 1973, Malcolm de Chazal publie l'ouvrage *L'île Maurice proto-historique, folklorique et légendaire* illustré de ses gouaches. L'année suivante sort sa dernière œuvre, *Sens Unique*, une sorte de biographie artistique.

Édouard J. Maunick (né en 1931), est un célèbre poète mauricien qui a fait une grande carrière internationale. Dans sa poésie, il s'interroge sur l'identité car sa propre généalogie est

très compliquée, il a des ancêtres blancs, noirs et indiens. L'artiste pourrait être cité comme le meilleur exemple du métissage biologique et du brassage culturel propres à Maurice. Ses poèmes évoquent souvent ses parents et en particulier la figure de son père. J.-L. Joubert caractérise ainsi son œuvre poétique :

Il n'y a pas de poésie plus personnelle que celle de Maunick, il pourrait dire lui aussi, comme Guillaume Apollinaire, que chacun de ses poèmes commémore un événement de sa vie, mais il n'en étale pas les détails [...] D'où le paradoxe de sa poésie à la fois impudique (un homme de chair et de sang s'y expose dans ses angoisses et ses contradictions, en mettant en avant un « je » omniprésent et volontairement immodeste) et très pudique (rien n'est dit ouvertement de ce qui trahirait la clôture de l'intimité). (Joubert 2009 : 17)

Son premier recueil de poésie *Les oiseaux du sang* (1954) est couronné du Prix Léoville L'Homme. Pendant ses nombreux voyages, E. Maunick fait la connaissance de Léopold Sédar Senghor, d'Aimé Césaire et d'Alioune Diop. Grâce à ses rencontres, le poète devient plus conscient de son identité métisse. Néanmoins, J.-L. Joubert souligne que : « la négritude revendiquée par Maunick n'est pas la sacralisation d'une couleur opposée à d'autres mais l'acceptation joyeuse d'une part intime, longtemps occultée dans son pays d'origine. » (Joubert 2009 : 47) Par le biais de sa poésie, E. Maunick essaie de réévaluer l'Histoire et d'y trouver sa place. En 1983, il publie les recueils *Désert-Archipel* et *Cantate païenne pour Jésus-Fleuve*. C'est un poète engagé qui exprime ses opinions politiques et ses sympathies dans des poèmes comme *Mandela mort et vif* (1987) du recueil de poésie *Cap de désespérance* ou encore dans *Toi laminaire (Italiques pour Aimé Césaire)*. En 1989, il compose son *Anthologie personnelle*, suivie de *De sable et de cendre* (1996) dont le thème dominant est la mort. Dans *Brûler à vivre/ Brûler à survivre* (2004), l'artiste insère plusieurs textes en créole. En 2003, le poète est honoré par l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre⁴⁸.

Une autre personne reconnue dans le domaine poétique tant à Maurice qu'en France est Magda Mamet (1916-2012), appelée « Jeanne d'Arc de la poésie mauricienne ». En 1958, elle obtient le Prix France-Île Maurice pour son recueil de poésie *Cratères*. Sa poésie est métaphysique et mystique. L'artiste mentionne la hantise de la mort, la solitude. Elle est aussi primée du Prix Raoul-Rivet (1965) pour son deuxième recueil intitulé *L'automne à mes semelles*. M. Mamet est également l'auteure d'un roman d'inspiration chrétienne *Le Christ pardonné*.

⁴⁸ Jean-Louis Joubert 2009 : *Édouard J. Maunick poète métis insulaire*. Paris, Présence africaine.

Jean Fanchette (1932-1992) est un autre poète mauricien connu et apprécié. Il obtient beaucoup de prix pour sa poésie : le Prix Paul Valéry pour le recueil de poésie *Midi du sang* (1955) et le Prix des Mascareignes (1972). Dans son œuvre poétique, on retrouve une influence de la poésie de G. Apollinaire. J. Fanchette évoque souvent son exil parisien, il revient à la période de l'enfance. Le poète croit que l'art est capable de vaincre la mort. Il est également l'auteur du roman poético-philosophique *Alpha du Centaure* (1975) pour lequel il remporte le Prix de la langue française de l'Académie française. Le rêve, la fuite du temps, la fatalité constituent les motifs dominants du texte.

Jean-Georges Prosper (né en 1933) est un poète qui ne cache pas son admiration pour Malcolm de Chazal. Ses recueils de poésie *Aubépines* (1955), *Les Cordages* (1957) et *Sémençe d'étoiles* témoignent d'une inspiration symboliste. Par contre, les recueils de poésie *Dominica* (1968), *Au soleil de l'île Maurice* (1973) et en particulier *Les Saignées du Seigneur* (1983) et *Chants planétaires* (1990) font allusion à la cosmogonie mauricienne de Robert-Edward Hart et de Malcolm de Chazal. J.-G. Prosper est partisan de la théorie de « l'indianocéanisme », c'est-à-dire de la ressemblance culturelle des îles de l'océan Indien. En 1962, Jean Albany invente le mot « créolie qui désigne un lien très fort entre un être et son pays natal insulaire. L'idée de « créolie » est repérable dans les poèmes composés par J.-G. Prosper.

II.3.4. Roman historique

Le roman historique est le genre de prédilection de Marcelle Lagesse (1916-2011), la grande dame de la littérature mauricienne. En 1958, elle publie son célèbre roman *La diligence s'éloigne à l'aube* couronné par le Prix Robert Bargue. J.-G. Prosper signale :

L'intérêt du roman ne réside donc pas dans l'intrigue, ni dans l'originalité des caractères, mais plutôt dans l'attachante reconstruction de la vie sociale politique et économique de l'île à cette époque inquiétante qui précéda l'émancipation des esclaves. (Prosper 1978 : 252)

Le roman de M. Lagesse *Le Vingt Floréal au matin* fait référence à la bataille navale de Grand-Port en 1810 et à la victoire de Napoléon I^{er}. Dans *Des pas sur le sable* (1976), l'écrivaine présente les légendes des îles Salomon. L'action d'*Une jeune femme au Mont Limon* se déroule à Rodrigues. En revanche, *Une lanterne au mat d'artimon* conte l'histoire d'une jeune femme du XVIII^e siècle qui entreprend un long périple de quelques mois de France à Maurice.

Pour M. Lagesse, l'histoire de sa patrie et la généalogie de sa famille venue de France sont très importantes, c'est pour cette raison qu'elle fait de longues recherches dans les archives mauriciennes et écrit un livre d'histoire *L'île de France avant La Bourdonnais (1721-1735)*. Force est de mentionner que M. Lagesse demeure la romancière la plus lue à Maurice.

II.3.5. Roman policier

Gaston A. Malherbe est le premier écrivain mauricien à écrire des romans policiers. Son premier livre est *Frais d'obsèques payés d'avance* (1969), suivi de *Soir de Divali*, *Nuit de digitaline* (1970), *Le Trésor Maudit de l'Isle de France* (1971), *L'Assassin fantôme de Chamarel* (1972). L'inspecteur Mallent, le héros principal qui relie tous les romans, dirige la Brigade criminelle, accompagné par le sergent Harvère. Le premier est un ancien enseignant qui traite le sergent comme son élève à qui il explique ses hypothèses et ses stratégies. L'enquête se fait dans le cadre mauricien et met en relief différents problèmes sociaux dont la source est souvent le métissage culturel et biologique comme dans *Soir de Divali*.

Sedley Richard Assonne, (né en 1961) qui appartient à la génération d'écrivains contemporains, est l'auteur de deux romans policiers dont le premier est écrit en français *Robis* (1997) et le deuxième en créole *Zan Balak-Polar(oïd)* (2005).

II.3.6. Littérature de l'exil de la fin du XX^e siècle

Marie-Thérèse Humbert (née en 1940) quitte Maurice pour faire ses études en Angleterre avant de s'installer en France. Elle est l'auteure entre autres des romans *À l'autre bout de moi* (1979), *Le Volkameria* (1984), *Une robe d'écume et de vent* (1989), *La Montagne des Signaux* (1994). Son premier roman est très bien accueilli par la critique et le public, la romancière reçoit le Grand Prix des lectrices de *Elle*. K. Issur insiste sur le fait qu'*À l'autre bout de moi* est une œuvre originale qui a marqué l'histoire de la littérature mauricienne contemporaine :

Marie-Thérèse Humbert inaugure la nouvelle ère avec *À l'autre bout de moi* (1979), une réflexion philosophique fondamentale sur l'altérité, un récit initiatique de découverte de soi et de réconciliation avec soi qui se trouve être également une entreprise libérant la parole longtemps muselée par les barrières ethniques et par les préjugés de toutes sortes qui rongent inlassablement la société mauricienne. (Issur 2005 : 116)

Dans ce roman, M.-T. Humbert réussit à décrire et à analyser la complexité culturelle et sociologique de son île, divisée en communautés dont les membres souffrent souvent d'un complexe d'infériorité ou d'exclusion (le cas de la famille Morin, les protagonistes, qui sont Créoles). Selon J.-L. Joubert, le succès de ce roman à Maurice réside dans la peinture nuancée de la structure de la société mauricienne et de la mise en relief de l'émancipation des Indiens au sein de la construction sociale :

Ce que le roman met en scène, au-delà du drame de la gémellité, c'est bien le jeu des pulsions et contradictions, exclusions et évitements dont se construit l'imaginaire social mauricien (tout ce qui a longtemps été de l'ordre du non-dit et du tabou, dans la réalité des relations intercommunautaires : d'où le succès de ce roman auprès des Mauriciens à qui il renvoyait l'image sans fard). Le trajet sentimental des héroïnes marque un glissement sans doute parallèle à une évolution des mentalités : au départ, la fascination pour le Blanc (Pierre Augier, dans le roman), détenteur du pouvoir, de la richesse et de leurs signes symboliques... : puis, peu à peu, les deux filles, l'une après l'autre, découvrent l'Indo-Mauricien, longtemps refusé. Le roman annonce ainsi une réconciliation symphonique des communautés. Mais celle-ci ne sera possible qu'en allant à *l'autre bout de soi*, à l'autre bout de la gémellité qui peut dire la pluralité du sang, la conjonction et la dissemblance des cultures. (Joubert 1991 : 182)

En guise de conclusion, il faut souligner qu'à partir de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1970 du siècle suivant la littérature mauricienne a connu une grande transformation. Le « francotropisme » (Prosper 1978 : 8) pratiqué par les hommes de lettres mauriciens a été remplacé par la « mauricianité » surtout grâce à l'apparition des « romans de la plantation » (Hookoomsing 2005 : 41-51). Les artistes de Maurice, en particulier Robert-Edward Hart et Malcolm de Chazal, pour créer l'Histoire nationale et retrouver une identité commune de toutes communautés de l'île, ont recours au mythe de la Lémurie. La littérature mauricienne qui fait partie de la production littéraire de l'océan Indien et plus précisément des Mascareignes est marquée par le concept d'« indianocéanisme » dont les traits

caractéristiques sont l'influence de la culture indienne repérable dans les œuvres, le mythe de la Lémurie, la mise en relief de la nature tropicale, le métissage biologique et culturel ainsi que l'appartenance à la culture française. L'idée de « créolie », c'est-à-dire un lien presque intime entre la nature insulaire et l'artiste se manifeste aussi à travers des textes des auteurs mauriciens de cette époque.

II.4. Littérature contemporaine

Pour ce qui est de la reconnaissance de la littérature mauricienne à l'étranger, les années 70 du XX^e siècle sont significatives. K. Issur déclare qu'« [i]l faut attendre la fin des années 70 pour assister à un regain de vitalité dans la production romanesque à Maurice [...] » (Issur 2005 : 115) Or, selon la chercheuse, ce sont les années 1990 qui sont encore plus fécondes car :

[I]a nouvelle génération de romanciers change complètement de ton, renouvelle la thématique et, loin de perpétuer des stéréotypes ou d'exprimer un espoir démesuré dans la jeune nation, osera pointer du doigt les défaillances du système et donner voix aux désirs et aspirations des individus. (Issur 2005 : 115)

Les écrivains de la nouvelle génération qui montrent avec acuité une autre facette, moins touristique, exotique et paradisiaque de Maurice, sont : Ananda Devi, Shenaz Patel, Nathacha Appanah, Bertrand de Robillard, Carl de Souza, Alain Gordon-Gentil, Barlen Pyamootoo et Amal Sewtohol. G. Jeudi de Grissac constate que la thématique choisie par les auteurs mauriciens contemporains devient plus universelle :

La littérature mauricienne de la fin du vingtième siècle et du début du vingt et unième porte un regard lucide sur les bouleversements récents de la société et se caractérise par son ouverture sur le monde. Sa référence alors n'est plus seulement l'île, l'Europe colonisatrice, ni l'océan Indien, mais plutôt la planète entière. (Jeudi de Grissac 2010 : 489, 490)

Il est nécessaire de signaler à propos de ces auteurs que certains d'entre eux comme Ananda Devi ou Nathacha Appanah peuvent s'inscrire dans la catégorie des écrivaines de l'exil car toutes les deux habitent en France. Pour ce qui est de l'œuvre d'Ananda Devi, nous lui consacrerons le chapitre suivant.

Il est à noter que Jean-Marie Gustave Le Clézio (né en 1940) est souvent évoqué dans le contexte de la littérature mauricienne francophone contemporaine. En effet, ce grand écrivain français a des origines mauriciennes (ses parents sont nés à Maurice) dont il est très fier. Il dédie même son Nobel de la littérature (2008) à l'île Maurice. L'artiste s'engage dans différentes actions concernant l'île. Il écrit une lettre de protestation contre le sort des habitants des Chagos. Dans les romans, *Le Chercheur d'or* (1985) et *Voyage à Rodrigues* (1986), J.-M. G. Le Clézio évoque ses liens intimes avec l'île. J.-L. Joubert conclut :

[I]es textes mauriciens de Le Clézio s'articulent autour de la thématique du retour à l'origine : désir de retourner vers la terre-mère, rêve d'harmonie retrouvée, réappropriation textuelle de l'île. (Joubert 1991 : 183)

J.-M. G. Le Clézio est l'un des signataires du manifeste *Pour la littérature-monde en français* publié dans *Le Monde* en mars 2007 qui plus tard est suivi par la publication *Pour une littérature-monde*⁴⁹.

Nous commençons la présentation des écrivains de la nouvelle génération par Shenaz Patel (née en 1966) qui est journaliste, écrivaine. Selon G. Jeudi de Grissac :

Shenaz Patel appartient à cette nouvelle génération d'écrivains dont les romans témoignent aussi bien des mutations sociales que de l'évolution de l'écriture littéraire. Ses ouvrages rendent compte des clivages internes, de la tension entre l'île-paradis des magazines et la réalité des cases en tôle, de l'analphabétisme et de la misère qui touche une grande partie de la population, en particulier les femmes. Celles-ci, en butte à des difficultés de tous ordres, se présentent dans son œuvre comme des insoumises. (Jeudi de Grissac 2010 : 490)

En tant que femme engagée, Sh. Patel dans ses romans soulève différents problèmes sociaux ou politiques. Dans *Le Portrait Chamarel* (2002), la romancière décrit le métissage ethnique et culturel de son île. Au travers de *Sensitive* (2003) qui est un petit roman, très émouvant, écrit sous la forme du journal intime d'Anita, une fillette de dix ans, issue d'une famille créole très pauvre, l'auteure dénonce les abus sexuels. Dans *Le Silence des Chagos* (2005) désigné comme le « roman-témoignage » (Issur 2005 : 117), l'écrivaine met en scène les Chagosiens qui sont condamnés à vivoter à Maurice. Par le biais de ce roman, elle veut mettre en relief le drame des Chagossiens et l'indifférence de la plupart des Mauriciens. Par contre, dans *Paradis Blues* (2014), l'auteure critique l'exploitation des ouvrières de l'industrie textile et la pauvreté qui touche certaines classes sociales de la société mauricienne contemporaine.

Nathacha Appanah (née en 1973) est une journaliste et traductrice qui vit et travaille en France. En 2003, son roman *Les Rochers de Poudre d'Or*, publié chez Gallimard, est honoré par le Prix RFO. C'est le premier roman mauricien qui s'intéresse à l'histoire de l'arrivée des travailleurs agricoles indiens à Maurice. L'écrivaine met en scène quatre protagonistes : Badri, Chotty Lall, Vythee et Ganga dont les motivations de quitter l'Inde en 1892 sont différentes. Leur rêve de prospérité et de bonheur tourne au drame et ils essuient tous une grande défaite. Dans *Bleu Bay Palace* (2004), N. Appanah aborde la problématique

⁴⁹ C'est une réaction des intellectuels contre la conception selon laquelle un écrivain francophone serait quelqu'un qui écrit en français mais pour qui cette langue n'est pas la langue maternelle. Selon cette acception du terme « francophone », le mot devient une étiquette dépréciative. Ce qui fruste les écrivains qui ne sont pas originaires de France c'est qu'il est presque impossible de se faire publier par une maison d'édition de renommée comme Gallimard et si c'est le cas il leur est de nouveau difficile de passer de la collection « Continents noirs » à la plus prestigieuse « Collection blanche ».

de la division de la société mauricienne. *La Noce d'Anna* (2005) est une réflexion sur l'identité et l'appartenance. Dans *Le dernier frère* (2007) l'écrivaine évoque l'histoire du séjour des Juifs d'Europe centrale à Maurice. Ils y passent la Seconde Guerre mondiale dans un camp de réfugiés mis en place dans la prison de Beau-Bassin. L'action du roman *En attendant demain* (2015) se déroule en France, la romancière y revient, après *La noce d'Anna*, au problème des immigrés qui n'arrivent jamais à se sentir tout à fait à l'aise dans leur pays d'adoption. Les dernières œuvres de l'auteure sont *Tropique de la violence* (2016) et *Petit éloge des fantômes* (2016).

Barlen Pyamootoo (né en 1960) est considéré comme l'un des écrivains majeurs de sa génération. Les critiques saluent en particulier son écriture intimiste, son style sobre et laconique. Il est aussi cinéaste et éditeur et organise, en plus de cela, des Ateliers d'écriture à Maurice. L'écrivain constate que :

[l]e dynamisme littéraire mauricien s'explique aussi à mon avis par la cohabitation de différentes langues et de différents peuples sur le sol de cette île. Le croisement des idées, des imaginations, des sensibilités est toujours propice à la création littéraire. (Pyamootoo 2014, en ligne)⁵⁰

⁵⁰ L'interview de Tirthankar Chanda avec Barlen Pyamootoo : « Bénarès était d'abord un cri d'amour ! » <http://www.rfi.fr/afrique/20140313-barlen-pyamootoo-benares-ile-maurice-abord-cri-amour> Barlen Pyamootoo. Date de consultation : le premier novembre 2017.

Dans cette interview, l'écrivain souligne l'importance d'écrire des textes ancrés, d'un côté dans un lieu, mais d'un autre côté, universels. Les romans *Bénarès* et *Le tour de Babylone* en sont de bons exemples : « Condition dans laquelle les lecteurs de Paris, de Pittsburg ou de New Delhi pourraient se retrouver. Être de Maurice et du monde, je crois que c'est ça être un bon écrivain mauricien. Un bon écrivain est celui qui a le don d'ubiquité. [...] C'est en effet ce que j'ai essayé de faire dans mes livres, notamment dans *Bénarès* et dans *Le Tour de Babylone*. Le titre *Bénarès* renvoie à un village à Maurice, mais tout le récit est hanté à un second niveau par les clichés et les mythologies liés à la ville indienne. Quant à *Babylone*, c'est une ville en Irak, mais j'ai écrit le récit sur *Babylone* sans jamais quitter Maurice. J'ai une anecdote à vous raconter autour de ce titre. Quand j'étais jeune, mon père se mettait en colère quand à son retour il ne me trouvait pas à la maison en train de faire mes devoirs. Alors, quand je revenais, il m'attendait devant la porte et m'accueillait en me lançant invariablement : '*Quel tour de Babylone as-tu encore fait, Barlen ?*' Je savais qu'il était en colère. Dans le parler mauricien, 'faire le tour de Babylone' signifie 'vagabonder', 'ne pas suivre un chemin droit'. J'ai joué sur cette double entente et imaginé le second livre comme une errance à travers l'Irak où je n'ai jamais mis les pieds. »

Bénarès (1999)⁵¹, qui est un petit roman de route, est l'un de ses meilleurs textes. Quant au *Tour de Babylone* (2002), il est question d'un récit dans lequel le protagoniste visite l'Irak après la guerre. *Salogi's* (2008) est un roman d'inspiration autobiographique qui présente la vie de la mère de l'écrivain décédée dans un accident de voiture. B. Pyamootoo insère même dans son texte un fragment écrit par sa feuée mère dans lequel elle raconte son enfance. Son dernier roman est *L'île au poisson venimeux* (2017).

Carl de Souza (né en 1949) est l'auteur du *Sang de l'Anglais* (1993) dont le protagoniste essaie de découvrir les racines anglaises de sa famille. De Souza, qui suit avec un grand intérêt l'actualité de Maurice, choisit souvent comme sujet de ses textes un fait divers. *La maison qui marchait vers le large* (1996) et *Les Jours Kaya* (2000) sont inspirés d'événements réels. M. Arnold présente ainsi le problème soulevé dans *La maison qui marchait vers le large* :

La maison qui marchait vers le large est une œuvre polyphonique qui donne à lire la coexistence tant conflictuelle que dialogique entre les communautés à Maurice dans un contexte contemporain de transition où se frottent tradition(s) et modernité(s). (Arnold 2017 : 267)

Quant aux *Jours Kaya*, le roman a pour le cadre les émeutes de 1999 qui ont lieu après la mort du chanteur rasta Kaya. Dans *Ceux qu'on jette à la mer* (2001), qui est son quatrième roman, l'auteur retrace l'itinéraire d'immigrants clandestins chinois qui font un voyage en bateau et qui font une escale imprévue à Maurice. *En chute libre*, publié en 2012, est son dernier roman dans lequel l'auteur présente la vie et la carrière du champion de badminton de niveau international.

Amal Sewtohul (né en 1971) est un jeune écrivain qui est loué par la critique pour son style, sa distance et son ton ironique. *Histoire d'Ashok et d'autres personnages de moindre importance* (2001) est « le roman-kaléidoscope » (Arnold 2017 : 274) dans lequel l'écrivain présente la vie des héros issus de communautés différentes (un Blanc, un Hindou, un Tamoul et un Musulman). Son roman suivant est *Les voyages et aventures de Sanjay, explorateur mauricien des anciens mondes* (2009). Dans *Made in Mauritius* (2012), A. Sewtohul décrit l'histoire de la vie de Laval, un Mauricien d'origine chinoise. L'enfance et l'adolescence du

⁵¹ En 2006, Barlen Pyamootoo a adapté son roman pour le cinéma. Il raconte : « J'ai écrit mon roman *Bénarès* paru aux Éditions de l'Olivier en 1999, sans aucun rêve de cinéma à l'époque. Je n'avais jamais réalisé de court métrage. Trois ans plus tard, le producteur Joël Farges m'a demandé de lui céder mes droits d'adaptation : fou de joie, je lui ai donné mon accord immédiatement ! Au départ, il souhaitait faire travailler un scénariste confirmé sur l'adaptation. Mais quand Joël est venu me voir à Maurice, j'ai réussi à le convaincre de me confier l'écriture du scénario. Puis, il a accepté que je signe également la mise en scène. » <http://medias.unifrance.org/medias/79/137/35151/presse/benares-dossier-de-presse-francais.pdf>. Date de consultation : le 1^{er} novembre 2017.

protagoniste, de son ami Feysal et de sa copine Ayesha correspondent à la période pré-indépendance de Maurice. L'un des thèmes du roman est le multiculturalisme et la quête d'identité. Une fois, le protagoniste constate : « Alors, comme ça, ceci est mon pays, me suis-je dit, à un moment. Mais personne ne me ressemble. » (Sewthohul 2012 : 139)

M. Arnold souligne l'originalité de l'écriture de Carl de Souza et d'Amal Sewthohul parce que, selon lui, les écrivains se servent d'une autre stratégie narrative que les autres auteurs pour mettre en relief les problèmes de Maurice :

Sewthohul et de Souza n'hésitent pas à recourir à l'humour et l'ironie pour dire les problématiques identitaires de l'île, ce par quoi ils se différencient d'une grande partie de la récente production romanesque qui tend à s'inscrire dans une esthétique de la violence en construisant un imaginaire littéraire sombre et conflictuel. (Arnold 2017 : 266)

Bertrand de Robillard (né en 1952) est un écrivain dont le style est singulier. Au centre de ses intérêts, il y a une interrogation sur la possibilité de compréhension et de dialogue entre différentes communautés et cultures. Dans *L'homme qui penche* (2003), l'écrivain présente le protagoniste, Franco-Mauricien dont la vie est ratée et qui est déçu par la culture et les valeurs européennes.

Alain Gordon-Gentil (né en 1952) est journaliste, écrivain et cinéaste⁵². *Quartiers de Pamplémousses* (1999), et sa deuxième partie *Légère approche de la haine* (2009) sont des récits à caractère autobiographique qui présentent l'enfance heureuse de l'écrivain, la période avant l'Indépendance et la mort de son père. Le sujet de *Devina* (2009) est une enquête policière menée après la mort mystérieuse de Rébecca Martin-Regnaud, une riche héritière Franco-Mauricienne⁵³. Dans *Voyage de Delcourt*, l'écrivain mentionne le séjour des Juifs européens à Maurice pendant la Seconde Guerre mondiale. L'action du *Chemin des poussières* (2012) se déroule en Inde où un Européen part en voyage sur les traces de

⁵² Alain Gordon-Gentil a réalisé quelques documentaires : *Jacques Brel. Dernière ligne droite aux Marquises* sur la fin de la vie du chanteur belge, *Venus d'ailleurs* sur l'histoire des principales communautés mauriciennes et *Moussons intimes* sur la Marche du Sel de Mahatma Gandhi.

⁵³ Pendant la conférence donnée à l'Université de Silésie et intitulée : « Est-ce que le lieu influence l'écrivain ? » Alain Gordon-Gentil remarque que son roman *Devina* met en relief la fragilité du tissu social mauricien qui à ses yeux est construit sur le mensonge et les non-dits. Une fois, la protagoniste dit : « [...] vivre à Maurice, c'était sans cesse choisir entre le mensonge qui construit la paix et la vérité qui déclenche la guerre. » (Gordon-Gentil 2009 : 144) Quant à la langue dans laquelle il écrit, l'écrivain explique que pour lui le français est la langue du cœur. D'ailleurs, il ne se considère pas comme un écrivain mauricien mais un écrivain vivant à Maurice. Selon lui, cette distinction est importante pour ne pas être prisonnier du lieu et être libre dans ses choix artistiques. (Notes personnelles : le 18 avril 2016).

Mahatma Gandhi. Le dernier roman d'A. Gordon-Gentil *J'attendrai la fin du monde* (2015) décrit l'époque précédant directement l'Indépendance et celle qui la suit.

Pour conclure ce panorama de la littérature mauricienne contemporaine d'expression française, nous aimerions souligner que beaucoup d'écrivains essaient de présenter dans leurs textes une vision « anti-tropicale » (Arnold 2017 : 397) de leur île. K. Issur fait une remarque judicieuse à ce sujet :

[...] les romanciers décrivent de l'intérieur les maux de la société actuelle, dans une écriture du désenchantement. Ils démantèlent l'image d'Épinal, qui prévaut à l'étranger, d'une Île Maurice réunissant le paradis touristique, l'unité multiraciale et la réussite économique. [...] pour un romancier vivant à Maurice, il s'agit de dire son île avant de voguer vers l'ailleurs (Barlen Pyamootoo, Carl de Souza, Shenaz Patel), pour les écrivains de la diaspora, le retour au pays par l'écriture, qu'il soit intermittent ou systématique, s'impose comme une nécessité. (Issur 2005 : 121, 122)

En s'interrogeant sur l'Histoire, la mémoire, la quête des origines, les auteurs mauriciens contemporains sont souvent passéistes. Dans leurs romans, ils évoquent un passé douloureux (l'esclavage ou l'engagisme), un présent difficile marqué par des antagonismes ethniques. M. Arnold signale que :

[...] dans le texte mauricien, le terme « esclavage » est parfois exposé à une véritable explosion sémantique. Il se trouve juxtaposé, comparé, confondu à tour de rôle à d'autres conditions de subalternité, l'exclusion sociale, l'inégalité des femmes et des domaines qui ne manquent pas de surprendre par l'aspect radical des imaginaires suscités. (Arnold 2017 : 151)

Ananda Devi, Shenaz Patel, Nathacha Appanah et Lindsey Collen (qui écrit en anglais et en créole) avec leurs textes s'inscrivent dans l'écriture féministe qui dénonce les oppressions subies par la femme comme victime de la société patriarcale. Les auteures décrivent les violences conjugales, elles mettent en relief la fragilité et la sensualité féminines. La description du corps féminin « colonisé » (comme dans *Ève de ses décombres* d'Ananda Devi) ou affranchi et réapproprié (*Indian tango* d'Ananda Devi) occupe aussi une place importante dans leur esthétique.

Selon S.Sambo⁵⁴, à partir des années 2000, on a affaire à une nouvelle vague d'écrivains marquée par l'émergence de très jeunes auteurs qui sont en majorité anglophones. À titre d'exemple, Ameerah Arjane, une jeune poète qui à l'âge de 18 ans commence à publier ses poèmes, ou Marek Ahnee qui débute en 2007. En 2014, M. Ahnee devient l'un des auteurs qui sont à l'origine de la publication de l'anthologie de poèmes *When Young Dodos*

⁵⁴ Pendant la conférence donnée à l'Université de Silésie, Sachita Sambo, chercheuse de l'Université de Maurice, remarque qu'actuellement il est possible de parler d'un plus grand intérêt pour la production littéraire en anglais, en particulier dans la poésie. (Notes personnelles : le 25 novembre 2015).

Meet Young Dragons. L'ouvrage présente des poèmes des poètes mauriciens (young dodos) et des poètes irlandais (young dragons). Le premier roman de M. Ahnee, *Le paysage intérieur*, est publié en 2015. D'après S. Samboo, ces nouveaux auteurs proposent une nouvelle thématique, plus gaie, plus optimiste et moins axée sur le passé.

II.4.1. Poésie mauricienne des années 1960-1970

Les artistes mauriciens présentent souvent leur patrie comme « l'île des poètes » ce qui est peut-être vrai compte tenu du nombre de poètes de talent. Dans les années 1960 et 1970, les poètes mauriciens remarquables sont entre autres : Emmanuel Juste, Pierre Renaud, Joseph Tsang Mang Kin (né en 1938), Jean-Claude d'Avoine (1935-1986), Raymond Chasle (1930-1996) et Hassam Wachill⁵⁵.

Emmanuel Juste, dans sa poésie, s'intéresse à l'identité, en particulier celle métisse qu'il met en valeur, ce qui est visible dans son poème *Mots mar-(te)-lés* (1964). L'identité se trouve également au centre des intérêts de Pierre Renaud qui dans *Les Balises de la nuit* (1974) exalte son origine africaine. Par contre, la poésie de Joseph Tsang Mang Kin met en scène la culture chinoise comme dans *Le Grand Chant bakka* (1992). Ce qui intéresse le plus le poète Raymond Chasle, c'est l'expérimentation avec la forme ce qu'on peut voir dans *Le Corailler des limbes* (1970) et *Le Rite et l'extase* (1976). Le thème des poèmes du recueil posthume *La Cité fondamentale* de Jean-Claude d'Avoine est la recherche des origines du monde. Hassam Wachill dans son œuvre poétique *Éloge de l'ombre* (1980), *Jour après jour* (1987) décrit la vie quotidienne.

⁵⁵ Cf. Jean-Louis Joubert 1991 : *Littératures de l'océan Indien. Histoire littéraire de la francophonie*. Vanves, Agence universitaire de la francophonie/Edicef.

II.4.2. Poésie contemporaine

Dès le début de l'histoire de la littérature mauricienne, la poésie constitue un domaine littéraire très important dans le contexte mauricien. Pour ce qui est de la production littéraire contemporaine, le nombre de poètes de talent est impressionnant. C'est pour cette raison que nous avons décidé de la présenter de façon plus détaillée. Ananda Devi plus connue en tant qu'auteure de romans, a également publié deux recueils de poésie.

Sedley Richard Assonne (né en 1961) dans sa poésie s'intéresse au passé de Maurice, il évoque souvent l'esclavage. Le passé intéresse également Khal Torabully (né en 1956), appelé souvent tout court Khal. Il invente un néologisme « coolitude » qui désigne la contribution apportée par la communauté indienne à la société mauricienne, à son patrimoine culturel. Dans ses poèmes, il aborde également l'esclavage. J.-L. Joubert met en relief le caractère universel de sa recherche poétique :

La poésie de Khal ne se circonscrit pas aux limites d'une région. Il se veut et se sent citoyen du Tout-Monde, à la façon d'un Édouard Glissant, *L'Ombre rouge des gazelles* (1998) témoigne de sa solidarité avec l'Algérie en proie à la terreur islamiste. *Roulis sur le Malecon* (1999), publié en Guadeloupe, reprend la thématique de la coolitude pour en souligner l'universalité. *Mes Afriques, mes ivoires* (2004) réagit aux événements qui menacent l'existence même de la Côte d'Ivoire, mais dit aussi la part d'Afrique qui est entrée dans l'identité même du poète. (Joubert 2005 : 128)

La poésie de Vinood Rughoonundun (né en 1955) se caractérise par un grand soin apporté à la forme, il a parfois recours aux calligrammes. Dans ses poèmes, le poète exalte la beauté de l'île (*Mémoires d'étoile de mer*, 1993), réfléchit sur l'identité culturelle, médite sur l'être humain. La beauté de Maurice est aussi évoquée dans la poésie lyrique de Sylvestre Le Bon (né en 1969). Le poète est l'auteur de *Ballades d'ici et d'ailleurs* (2004) et de *Rêves en fugue* (2010). Quant à Michel Ducasse (né en 1962), il écrit en français et en créole. C'est un poète très habile, capable de créer un alexandrin, d'écrire une ballade ou un sonnet. Il est l'auteur de cinq recueils de poésie : *Alphabet* (2001), *Poésie mélangée* (2002), *Soirs d'enfance* (2004), *Calindromes* (2008) et *Souf, tapaz, lavie* (2014).

Umar Timol (né en 1970) est présenté par J.-L. Joubert comme « un aventurier du langage, un demiurge de la parole. Il appelle de ses vœux une langue rimbaudienne qui unisse la langue-matrice et la langue-maîtresse (le créole et le français). » (Joubert 2005 : 130) U. Timol écrit aussi des romans et des nouvelles.

Thierry Chateau (né en 1963) est l'auteur des essais et des deux romans : *Février noir*, *Ces hôtels qui font peur*, *Cité taule* et *Motorcycle man*. Dans son recueil de poésie *Porlwi fam*

nwar (2007), il décrit en français et en créole la beauté des femmes noires. Ses poèmes sont pleins de sensualité.

Quant à Anil Rajendra Gopal (né en 1970), il publie des recueils de poésie *Poezi larkensiel*, *Poezi lamour* et *Enn Lesyel de Soley*. Pour les deux derniers, il est honoré par Star Prize 2000 et Star Prize 2004. Stefan Hart de Keating (né en 1971), connu sous le pseudonyme Stef H2k, popularise le slam poésie à Maurice. Il publie un recueil de poésie *Pages d'une vie* (2008).

Ananda Devi (née en 1957) est plus connue comme romancière mais il est à noter qu'elle s'intéresse également dès son jeune âge à la poésie. Elle est l'auteure de deux recueils de poésie : *Quand la nuit consent à me parler* (2011) et *Ceux du large* (2017). Ce dernier est édité en français, anglais et créole. C'est une sorte de réflexion sur la dernière venue des immigrés en Europe occidentale.

Yusuf Kadel (né en 1970) dans sa poésie : *Surenchairs* (1999), *Insoluble dans l'œil* (2010), réfléchit sur la condition humaine, parle des problèmes existentiels. Il est aussi l'auteur d'une pièce de théâtre *Minuit* (2013).

La jeune génération est représenté entre autres par Alex Jacquing-Ng qui est un jeune poète brillant récompensé par le Prix Jean Fanchette pour *La Geste du méchant héros*. Ce qui est caractéristique pour sa poésie, c'est d'un côté son caractère savant et d'un autre son côté vulgaire. Quant à Lisa Ducasse (la fille de Shenaz Patel et de Michel Ducasse) et à Aqiil Gopee (né en 1997), ils sont les plus jeunes poètes mauriciens très prometteurs, « plumes émergentes » (Furlong, Kadel, Lohka 2014 : 154) qui écrivent des poèmes en français et en anglais. À part la poésie, Lisa Ducasse écrit également la nouvelle *Un cadeau*. En revanche, Aqiil Gopee, à l'âge de 14 ans, publie son premier roman *La Pièce*. En 2013, sort son premier recueil de poésie *Fantômes*. À Maurice, on l'appelle le « Rimbaud de l'île ». Le poète est édité par Gallimard.

K. Jarosz, dans son article sur la poésie mauricienne contemporaine, constate que quelques poètes comme Khal Torabully, Michel Ducasse, Sedley Richard Assonne et Édouard J. Maunick ont tendance à une certaine martyrologie, caractéristique pour la post-mémoire. En évoquant le marronnage et la coolitude, les poètes mettent en relief une expérience traumatique de leurs ancêtres. Par contre, Sylvestre Le Bon, Anil Gopal, Vinood Rughoonundun et Michel Ducasse sont plus axés sur l'île, sur son caractère multiculturel, sur

ses mœurs et sur son art. Il est à noter que Sylvestre Le Bon, par le biais de sa poésie, essaie d'esquisser une facette moins exotique de Maurice. Quant à Yusuf Kadel, il se penche sur la condition humaine, le poète décrit la vie quotidienne. En revanche, il est difficile de trouver des traces de la « mauricianité » dans la production poétique des jeunes poètes : Alex Jacquing-Ng, Lisa Ducasse et Aqill Gopee, ce qui peut suggérer que la quête d'identité ne constitue pas leur hantise et qu'ils se concentrent plus sur leur propre perception du monde et leurs sentiments. Force est de noter que les poètes mauriciens contemporains s'expriment en français, qui est à leurs yeux la langue fétiche grâce à laquelle ils réussissent à s'imposer. Selon eux, le français peut être considéré soit comme la langue véhiculaire soit comme la langue des colons qu'ils retravaillent et remanient comme le disait E. Maunick, « entre viol et caresse » (Jarosz 2016 : 156-157).

II.5. Littérature mauricienne dans les autres langues

II. 5.1. Littérature mauricienne de langue anglaise

La production littéraire en anglais ne débute qu'au début du XX^e siècle. Après la visite de Mahatma Gandhi à Maurice, on observe une certaine activité littéraire des anglophones représentés en général par les Indo-Mauriciens. On crée des associations et des revues littéraires comme *Indian Miscellany* (1918). La même année, M.C. Pilay publie *The dripping cloud* qui est la première œuvre littéraire en anglais. Après l'Indépendance, la situation ne s'améliore pas faute de financement et d'intérêt prêté par le public à la littérature en anglais.

M. Arnold signale aussi :

[...] pour des raisons sociolinguistiques évidentes, dans un contexte où l'héritage intellectuel, artistique et culturel (non religieux) est lié au fait francophone, où la presse anglophone n'arrive pas à s'imposer, cette littérature reste fortement à l'écart. Peu de Mauriciens écrivant en anglais ont quitté l'île afin de dynamiser le domaine littéraire à travers des échanges transnationaux, contrairement aux auteurs d'expression française. (Arnold 2017 : 39, 40)

Lindsey Collen (née en 1948), originaire d'Afrique du Sud, est l'une des écrivaines de renom qui publie en anglais et en créole. Ses romans les plus connus sont : *The rape of Sita* (1993) et *Boy* (2004). La traite, l'esclavage et l'émancipation se trouvent au centre des intérêts de la romancière.

II.5.2. Littérature mauricienne en créole

Il est nécessaire de souligner le caractère militant et la vocation idéologique de l'écriture en créole. M. Arnold donne l'explication suivante de ce phénomène socio-littéraire :

[...] les années 1970 voient éclore des revendications en faveur du créole (comme langue littéraire), comme dans d'autres espaces où la langue de l'ancien colonisateur est rejetée. Dans cet élan social mauricien se constitue une littérature de combat avec des auteurs politisés qui investissent notamment dans le théâtre [...] (Arnold 2017 : 71)

Dev Virahsawmy (né en 1942), Azize Asgarally (né en 1935), Henri Favory (né en 1941) peuvent être inscrits dans la lignée des écrivains engagés qui s'expriment consciemment en créole. Il est à noter qu'A. Asgarally écrit également en anglais.

II.5.3. Littérature mauricienne dans des langues orientales

La production littéraire en hindi n'est pas importante. On connaît peu d'œuvres écrites dans cette langue. Abhimanyu Unnuth (né en 1937) avec son roman *Lal Pasina* (1977) est l'un des rares écrivains qui choisissent l'hindi comme langue d'expression artistique.

Pour ce qui est des autres langues orientales parlées à Maurice, il existe quelques exemples de textes littéraires rédigés en tamoul et en mandarin.

En guise de conclusion, il est légitime de constater que la littérature mauricienne, et en particulier celle d'expression française, se développe bien. Il est question de la production littéraire originale et souvent novatrice. Elle devient de plus en plus lue et commentée tant par les critiques que par les lecteurs en dehors de l'île. Les écrivains mauriciens publient dans des maisons d'édition renommées (Gallimard), sont traduits dans plusieurs langues et sont récompensés par des prix prestigieux.

CHAPITRE III

ANANDA DEVI, SES TEXTES ET SA POÉTIQUE

« [...] la poésie et la littérature nous conduisent vers un autre avenir. Elle font tressaillir nos sens et nos âmes d'une mélodie ombreuse et riche, comme un écho d'éternité [...] »

(Devi 2017b : 14)

Avant d'analyser l'effet-personnage dans les romans d'Ananda Devi, nous aimerions nous pencher sur la poétique de la romancière mauricienne. Dans l'introduction, nous avons déjà présenté sa carrière d'écrivain. Par conséquent, l'objectif du présent chapitre est différent. Nous proposons d'examiner ses œuvres à l'aide des théories des études postcoloniales et de l'écriture féminine.

Ce qui caractérise bien le style d'Ananda Devi, c'est sa recherche sur le langage, sa sensibilité aux mots et à leur musicalité. Il ne faut pas oublier que la femme de lettres mauriciennes pratique tous les genres littéraires, y compris la poésie qui lui est très chère. L'auteure déclare :

Le choix de la prose poétique est quelque chose qui m'est venu naturellement, pour la langue et pour les mots, qui sont pour moi quelque chose de tellement riche qu'il faut les utiliser au maximum [...]. (Devi : dans Corio 2005 : 160)

En effet, Ananda Devi est une écrivaine prolifique, originale et novatrice tant dans la thématique de ses textes que dans leur forme stylistique. En ce qui concerne son style et ses stratégies stylistiques, C. Vallée-Jest constate que :

[I]e solécisme est une des caractéristiques essentielles du style poétique d'Ananda Devi. Elle fait d'un nom un verbe – « l'eau me ténèbre de part en part », (P, 123) –, utilise une forme pronominale qui n'existe pas – « j'ai préféré me disparaître » (JF, 23), « je me désoriente », (IT, 155) –, un verbe intransitif qui devient transitif – « mon soleil ne m'a pas disparue entre deux plis d'obscurité », (P, 68), « elle m'étincelle, elle me scintille », (P, 115). Le solécisme peut être enrichi d'une figure de style, comme cet oxymore : « L'aube me ténèbre de part en part », (MI, 123). (Vallée-Jest 2016 : 449)⁵⁶

Il est à signaler que dans beaucoup de ses romans, Ananda Devi a recours au créole mauricien, comme dans *Pagli*, où les chapitres sont intitulés en créole, ou dans *Soupir*. Dans ce deuxième roman, quelques fragments sont rédigés entièrement en créole. Les langues utilisées par la romancière témoignent de manière explicite de sa propre hybridité culturelle et linguistique. Ce phénomène nous fait penser au concept d'hybridité culturelle élaboré et décrit par d'H. Bhabha. Ananda Devi explique que dans des pays comme Maurice qui ont connu la colonisation le choix de la langue est toujours problématique et délicat. Le fait de choisir la langue de l'ancien occupant n'est pas toujours compris par l'entourage et peut constituer un

⁵⁶ Nous expliquons les abréviations utilisées par C. Vallée-Jest pour évoquer les titres des romans d'Ananda Devi : P – *Pagli*, JF – *La vie de Joséphin le fou*, IT – *Indian tango*, MI – *Moi, l'interdite*.

dilemme. L'auteure met aussi en relief l'enrichissement subi par la langue de la colonisation de la part d'autres usagers imprégnés de leurs cultures et de leurs habitudes. La citation qui suit nous paraît pertinente pour comprendre les choix de l'écrivaine :

[d]ans une situation de plurilinguisme, la langue fait l'objet d'une *négociation*. Elle est négociée par rapport au reste du monde et, surtout, par rapport à soi-même. [...] Je le ressens par exemple lorsque, par rapport à mon activité littéraire, je dois répondre à cette question, « Pourquoi écrivez-vous en français ? » Pourquoi ? J'ai envie de dire : parce que, enfant, cette langue s'est ancrée et enracinée en moi. J'ai envie de dire que je ne me sens pas étrangère par rapport à elle, mais au contraire, profondément habitée et définie par elle. Mais, sous le regard extérieur, je suis toujours en situation de négociation, forcée d'expliquer un choix qui n'a pas été délibéré, forcée de me justifier, presque, de ce qui me tient lieu de vie. Les sociétés postcoloniales ont toujours un rapport malaisé avec les langues de la colonisation, qui sont considérées comme l'expression de la colonisation et du pouvoir. Mais elles imprègnent également ces sociétés et y subissent une transformation qui fait qu'elles peuvent aussi devenir des instruments de revendication et de communication, le seul moyen de se faire entendre du monde. Cette transformation, qui part d'une contradiction inhérente, s'accomplit peut-être le plus fortement au niveau de l'expression littéraire. [...] L'écriture permet aussi d'aider mon pays à se définir par rapport au français. À ne plus être en position de subalterne, par rapport au français, mais de devenir un acteur, un participant dans la construction et la définition de la langue française. [...] Je fais partie de ces écrivains post-indépendance qui ont vu dans l'éventail des langues et des cultures qui leur était accessible une source de force intérieure, une manière de se définir plus largement par rapport au monde, plutôt qu'un étendard politique à brandir. (Devi : dans Corio 2005 : 150, 151)

Dans ses romans, la romancière mauricienne bouscule la chronologie, la narration est souvent non-linéaire, ses structures narratives sont souvent éclatées (*Soupir, Moi, l'interdite*) et les phrases elliptiques. Elle n'hésite pas à mélanger les genres comme dans *Ève de ses décombres* où la voix du cinquième narrateur est introduite sous une forme rappelant des didascalies théâtrales. *Le Long désir* est également un mélange de genres, une sorte de poésie, de méditations et de réflexions philosophiques dans lesquelles l'écrivaine mentionne l'amour, le sens de l'existence, l'île, son village natal, Trois Boutiques, et son séjour en Angleterre.

Malgré la grande diversité de ses textes, son écriture est cohérente. Au centre de ses intérêts, il y a la problématique se rapportant à la condition féminine dans une société patriarcale. Ses thématiques sont suivantes : la quête identitaire de ses personnages⁵⁷, l'altérité, l'exclusion et la marginalité résultant de la maladie, de la vieillesse et de la pauvreté. Pour ce qui est de la figure de l'Autre, l'auteure explique que le fait d'être Mauricienne l'incite naturellement et spontanément à s'intéresser et à être sensible à l'altérité :

Comme je viens d'un pays où il y a beaucoup de composantes, à la fois le sentiment de la différence des uns et des autres, la conscience de l'altérité est très marquée, mais ce qui est important, c'est qu'il faut aller au-delà, ne pas se figer dans cette différence, parce que, si on enlève la peau, on est tous identiques. (Devi : dans Corio 2005 : 166)

⁵⁷ Voir l'article d'Anna Szkonter-Bochniak « La quête identitaire dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi » *Romanica Silesiana* N° 10 *Insularia*. Sous la rédaction d'Ewelina Szymoniak. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015, pp.197-215.

Les textes deviens se caractérisent par une grande violence où le corps féminin, sa réappropriation par la femme, l'érotisme et la sexualité (*Indian tango*, *Pagli*), nommés par Ananda Devi la « carnalité », occupent une grande place. L'écrivaine voit une similitude entre les abus du corps féminin et l'exploitation de son île tout d'abord à l'époque coloniale et actuellement par des entrepreneurs occidentaux ou par de riches touristes étrangers. Elle explique que :

[1]un des objets de ces romans, c'est la célébration des corps, c'est l'envie de dire que le corps peut être si généreux qu'il lui est possible de dépasser l'usure et la possession. Le corps d'une femme, comme dans *Indian tango*, peut être celui qui régénère un autre corps usé par trop d'habitudes et de déshabitudes. (Devi 2011a : 54, 55)

Les narratrices autodiégétiques (Genette 1972 : 254-259), de la plupart de ses textes, sont des personnages forts, rebelles, se battant contre l'ordre établi. L'écrivaine met en scène des « personnages extrêmes » (Devi 2011a : 167) qui commettent une transgression pour se libérer et retrouver leur identité. La philosophie de vie de la femme de lettres mauriciennes et le rôle de la femme sont résumés dans la citation suivante :

Tous les interdits sont une prison, mais c'est une prison dont nous avons du mal à franchir les portes lorsqu'elles s'ouvrent. La lumière nous aveugle. Notre cerveau est encore enfermé, même si notre corps ne l'est plus. Lentement dénouer ces liens mentaux, moraux. Une femme colorée. Une femme capable de vivre. Ce que toutes mes héroïnes ont tenté de faire. Se voir pousser des ailes pour aller bien au-delà du ciel. Sorcière et divine femme. (Devi 2011a : 129)

Ses personnages féminins se réfugient souvent dans la folie pour se protéger du monde hostile (*Pagli* le personnage éponyme de *Pagli*, Mouna de *Moi*, *l'interdite*, Aena de *L'Arbre fouet*), elles vivent dans le monde imaginaire de leurs rêves (*Mary* des *Jours vivants*, Aena de *L'Arbre fouet*) ou elles trouvent refuge dans une nature bienveillante (*Anjali* du *Voile de Draupadi*, *Paule* de *Rue la Poudrière*) avec laquelle ses héros vivent en osmose (*Joséphin* de *La vie de Joséphin le fou*, *Royal Palm* de *Soupir*). L'île Maurice est très ancrée dans son écriture. L'action de la majorité de ses ouvrages, sauf *Indian tango* (l'Inde) et *Les Jours vivants* (l'Angleterre), s'y déroule⁵⁸. Ananda Devi essaie de montrer une vraie facette de sa

⁵⁸ Dans le dernier recueil de nouvelles *L'Ambassadeur triste*, Ananda Devi a choisi de nouveau l'Inde comme lieu d'action pour la plupart de ses nouvelles. Ce choix est délibéré et important dans la construction de l'intrigue. Dans les nouvelles *L'Ambassadeur triste*, *À l'aventure*, *Great America*, *Œillères*, *Goûtu* et *Désesse*, la romancière confronte les représentants de l'Occident avec la culture, la religion, la pauvreté et la mentalité des habitants de l'Inde. Ce pays fascine les Occidentaux mais en même temps il les effraie. Ils ne sont pas préparés à cette exploration. L'Inde, pays de contrastes dans lequel tout devient plus intense, demeure incompris par les étrangers qui essaient de le comprendre par le biais de leurs normes ce qui aboutit à des situations tragiques (c'est le cas de la nouvelle *À l'aventure*) ou grotesques et amusantes (*Great America* ou *Goûtu*). Ce qu'il faut souligner aussi c'est l'humour présenté par Ananda Devi par exemple dans les deux dernières nouvelles mentionnées, la chose rare dans son œuvre. Dans *Indian tango*, elle décrit ainsi l'Inde : « Ce pays me semble inhumain, oublieux des plus profondes nécessités, complice des détresses anonymes. » (IT 2007 : 229) Il faut souligner que l'action de la nouvelle de ce recueil, intitulée *Bleu glace* se déroule dans un pays scandinave. Pour

patrie qui est moins idyllique et stéréotypée que l'idée que s'en fait le public occidental. Elle détropicalise Maurice, sa vision est triste et amère. Selon elle, cette île paradisiaque pour les uns peut être également une île prison pour d'autres. En exaltant la beauté de son île, elle évite consciemment tous les lieux communs exotiques et tropicaux de l'île paradisiaque, tels que : le sable blanc, les belles plages, les lagons, les cocotiers. L'écrivaine dénonce aussi les problèmes sociaux de la société mauricienne. Elle met en garde contre les vieux démons de Maurice ainsi que contre l'imitation de la société de consommation occidentale faite par certains de ses compatriotes :

[...] l'éternelle emprise du « communalisme », c'est-à-dire des divisions d'ordre ethnique, dans cette société, avec son cortège de préjugés, de mépris, d'incompréhension, ou plutôt de refus de comprendre. C'est le fait que, de plus en plus, elle se transforme en une société régie par l'argent et par le culte de la réussite matérielle. (Devi, en ligne)⁵⁹

Par le biais de ses écrits, la romancière proteste contre le processus de mondialisation, elle accuse les pays riches occidentaux, obsédés par la recherche de la main d'œuvre bon marché, de néocolonialisme. Dans *Ève de ses décombres*, Ananda Devi évoque l'exploitation des ouvrières mauriciennes de l'industrie textile qui finalement sont relayées par des travailleuses chinoises. Dans *Soupir*, l'auteure souligne que des touristes étrangers venus des pays riches se comportent parfois à Maurice comme de nouveaux colonisateurs qui ne cherchent que des divertissements.

En critiquant la société patriarcale, elle prône en même temps la tolérance, l'égalité et l'épanouissement de tous les êtres humains. Ananda Devi peut être considérée comme une porte-parole des « sans voix ». Le but de son écriture est de donner de l'espoir et du courage aux femmes, de transformer son pays en un vrai État démocratique et moderne, de mettre en valeurs tous ceux qui sont différents ou exclus.

Compte tenu de l'histoire de Maurice, il est légitime de réfléchir sur sa société et sur sa culture dans le contexte des études postcoloniales⁶⁰. Les écrivains mauriciens

ce qui est de son dernier roman *Manger l'autre*, on ne sait pas où se passe l'histoire. On peut supposer que c'est un riche pays, peut-être européen.

⁵⁹ « Ananda Devi l'écriture est le monde, elle est le chemin et le but » <http://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>. Date de consultation : le 29 avril 2017.

⁶⁰ Quant aux études postcoloniales, il existe bien des théories et des ouvrages. Nous avons aussi lu les théories de L. Gandhi et d'A. Loomba. Cf. Leela Gandhi: 2008 *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie ; cf. Ania Loomba 2011: *Kolonializm/Postkolonializm*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.

contemporains, y compris Ananda Devi, évoquent maintes fois le déracinement, le choc des cultures, la quête identitaire, la figure de l'Autre. Dans leurs textes, ils mentionnent des concepts-clés soulevés par les études postcoloniales tels que : la représentation⁶¹, l'essentialisme, le genre, la race, l'opposition entre le Premier-monde et le Tiers-monde, la division entre le centre et les périphéries⁶² (Bahri : dans Lazarus 2004 : 306-321).

M. Arnold met en relief l'utilité des théories postcoloniales dans l'examen de la littérature mauricienne contemporaine :

Le postcolonial comme outil pour interpréter passé(s) et présent(s) à travers le prisme de la *continuité* et de la *rupture*, comme pensée en mouvement qui se fonde sur des investissements identitaires bien réels et ne se laisse réduire à un accessoire postmoderniste, s'avère donc une méthodologie bien fertile pour rendre compte de la production littéraire plurielle de Maurice. (Arnold 2017 : 12, 13)

Quant à la représentation, E. Saïd a bien expliqué ce concept dans son œuvre majeure *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Le chercheur occupe avec sa critique de l'eurocentrisme une place de premier rang dans les études postcoloniales. E. Saïd remarque que :

[...] Parler de l'orientalisme, c'est parler essentiellement, mais non exclusivement, d'une entreprise de civilisation, anglaise et française, d'un projet qui comporte des domaines aussi disparates que l'imagination elle-même, la totalité de l'Inde et du Levant, les textes et les pays de la Bible, le commerce des épices, les armées coloniales et une longue tradition d'administrateurs coloniaux, un impressionnant corpus de textes savants, d'innombrables « experts » en matière d'orientalisme, un corps professoral orientaliste, un déploiement complexe d'idées « orientales » (despotisme oriental, splendeur orientale, cruauté orientale, sensualité orientale), de nombreuses sectes, philosophies, sagesses orientales domestiquées pour l'usage interne des Européens, on peut prolonger cette liste presque à l'infini. Bref, l'orientalisme provient d'une affinité particulière de l'Angleterre et de la France pour l'Orient (jusqu'aux premières années du dix-neuvième siècle, ce terme n'a désigné en fait que l'Inde et les pays bibliques). (Saïd 1980 : 16)

Ainsi, l'orientalisme présente un paradoxe car c'est un discours où « la représentation précède et produit la réalité » (Lazarus 2006 : 71). D'un côté, l'Orient fascine et fait rêver mais de l'autre, il est perçu comme barbare et primitif. D. Bahri semble partager l'opinion exprimée par N. Lazarus :

⁶¹ Depika Bahri propose la définition suivante du terme *représentation* qui « signifie la présence comme la reproduction, la ressemblance, la formation d'une idée dans l'esprit, ou même la présence par procuration au sens d'un 'porte-parole' politique, et se trouve au cœur de beaucoup de débats inhérents à la théorie postcoloniale et féministe. » (Bahri : dans Lazarus 2006 : 308)

⁶² Ananda Devi souligne qu'elle est un « écrivain périphérique » (Devi : dans Corio 205 : 157) qui s'exprime au nom des subalternes et marginalisés. Elle écrit : « [...] je crois que cette idée de *subalterne* va très loin parce que d'une certaine manière quand on parle d'un endroit aux marges de la globalisation on est un peu en position de demandeur ! Ce sont les autres qui dictent leur propre loi et nous sommes obligés de subir ce processus de globalisation. Ceci est déjà un aspect d'être *subalterne* et en plus, ceux que j'ai décidé de décrire dans l'île sont eux-mêmes des marginalisés et ils ne sont pas entendus. À l'intérieur de cet endroit qui est déjà aux marges du monde globalisé, ils sont encore plus aux marges et les femmes ne sont pas du tout écoutées, même celles qui appartiennent à une couche sociale plus élevée. On est là vraiment à l'extrême de la recherche d'une parole marginalisée. » (Devi : dans Corio 2005 : 158)

L'ouvrage de Saïd démontre qu'il est possible de produire une description en grande partie fictive, qui ne renvoie de façon sensée à – ou n'est compatible avec – rien de réel, afin de naître l'idée d'un endroit et d'un peuple dans l'esprit des lecteurs. (Bahri : dans Lazarus 2006 : 309)

E. Saïd remarque néanmoins que cette perception erronée de l'Orient appartient déjà au passé :

L'Orient a presque été une invention de l'Europe, depuis l'Antiquité lieu de fantaisie, plein d'êtres exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, d'expériences extraordinaires. Cet Orient est maintenant en voie de disparition : il a été, son temps est révolu. (Saïd 1980 : 13)

Les études coloniales s'intéressent aussi à l'idée de l'essentialisme qui consiste à imputer à quelqu'un l'appartenance à une communauté et à l'inscrire dans une catégorie sociale ou dans une communauté religieuse. La race, la femme genrée se trouvent également au centre des théories postcoloniales ainsi que le concept de mondialisation.

H. Bhabha, qui est à côté d'E. Saïd l'un des principaux théoriciens dans le domaine des études postcoloniales, met, en particulier, l'accent sur la formation de la culture dans des zones colonisées. Le chercheur souligne l'ambivalence de cette culture, ses limites mais en même temps sa grande complexité. Son concept d'hybridité culturelle prend ses racines dans la théorie de J. Lacan⁶³ et notamment dans « le stade du miroir » où a lieu la rencontre entre « Moi » et « l'Autre » qui déstabilise le sujet. Celui-ci a de la difficulté à déterminer sa propre identité, il essaie de la forger par rapport à la figure de son père. L'auteur des *Lieux de la culture* met en relief que : « [...] le discours colonial produit le colonisé comme une réalité sociale qui est à la fois 'autre' tout en restant totalement connaissable et visible. » (Bhabha 2007 : 128) Quant à l'examen de la littérature mondiale contemporaine, il postule que :

[l]'étude de la littérature mondiale pourrait être l'étude de la façon dont les cultures se reconnaissent elles-mêmes à travers leurs projections d'altérité. Là où la transmission des traditions nationales était autrefois le thème majeur d'une littérature mondiale, il est permis de suggérer aujourd'hui que les histoires transnationales des migrants, des colonisés ou des réfugiés politiques – ces situations limites, aux frontières et aux lisières – pourraient être le terrain de la littérature mondiale. (Bhabha 2007 : 47)

Selon le théoricien, la division de la culture universelle en deux parties que sont le centre et les périphéries, n'est pas valable car en réalité celle-ci se crée au moment du contact et des rencontres entre différentes traditions et valeurs. Dans le contexte de la colonisation, il est question de la culture du colonisateur et de celle du colonisé. La deuxième est vue injustement comme mineure et primitive. Or, cette évaluation négative ne résulte que de sa différence, de sa méconnaissance et de son incompréhension par les colons. La culture, qui est un processus en évolution continue, se forme en un lieu appelé par le théoricien « l'entre-deux » ou « l'espace-tiers ». « Mimicry » ou « mimésis » est une autre notion importante dans

⁶³ Cf. Jacques Lacan 1949 : *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. Paris, Revue française de psychanalyse.

l'hypothèse avancée par le chercheur indien. En reprenant la théorie de S. Freud, H. Bhabha signale que même si « mimésis » signifie le même ou identique, il ne l'est jamais à cent pour cent. Son analyse du fonctionnement du système colonial l'amène à constater que le dominé essayait d'imiter le dominant tout en gardant ses propres traditions. Cette imitation est en même temps une valeur et une ambivalence parce que : « [l]e mimétisme est à la fois ressemblance et menace » (Bhabha 2007 : 149). Il est à noter que la culture dominante subit également des influences au contact d'une autre culture. En effet, aucune culture n'est totalement authentique, nationale et privée d'emprunts. Elle résulte toujours d'un métissage et elle est transnationale. Bref, à l'instar des identités, la culture est changeante, dynamique et plurielle.

Pour ce qui est d'Ananda Devi et de son œuvre, la romancière souligne souvent qu'elle se sent profondément hybride autant en tant que personne qu'écrivaine (Devi : dans Le Bon 2016, en ligne)⁶⁴. L'auteure mauricienne explique que le fait d'être née et d'avoir vécu à Maurice, qui est un énorme creuset culturel avec des composants culturels provenant d'Europe, d'Afrique, d'Asie et de Chine, constitue sa source d'inspiration (Devi : dans Corio 2005 : 146-148). En ce qui concerne son choix du français, l'ancienne langue des colonisateurs, elle répète à plusieurs reprises qu'elle y a droit. Selon elle, le français n'appartient pas uniquement à la France et l'emploi de cette langue par des personnes issues d'autres cultures la transforme et l'enrichit.

Compte tenu de son intérêt et de son engagement prêtés à la cause féminine, l'œuvre d'Ananda Devi peut être aussi analysée à la lumière des théories féministes, en particulier du féminisme postcolonial. M. Arnold explique bien le lien qui unit les études postcoloniales et féministes :

Si la pensée et l'engagement féministes ont également émergé depuis la perspective postcoloniale, l'étiquette « féminisme postcolonial » regroupe plusieurs courants et orientations critiques. La relation intime entre post-colonialisme et féminisme s'explique d'une part par des analogies entre rapports de force patriarcaux et post-coloniaux, de l'autre, par la question de l'entremêlement des déclinaisons identitaires. (Arnold 2017 : 308)

J.-M. Moura exprime, à son tour, à peu près la même opinion sur ce sujet :

⁶⁴ L'interview de Sylvestre Le Bon avec Ananda Devi « J'ai plusieurs cultures. Je suis parfaitement hybride » (2016) Enjeux Édition 2, Maurice, AFNOR Editions, pp. 50-54.

La critique postcoloniale rencontre les études féministes parce qu'elle insiste sur le fait que les femmes dans nombre de sociétés ont été reléguées dans la situation de dominées, marginalisées et en un sens colonisées. (Moura 1999 : 150)

En effet, par l'intermédiaire de ses textes, Ananda Devi dénonce la domination masculine et les violences domestiques et conjugales. Ses héroïnes n'acceptent pas le pouvoir patriarcal. Elles choisissent différentes façons de résister : le détachement corporel, l'autoviolence (Ève, Mouna), la contre-violence (Ève, Pagli), la sensualité féminine (Subhadra, Ève, Savita). Comme le remarque M. Arnold, la romancière recourt souvent aux métaphores colonialistes comme par exemple dans *Ève de ses décombres*. La protagoniste déclare qu'elle ne veut pas être colonisée.

Dans *Ève de ses décombres*, les relations entre les sexes évoquent ouvertement l'appropriation d'un espace ainsi que l'idée d'une prise de possession d'une *terre* pour en faire un *territoire*. Les images de marchandises et d'acquisition mobilisées par la protagoniste se réfèrent sans ambiguïté à l'esclavage. (Arnold 2017 : 333)

Longtemps, Ananda Devi a été contre l'étiquette « écriture féministe » accolée à ses textes⁶⁵. Dernièrement, elle semble l'accepter parce qu'elle est plus consciente et assume pleinement son choix idéologique. Par le refus et par la réticence manifestés au début de sa carrière, l'écrivaine semblait partager les idées exprimées par G. Ch. Spivak et Ch. Mohanty qui sont toutes les deux les représentantes des *Subaltern Studies*. Ch. Mohanty critique le féminisme occidental et ses chercheuses, notamment celles des États-Unis, qui se servent de l'image stéréotypée, réductrice et injuste de la femme du Tiers-Monde. Cette représentation est construite en opposition à la femme blanche, riche, émancipée et instruite. Les théoriciennes féministes occidentales représentent le plus souvent la femme du Sud comme la victime du système oppressant qui ne sait pas s'en libérer et qu'il faut aider. Selon Ch. Mohanty, il est également impossible de proposer un concept de féminisme universel. Pour ce qui est des figures féminines d'Ananda Devi, ses héroïnes ne veulent pas être perçues comme

⁶⁵ Ananda Devi met en relief la différence de sa vision de la féminité marquée par la « carnalité » c'est-à-dire le lien intime entre la femme et son corps, la jouissance et l'érotisme, par rapport au point de vue occidental trop froid et trop intellectualisé : « ma recherche sur la parole poétique est aussi une sorte de libération, une façon d'aller au-delà des limites du quotidien et de l'enfermement de l'âme. Cet aspect rend mon écriture particulièrement féminine parce qu'il y a un lien constant avec l'émotion ; c'est une écriture où la chose la plus importante est de ressentir, d'être à l'intérieur d'un personnage. En même temps, ça se décale par rapport à l'écriture féminine occidentale, par exemple en France, où des écrivains comme Catherine Millet ou Virginie Despentes parlent du corps et du sexe, mais avec une distance, avec quelque chose de cru ; elles ne font rien ressentir à travers, il y a une raideur, une aliénation et une violence du corps, une cascade de sexe et de termes très crus. Elles agressent d'une certaine manière le lecteur en disant 'tu dois accepter la réalité de ce que je dis !', mais il n'y a pas de joie dans ce regard sur le corps féminin. Il y a très peu de positif, même dans ce que Catherine Millet raconte de ses épreuves et de ses expériences, elles sont une série d'épisodes sexuels mais décrits d'une façon tellement froide que ce qui en résulte reste vraiment intellectuel ; l'expérience du corps chez certains écrivains occidentaux est vraiment trop intellectualisée. » (Devi : dans Corio 2005 : 158, 159)

victimes, ce sont des femmes fortes, de vraies combattantes. Elles ont choisi leur propre modèle de lutte.

G. Ch.Spivak dans son célèbre essai *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* qui est axé sur le concept de subalternité, évoque, entre autres, la question féminine. N. Lazarus remarque que :

[c]hez Spivak, la subalternité est définie avec insistance comme une difficulté à s'exprimer structurée au niveau des élites de l'État et de la société, de telle sorte que chaque personne subalterne dans un contexte discursif donné est considérée comme incapable de se représenter soi-même dans ce contexte. (Lazarus 2006 : 70)

D'après G. Ch. Spivak, le statut de la femme indigène était utilisé par les colonisateurs pour justifier leur projet colonial. Dans ce contexte, la femme était la double victime d'un côté des colonisateurs et de l'autre de la société patriarcale. En effet, les colonisateurs se servaient du statut de la femme indienne pour atteindre leurs propres buts. C'était une manipulation qui devait présenter leur domination comme une mission civilisatrice. Le cas cité et analysé par la critique était la tentative entreprise en 1829 par des Britanniques pour interdire de pratiquer le rituel de la sati. Paradoxalement, cette loi a été mal vue par les Indiens, et ce qui est très surprenant par les femmes indiennes. Selon les autochtones, l'initiative anglaise était un non-respect à la culture et aux traditions indiennes. À leurs yeux, elle représentait une volonté d'imposer la culture occidentale dans cette partie du monde.

Ce rituel n'était pas pratiqué universellement, et il n'était pas propre à une caste ou à une classe. Son abolition par les Britanniques a été généralement interprétée comme l'exemple d'une situation dans laquelle « des hommes blancs sauvent des femmes de couleur d'hommes de couleur »... (Spivak 2009 : 77)

Les idées d'Ananda Devi s'avèrent être proches de celles d'Hélène Cixous et de sa théorie de l'écriture féminine. L'auteure du *Rire de la Méduse et autres ironies* postule la nécessité de l'avènement de l'écriture féminine, écrite « à l'encre blanche » (Cixous 2010 : 48) ce qui fait allusion au lien primordial entre la fille et sa mère.

Je parlerai de l'écriture féminine : *de ce qu'elle fera*. Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps, pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement. (Cixous 2010 : 37)

La romancière mauricienne dont l'écriture est guidée par « l'ange noir » (Devi 2011a : 82) se décrit souvent comme une écrivaine « sensorielle » qui perçoit le monde de manière intuitive au moyen de ses cinq sens et qui essaie de décrire le psychisme et la sensualité féminins :

[l]'écriture sensorielle est un embrasement, elle permet de vibrer au moment d'écrire et de prolonger sur la page ces frémissements du corps qui écrit, de l'esprit qui invente, de l'imagination qui erre dans les plus étroits canaux. (Devi 2011a : 56)

Il est à noter que la révolte de ses protagonistes féminins commence souvent d'une manière insidieuse par le rire qui constitue un autre point commun avec la théorie d'H. Cixous.

Les héroïnes deviennes (Paule, Ève, Anjali) font aussi penser au concept de « femme sauvage » de Clarissa Pinkola Estés. L'idée de « Wild Woman », décrite dans l'ouvrage *Women who run with the Wolves*, met l'accent sur l'importance de l'inconscient féminin. En effet, cet espace, nommé « femme sauvage », est préservé du pouvoir dominant masculin et par conséquent il peut constituer une source de féminité et de force intérieure. L'instinct, caché profondément chez la femme, à l'instar des loups, lui permet de survivre. C'est également l'intuition féminine qui l'aide à s'épanouir. Chez Ananda Devi, l'héroïne Mouna de *Moi, l'interdite*, rejetée par sa famille, est attirée par la nature, se transforme en chienne et fait partie d'une meute de chiens. Ève, la protagoniste éponyme d'*Ève de ses décombres*, se laisse envahir par la colère qui prend la forme d'une pulsion prédatrice et tue son enseignant pour se venger du meurtre de Savita. Cette héroïne devienne libère souvent sa « femme sauvage ». M. Arnold la décrit ainsi :

Déféminisée, elle s'affranchit symboliquement de son statut subalterne. Elle ne se voit plus comme victime, mais comme « prédateur », « lionnesque » (Devi 2006 : 22, 99) et s'imagine en « guerrière ». (Arnold 2017 : 353)

L'écriture devienne est aussi très sensuelle et érotique. Subhadra, le personnage principal d'*Indian tango* grâce à une relation lesbienne découvre son corps et pour la première fois, à l'âge de 52 ans, a accès à la jouissance et à son propre plaisir, réservé jusqu'alors à son mari. Dans ce contexte, il est possible de faire des rapprochements entre l'idéologie de l'écrivaine mauricienne et la conception du plaisir féminin proposée par Luce Irigaray qui écrit :

La femme jouit plus du toucher que du regard, et son entrée dans une économie scopique dominante signifie, encore, une assignation pour elle à la passivité. (Irigaray 1974 : 25)

L'auteure de *Ce sexe qui n'en est pas un* postule également le « parler-femme » (Irigaray 1974 : 141), c'est-à-dire un langage propre aux femmes utilisé entre elles quand elles ne sont pas en présence des hommes. Selon la critique, ce langage peut symboliser, par extension, la psyché féminine qui demeure un éternel mystère pour l'homme. Ananda Devi, de son côté, évoque dans *Ève de ses décombres* la « poésie des femmes » (EDD 2006 : 30). La

protagoniste met en relief une sensibilité féminine, une vision du monde partagée et comprise seulement par les femmes dont les hommes sont exclus.

Sad (ami d'Ève, A. Sz.-B.) parle de poésie quand nous sommes seuls. Mais il n'a aucune idée de la poésie des femmes. La poésie des femmes, c'est quand Savita et moi, on marche ensemble en synchronisant nos pas pour éviter les ornières. C'est quand on joue à être jumelles parce qu'on se ressemble. [...] la poésie des femmes, c'est le rire, dans ce coin perdu, qui ouvre un bout de paradis pour ne pas nous laisser nous noyer. (EDD 2006 : 30)

Par le biais de ses textes, l'auteure d'*Indian tango* prône également l'idée de sororité, c'est-à-dire l'entre-aide et la compréhension profonde entre les femmes.

Pour conclure, il est possible d'examiner le projet d'écriture d'Ananda Devi au regard de certaines théories postcoloniales et féministes. Ses textes très poétiques et originaux témoignent de l'engagement et de l'humanisme profonds de la romancière mauricienne pour qui la femme et les exclus se trouvent toujours au centre de ses préoccupations. La romancière postule la liberté de la femme qui peut s'exprimer, entre autres par la réappropriation de son corps. À travers ses textes, l'auteure manifeste un grand intérêt pour l'Autre, elle mentionne la quête de l'identité, le problème avec la Mémoire, le manque de racines ce qui restent en accord avec les études postcoloniales. Force est également de noter que certains de ses textes sont hybrides au niveau formel.

CHAPITRE IV

PERSONNAGE LITTÉRAIRE

« Tous mes personnages, je les ai dénudés jusqu'à ce qu'il ne reste d'eux qu'un mot, qu'une phrase, qu'une expression, qu'un regard. L'essentiel. »

(Devi 2011a : 91)

Dans ce chapitre, nous proposons de présenter quelques conceptions théoriques concernant le personnage littéraire qui est d'un côté, « une catégorie des plus obscures de la poétique » (Ducrot, Todorov 1972 : 286) mais, de l'autre, une catégorie très étudiée et analysée par les théoriciens de la littérature, dès l'Antiquité avec *La Poétique* d'Aristote jusqu'à aujourd'hui. Malgré l'annonce de l'« érosion » et de la « mort » du personnage prônées par les écrivains du Nouveau Roman, ce dernier se porte bien comme le constatent P. Glaudes et Y. Reuter : « la dépouille mortelle du personnage n'a jamais été aussi vivante dans la littérature comme dans la critique. » (Glaudes, Reuter 1991 : 7)

Le personnage est l'un des principaux éléments de l'univers romanesque, le vrai pivot du roman. J.-Ph. Miraux affirme que le personnage « constitue un axe essentiel de la lecture du récit » (Miraux 1997 : 12). Le personnage littéraire contribue à distinguer le genre littéraire dont il est question. Il assure la lisibilité du texte et provoque l'investissement émotionnel du lecteur. J. Warmuzińska-Rogóż remarque judicieusement que « [...] même si c'est un élément (le personnage, A. Sz.-B.) de la fiction romanesque, possède des liens incontestables avec la réalité extralinguistique car il n'existe pas sans l'intérêt que lui attribue le lecteur. » (Warmuzińska-Rogóż 2009 : 11)

Le personnage est souvent le porteur de la vision du monde de l'auteur, qui, pour le créer, s'appuie sur son imagination mais également sur ses expériences. R. Bochenek-Franczakowa souligne que son rôle est majeur car : « [...] le personnage est à la fois le lieu d'un 'effet de réel', le lieu d'un 'effet de personne' et 'le lieu d'investissement' de l'expérience de l'auteur et du lecteur. » (Bochenek-Franczakowa 1996 : 9)

L'une des définitions possibles du personnage littéraire pourrait être celle formulée par J. Milly qui dit que : « c'est un être anthropomorphe, auquel sont attribués des traits plus ou moins nombreux et précis appartenant d'ordinaire à la personne, c'est-à-dire à un être humain de la réalité. » (Milly 1992 : 157) En effet, le procédé d'*anthropomimétisme* consiste à attribuer au personnage littéraire des traits tant physiques que psychiques d'une personne vivante. La notion de personnage prend ses racines dans deux traditions différentes. Le concept le plus ancien, issu de la tradition du théâtre antique et du conte postule la

schématisation et l'exemplarité du personnage. Même l'étymologie du mot met en relief son caractère artificiel car « persona » en latin veut dire masque de théâtre. En revanche, la conception moderne de R. Barthes, d'A. J. Greimas, de Ph. Hamon et de V. Jouve, entre autres, qui est totalement à l'opposé, met l'accent sur l'individu et souligne la personnalisation et la psychologisation de celui-ci. Les procédés utilisés par les écrivains qui garantissent une telle présentation sont l'imitation et les effets de réel.

J.-Ph. Miraux remarque, de son côté, que le personnage qui est « le facteur de rappel et de progression » (Miraux 1997 : 12) du récit, peut être chargé de différentes fonctions. La fonction de représentation (appelée autrement mimétique) s'opère par le biais de la description du personnage, par son portrait. Par l'intermédiaire de la fonction informative sont transmises les valeurs propres à l'auteur et à sa vision du monde. On parle de la fonction symbolique si le personnage est représentatif pour un groupe. La fonction de régulation du sens, quant à elle, permet au lecteur de saisir le sens véhiculé par le texte. La fonction pragmatique apparaît dans la situation où le personnage influe sur le comportement du lecteur. Finalement, il faut ajouter à cette liste la fonction esthétique accomplie par le personnage (Miraux 1997 : 13).

Le personnage, élément textuel très important de la poétique, suscite un grand intérêt chez les théoriciens de la littérature qui lui ont consacré nombre de modes d'approche. C'est que le personnage les préoccupe et les intrigue depuis longtemps est évident. Nous aimerions aborder brièvement quelques approches du personnage parmi lesquelles il y a des conceptions psychologique, textualiste et pragmatique. Vu la multitude d'approches concernant son analyse, nous nous concentrerons, en particulier, sur ces approches qui avaient influencé Vincent Jouve dans son travail sur l'effet-personnage dans le roman car nous avons choisi sa méthode comme la base méthodologique dans notre étude des personnages principaux des romans d'Ananda Devi.

Nous allons présenter, dans l'ordre chronologique, différentes conceptions du personnage littéraire qui sont apparues au cours du XX^e siècle. Tout d'abord, ce sont les formalistes russes, V. Chklovski et B. Tomachevski, entre autres, qui déclarent que la fonction principale du personnage romanesque est de lier les actions du récit entre elles. Dans la conception de B. Tomachevski « le personnage joue le rôle d'un fil conducteur permettant de s'orienter dans l'amoncellement des motifs, d'un moyen auxiliaire destiné à classer et à ordonner les motifs particuliers. » (Tomachevski 1965 : 293) Le théoricien constate que le

personnage peut être présenté par le biais d'une caractérisation directe ou indirecte. On a affaire à la caractérisation directe dans le cas où le personnage est présenté par l'auteur ou par un autre personnage. Par contre, la caractérisation indirecte est le résultat du travail mental du lecteur qui analyse et évalue les actes du personnage. B. Tomachevski établit aussi une certaine hiérarchie des personnages, d'après laquelle le héros est : « le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée [...] Le héros est le personnage suivi par le lecteur avec la plus grande attention. » (Tomachevski 1965 : 295)

En 1928, dans *Morphologie du conte*, V. Propp propose le modèle fonctionnel du personnage littéraire. Il élabore un schéma abstrait des actions qui se répètent dans toutes les histoires et dont les étapes sont celles-ci : l'état initial, la complication, l'action, la résolution et l'état final. Le théoricien russe réduit le personnage à la fonction qu'il accomplit dans l'histoire. V. Propp distingue trente et une fonctions de personnages des contes merveilleux. Selon lui, la fonction narrative du personnage est fondamentale. Sa typologie des personnages littéraires est plutôt simple et concentrée uniquement sur leurs actions. Il prévoit pour les personnages quelques rôles principaux à jouer tels que : l'Agresseur, l'Auxiliaire, le Donateur ou l'Objet magique, le Roi, la Princesse (sa fille), le Mandateur, le Héros et le Faux-Héros. La critique russe ne s'intéresse pas à la psychologie des personnages.

Plus tard, le modèle des structuralistes français des années 1960-70 du XX^e siècle devient très populaire. R. Barthes et A. J. Greimas proposent une méthode axée sur l'étude narratologique. Le **modèle sémiotique** d'A. J. Greimas analyse le personnage à travers son « faire ». Celui-ci devient un vrai *acteur*, autrement dit un *exécutant*, qui doit accomplir une fonction conformément à son programme narratif (PN) qui se résume à « [...] une séquence de quatre phases – manipulation, compétence, performance, sanction – que l'on peut repérer grâce à l'analyse des modalités (pouvoir, savoir, devoir, vouloir). » (Jouve 1997 : 54) A. J. Greimas distingue trois niveaux d'analyse du texte : le niveau de la manifestation, le niveau profond et le niveau de surface. Le premier niveau se rapporte à la lecture d'une histoire appréhendée dans son déroulement linéaire. Le deuxième niveau renvoie à la structure sémantique du texte, et le dernier niveau met en relief la logique du texte et sa portée idéologique.

Selon les sémioticiens, les actants, c'est-à-dire les « unités sémantiques de l'armature du récit » (Greimas 2012 : 253) font partie d'un niveau plus abstrait (le niveau de surface) que le personnage (appelé *acteur* et qui apparaît au niveau de la manifestation), et permettent de

décrire tous les actes du récit. Les actants interviennent également à un degré du texte plus concret et ils désignent alors des rôles actantiels. Les personnages restent très subordonnés à l'action. Force est de souligner qu'un personnage peut accomplir plusieurs rôles actantiels, de même que différents personnages peuvent se rapporter à un seul actant.

La typologie actantielle proposée par le chercheur postule un schéma, qui peut être appliqué à chaque histoire, avec un *Sujet* qui accomplit une action et un *Objet* qui constitue le but de cet acte. Dans la quête de l'*Objet*, le *Sujet* est aidé par l'*Adjuvant* et rencontre une opposition de la part de l'*Opposant*. Finalement, l'*Objet* est donné par un *Destinateur* à un *Destinataire*. La classification des personnages chez A. J. Greimas se fait en fonction de leur rôle actantiel ou thématique. Le rôle thématique « désigne l'acteur envisagé du point de vue figuratif, c'est-à-dire comme porteur d'un 'sens'. Le rôle thématique renvoie ainsi à des catégories psychologisantes (la femme infidèle, l'hypocrite, le lâche, etc.) ou sociales (le banquier, l'ouvrier, l'instituteur, etc.) qui permettent d'identifier le personnage sur le plan du contenu. » (Jouve 1997 : 53)

Ph. Hamon, l'un des plus importants théoriciens des études sur le personnage, propose une approche linguistique dans laquelle le personnage est étudié comme un signe linguistique. Dans son **modèle sémiologique**, Ph. Hamon analyse le personnage comme un « être de papier », comme le disait Paul Valéry, qui est doté d'un nom et d'un portrait. Le critique ajoute donc à l'analyse du personnage un autre élément pertinent, qui permet de le décrire, à savoir son « être » car comme il le postule : « toute analyse du récit est obligée, à un moment ou à un autre, de distinguer entre l'*être* et le *faire* du personnage, entre qualification et fonction [...] ou entre *énoncés narratifs* et *énoncés descriptifs*. » (Hamon : dans Barthes 1977 : 134)

Selon cette conception, le personnage est présenté par le biais de son portrait, c'est-à-dire de son « étiquette sémantique » qui constitue « [...] un ensemble de marques » (Hamon : dans Barthes 1977 : 142) dispersées dans le texte. Dans l'acception du théoricien, ce sont le nom, le prénom, le surnom, le pseudonyme, le titre, le portrait vestimentaire, le passé ainsi que les périphrases et les substituts qui se rapportent au personnage. Le nombre d'informations concernant un personnage est différent et en conséquence ce dernier est surqualifié ou sous-qualifié. Ph. Hamon signale que pendant la lecture « nous assistons ensuite souvent au raccourcissement de l'étiquette au fur et à mesure que le texte se déroule [...] » (Hamon : dans Barthes 1977 : 145). Le portrait peut être physique (*prosopographie*) ou

moral et psychologique (*éthopée*). Certains auteurs, comme H. de Balzac qui par ailleurs forge le portrait des personnages très détaillé, et est cité par l'auteur de *Pour un statut sémiologique du personnage* en tant que représentatif du portrait dans le récit classique. Pour ce qui est de l'onomastique Ph. Hamon observe que : « [...] la première apparition d'un nom propre non historique introduit dans le texte une sorte de 'blanc'sémantique'. [...] Ce signe vide va se charger progressivement et, en général dans un récit 'classique', assez rapidement (par exemple par un portrait, par la mention d'occupations significatives, d'un rôle social particulier) de signification. » (Hamon : dans Barthes 1977 : 128) En conséquence, le chercheur formule sa propre définition du personnage littéraire, selon laquelle « [...] le personnage est une unité diffuse de signification, construite progressivement par le récit [...] » (Hamon 1998 : 20) et qui assure la lisibilité de celui-ci. Le critique fait attention au fait que le personnage est, d'un côté, donné par le texte, mais de l'autre, reconstruit par le lecteur. Ch. Montalbetti suggère même l'« interaction coopérative qui s'opère entre le texte et le *lecteur modèle*, pour reprendre la terminologie d'U. Eco : le personnage devient l'objet d'une fabrication duelle qui engage d'une part un certain nombre de propriétés décrites dans le texte et d'autre part leur activation et leur complémentation dans l'imagination du lecteur. » (Montalbetti 2003 : 22)

D'après Ph. Hamon, il est possible de distinguer différents types de personnages : les personnages-référentiels : historiques (comme par exemple Napoléon), mythologiques (Zeus), allégoriques (l'amour, la haine) ou sociaux (l'ouvrier, le chevalier, le picaro). Il mentionne également les personnages-embrayeurs qui renvoient le lecteur au plan de l'énonciation (comme Watson à côté de Sherlock Holmes) et les personnages-anaphores qui garantissent la compréhension et la cohésion de l'ensemble (l'inspecteur Hercule Poirot dans les romans policiers d'Agatha Christie) (Hamon : dans Barthes 1977 : 122).

Il est à noter que le chercheur se sert plus souvent du terme l'« effet-personnage » que du personnage. Ph. Hamon explique, dans son œuvre *Du descriptif*, que : « l'effet-personnage d'un texte est donc une construction de plusieurs systèmes descriptifs juxtaposés, cette juxtaposition suggérant un faisceau de relations logiques (explique/implique), c'est-à-dire le lieu d'une cohérence logique et idéologique ; c'est d'autre part un lieu anaphorique et cataphorique (résumer/annoncer), c'est-à-dire le lieu d'une cohérence narrative. » (Hamon 1993 : 108) La description permet, entre autres, de placer le personnage dans la hiérarchie à l'échelle de l'œuvre. L'auteur du modèle sémiologique souligne que : « [...] plus le personnage est le centre de descriptions étendues, plus il est important dans l'histoire. »

(Hamon 1993 : 111) Le héros est alors « le personnage au portrait le plus riche, à l'action la plus déterminante, à l'apparition la plus fréquente [...] » (Hamon 1984 : 47). Dans *Pour un statut sémiologique du personnage*, Ph. Hamon propose d'analyser trois facteurs du personnage : son *être*, son *faire* (les rôles thématiques) et son *importance hiérarchique* (son statut et sa valeur). Le chercheur continue son étude sur le personnage dans *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Dans cet ouvrage, il se concentre sur le domaine axiologique du personnage. Quant à la hiérarchie des personnages, il évoque également le *héraut* qui est une sorte de porte-parole de l'auteur chargé de traduire au lecteur la vision du monde de l'écrivain. Le théoricien souligne l'importance des modalités dans l'analyse du *faire* du personnage. Le *savoir-dire*, le *savoir-faire*, le *savoir-vivre*, le *savoir-jouir* permettent d'évaluer le personnage et d'établir son marquage idéologique.

Le modèle **sémio-pragmatique**, élaboré entre autres par V. Jouve, est un modèle qui repose en partie sur les travaux de ses prédécesseurs, en particulier, sur ceux de Ph. Hamon, de M. Picard (à qui il emprunte en partie la terminologie) et d'U. Eco. V. Jouve se concentre sur le lecteur réel. Le personnage est analysé en tant qu'effet de lecture que le lecteur peut saisir selon des perspectives très différentes.

Pour ce qui est de l'étude de la réception de l'œuvre littéraire, il est indispensable de mentionner H. R. Jauss. L'auteur d'*Esthétique de la réception*, remarque que le public d'une œuvre se forme en fonction de l'horizon d'attente de celle-ci. Il cite trois types d'expérience lectorale qui peuvent apparaître par l'intermédiaire d'une œuvre d'art : *poiesis*, *aesthesis* et *catharsis*. La première qui concerne l'artiste a lieu au moment de la création artistique. La deuxième peut stimuler l'émergence d'un nouveau courant artistique. Et la dernière, qui se rapporte au lecteur, désigne une sorte de libération intérieure vécue par le lecteur grâce au contact d'une œuvre d'art. H. R. Jauss analyse la réception d'une œuvre artistique au moment de sa première publication ou exposition et par rapport aux normes et aux valeurs morales qui régissaient à une époque particulière.

Dans *Lector in fabula* et ensuite dans *L'œuvre ouverte*, U. Eco met en relief l'interaction entre le texte et le lecteur. Il postule l'existence d'un « lecteur modèle » autrement dit idéal, qui décode entièrement tous les niveaux du texte. Selon le sémioticien italien « un texte est uniquement un pique-nique où l'auteur apporte les mots et le lecteur le sens » (Eco 1992 : 66). M. Picard, qui partage l'opinion d'U. Eco, souligne qu'il est impossible de négliger les réactions des « [...] millions de lecteurs sans lesquels le texte n'a

pas d'existence : il y a des écrits sans lecteurs, mais non de littérature, sans lecture. » (Picard 1987 : 163) À l'instar de Ph. Hamon, V. Jouve se sert du terme *effet-personnage* au lieu de personnage. Nous présenterons le modèle en question d'une manière plus détaillée dans le chapitre suivant consacré à l'*effet-personnage* dans le roman.

CHAPITRE V

« EFFET-PERSONNAGE » DANS LE ROMAN, LA THÉORIE DE VINCENT JOUVE

À présent, nous proposons la présentation du personnage littéraire dans l'approche sémio-pragmatique de Vincent Jouve qui nous sert de modèle théorique et qui nous permet de soumettre à l'analyse critique les personnages principaux des romans d'Ananda Devi.

V. Jouve dans ses travaux sur le personnage littéraire continue la ligne des études de ses prédécesseurs, et en particulier celle d'U. Eco. Dans ces théories, le personnage est considéré comme effet de lecture. Dans cette optique l'image du personnage dépend de la perspective qui est proposée au lecteur par l'auteur. En effet, l'écrivain, ayant recours à la figure du narrateur, qui commente et évalue le personnage, est en mesure de programmer la relation du sujet lisant envers le personnel romanesque. Le personnage, vu sous cet angle, peut :

[...] se présenter comme un instrument textuel au service du projet que s'est fixé l'auteur dans un roman particulier), une illusion de personne (suscitant, chez le lecteur, des réactions affectives), ou un prétexte à l'apparition de telle ou telle scène (qui, sollicitant l'inconscient, autorise un investissement fantasmatique). (Jouve 1997 : 67)

Il est également à noter que cette approche permet d'analyser le personnage : « [...] quels que soient le genre et l'époque du roman auquel il appartient » (Jouve 1992 : 23) puisque sa réception ne dépend pas des conventions littéraires et des normes morales qui régissaient dans la société au moment de la publication de l'œuvre et elle est effectuée par le lecteur réel et non par « le lecteur modèle » postulé par U. Eco⁶⁶. En effet, l'objectif de l'étude de V. Jouve est de décrire des réactions communes de tous les lecteurs. En plus, le théoricien soumet à l'analyse critique chaque type de littérature sans se limiter à un type de roman particulier, sans faire des distinctions entre la littérature de valeur et la littérature de « masse ».

⁶⁶ Dans l'ouvrage *Lector in fabula*, U. Eco décrit son « lecteur modèle ». Ce lecteur idéal serait capable de déchiffrer tous éléments du texte et de comprendre les intentions de son auteur ; cf. Umberto Eco 1985 : *Lector in fabula*. Paris, Grasset.

V.1. Perception du personnage

Maintenant, nous allons présenter le modèle de V. Jouve d'une façon plus détaillée. Nous commençons notre tâche par le premier élément à analyser, c'est-à-dire la perception du personnage par le lecteur. Rappelons que pour V. Jouve « étudier la perception du personnage romanesque, c'est donc déterminer comment et sous quelle forme il se concrétise pour le lecteur ». (Jouve 1992 : 18) Par conséquent, le personnage n'est pas seulement un acteur romanesque créé par l'auteur mais c'est aussi tout ce que lui attribue le lecteur.

Ici, il faut distinguer la perception et la représentation qui constituent deux idées différentes. W. Iser, qui est d'accord avec l'idée avancée par J.-P. Sartre⁶⁷, explique qu'

[e]n effet, il s'agit là de deux modes d'accès différents du monde : la perception implique la préexistence d'un objet donné tandis que, étant donné sa constitution de départ, la représentation se rapporte toujours à un élément qui n'est pas donné, ou qui est absent, et qui apparaît grâce à elle. Lorsque nous lisons un texte de fiction, nous devons toujours produire des images mentales (*Vorstellungen*) parce que les aspects schématisés du texte se contentent de nous faire savoir dans quelles conditions l'objet imaginaire doit être construit. Le caractère visuel de la représentation exploite un savoir présenté ou évoqué à l'intention du lecteur. (Iser 1976 : 248)

Le personnage littéraire est donc le résultat du processus de représentation dont, toujours selon W. Iser, l'élément le plus important est l'image mentale.

Dans sa théorie, V. Jouve s'appuie aussi sur l'analyse des mondes romanesques d'U. Eco⁶⁸ et insiste sur l'incomplétude du monde de fiction qui pourrait être complétée par le lecteur grâce à une lecture réfléchie et attentive. Pour pallier les « blancs » du texte, le lecteur a recours à son monde « réel » qui devient pour lui l'instance de référence. Au fur et à mesure de la lecture, le sujet percevant se fait une « image mentale » du personnage. Malgré la subjectivité de cette « image-personnage », la représentation demeure quand même dans une certaine mesure déterminée par les données textuelles car le lecteur se construit la représentation en fonction des injonctions du texte. Plus la détermination textuelle est précise, plus la créativité du lecteur est moindre. Le sujet lisant fait des hypothèses qu'il vérifie et actualise au cours de la lecture et qui sont comblées à la fin. Pour représenter mentalement un personnage, le lecteur recourt aux autres textes lus antérieurement, il se prête au jeu intertextuel. V. Jouve a emprunté la notion d'« intertextualité » de la théorie de M. Bakhtine

⁶⁷ Cité d'après W. Iser ; cf. J. P. Sartre 1940 : *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris, Gallimard, pp. 231-346.

⁶⁸ Dans *Lector in fabula*, U. Eco présente sa conception relative aux mondes romanesques ; cf. U. Eco 1985 : *Lector in fabula*. Paris, Grasset.

(de son concept de dialogisme) et de J. Kristeva⁶⁹ pour qui aucun texte n'est tout à fait nouveau et original. Tout texte subit des influences d'autres textes écrits auparavant. L'image mentale découle aussi de l'expérience personnelle du lecteur pour qui le critère de probabilité est très important. Elle varie également en fonction du lecteur, de sa culture et de son érudition. Le lecteur contribue donc activement à la création des personnages romanesques tout en restant déterminé par le genre du texte.

La deuxième étape de ce processus est la « saisie du personnage » (Jouve 1992 : 56) où il est question de la perception de celui-ci en tant que « réalité textuelle » au niveau diégétique. V. Jouve cite les travaux de T. Pavel consacrés à la perception des personnages. Ce dernier constate que la « saisie » des mondes romanesques s'effectue à trois niveaux : sémantique, structural et pragmatique. Les deux derniers niveaux renvoient à la réception cependant le premier se rapporte à la perception du personnage par le lecteur. V. Jouve postule que dans le cas de la perception du personnage littéraire quatre critères doivent être examinés : ses frontières, sa distance, sa densité et son incomplétude.

Afin d'établir la perception du personnage il faut en premier lieu fixer ses frontières. T. Pavel, dont le travail a inspiré V. Jouve, postule de les appréhender ainsi :

[...] les frontières de la fiction la séparent d'un côté du mythe, de l'autre de la réalité. À ces frontières, il faut ajouter celles qui isolent l'espace de la fiction de ses lecteurs et spectateurs. La fiction est donc entourée par les frontières du sacré, de la réalité, et de la représentation. (Pavel 1986 : 104)

En s'appuyant sur la théorie de T. Pavel, l'auteur de *L'effet-personnage dans le roman* propose de prendre en considération le personnage perçu en tant que mythe, représentation ou un personnage réel. La représentation est le deuxième facteur important dans l'analyse des « frontières » entre le réel et l'irréel. La représentation peut avoir un caractère explicite (dans le texte il y a des appels directs du narrateur au lecteur), sa reconnaissance peut être implicite (cela concerne les textes dans lesquels le personnage est présenté d'une manière peu sérieuse) ou dissimulée (ici, il est question de la narration autodiégétique où le lecteur a de la difficulté à distinguer entre le personnage et le narrateur). Dans le cas où l'instance narrative est neutre il est également possible de ne pas y avoir de reconnaissance de la représentation.

Le dernier critère concernant les frontières du personnage prend en considération son degré de réalité qui peut déboucher sur trois catégories :

⁶⁹ Cf. Mikhaïl Bakhtine 1970 : *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne, L'Âge d'homme ; cf. Julia Kristeva 1969 : *Séméiotikè. Recherches sur une sémanalyse*. Paris, Seuil.

- Le certain (ce sont des personnages historiques qui se réfèrent directement au monde du lecteur)
- Le probable (les rôles de ces personnages sont familiers et connus)
- Le possible (des personnages très individualisés)

Précisons que pour V. Jouve la réalité du personnage est le fruit du processus dans lequel le lecteur fait des rapprochements avec la réalité extralinguistique (Jouve 1992 : 68).

La deuxième étape dans l'examen de la perception du personnage est l'analyse de la distance entre le monde réel et fictionnel. Il faut tout d'abord examiner la distance objective qui découle de l'éloignement ou de la proximité culturelle. Ensuite, il est nécessaire de réfléchir sur la tonalité de l'œuvre. Le dernier élément à analyser est la lisibilité du personnage.

Les dimensions du personnage, appelées autrement la « densité référentielle », constituent le troisième élément de la perception sémantique du personnage. En ce qui concerne cet élément, V. Jouve s'est de nouveau inspiré des travaux de T. Pavel sur les mondes fictifs. Pour ce premier ce qui compte dans l'examen des dimensions du personnage est son caractère ouvert ou fermé à l'extratextuel. Un autre critère de sa densité référentielle est son intégration à l'orchestration narrative. V. Jouve remarque que le personnage peut faire partie : d'une orchestration narrative simple (sans trames secondaires) ou d'une orchestration narrative complexe (avec des intrigues secondaires).

L'incomplétude du personnage est le dernier critère qu'il est indispensable d'analyser dans la perception du personnage. En créant des mondes de fiction avec des personnages littéraires, les auteurs se servent des procédés mimétiques ou anti-mimétiques. L'incomplétude du personnage peut être compensée sur le plan du signifiant par ces premiers tandis que sur le plan du signifié elle peut être compensée par l'intégration du personnage à un mythe de la complétude (Jouve 1992 : 70, 71).

V.2. Réception et trois niveaux de lecture

V. Jouve, en s'appuyant sur les travaux de S. Freud et Ch. Metz⁷⁰, met en relief la ressemblance entre le lecteur et le « rêveur diurne » car tous les deux possèdent simultanément le côté éveillé et le côté contemplatif. La contemplation peut engendrer l'apparition de l'imaginaire chez le lecteur. Tout au long de la lecture, l'état du lecteur change, ce qui selon V. Jouve, permet de distinguer quelques types de lecteurs. M. Picard, cité par V. Jouve, dans *La lecture comme jeu*⁷¹ discerne trois catégories de lecteurs : le liseur (il s'agit du côté vigilant et attentif du lecteur qui maintient le contact avec le monde réel), le lu (la partie inconsciente du lecteur) et le lectant (la partie critique et intellectuelle du lecteur qui essaie de saisir le caractère global d'une œuvre). V. Jouve, tout en appréciant cette théorie, propose sa propre typologie des niveaux de lecture. Il emprunte à la classification de M. Picard « le lectant » et « le lu », cependant il rejette le concept de liseur qu'il ne trouve pas tellement significatif. À la place de ce dernier, il introduit le lisant. Ce type de lecteur est tellement engagé dans la lecture, que sous l'emprise de l'« illusion référentielle » (Jouve 1992 : 110) il croit vraiment à ce qu'il lit. En revanche, le lectant est une instance réfléchie et distanciée. Le lu, un peu passif par rapport au lisant et au lectant, renvoie à l'inconscient, aux pulsions et aux fantasmes. V. Jouve souligne qu'au fur et à mesure de la lecture, le lecteur passe d'un niveau à l'autre. L'activité lectorale est la somme des activités intellectuelle, émotionnelle et pulsionnelle. Il convient néanmoins de noter qu'il y a des textes (par exemple les romans policiers, la littérature « à l'eau de rose », « de gare ») qui favorisent spécialement un ou deux niveaux de lecture.

Ces trois régimes de lecture sont nommés : l'effet-personnel avec le lectant, l'effet-personne avec le lisant et l'effet-prétexte avec le lu. Le lectant essaie de comprendre le personnage par rapport à son auteur et par rapport au projet sémantico-narratif. Le lisant le traite en tant que personne qui vit dans le monde romanesque. Le lu le voit comme prétexte qui lui permet de vivre des émotions normalement interdites par les lois communément admises dans le monde réel. Il perçoit le personnage à l'intérieur des scènes. Bref, tout d'abord le lecteur examine le personnage comme un élément d'un projet intellectuel, ensuite le personnage devient à ses yeux la figuration d'une personne et enfin il le reçoit d'une

⁷⁰ Cf. Sigmund Freud 1967 : *L'interprétation des rêves*. Paris, Presses universitaires de France ; Sigmund Freud 1969 : *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris, Gallimard ; Sigmund Freud 1969 : *La vie sexuelle*. Paris, Presses universitaires de France ; Sigmund Freud 1973 : *Inhibition, symptôme et angoisse*. Paris, Presses universitaires de France ; Christian Metz 1984 : *Le signifiant imaginaire (psychanalyse et cinéma)*. Paris, Christian Bourgois.

⁷¹ Michel Picard 1986 : *La lecture comme jeu*. Paris, Minuit.

manière inconsciente comme support permettant de vivre par procuration des désirs interdits par la vie sociale.

V.3. Effet-personnel et lecteur jouant

À cette première étape de la lecture, qui s'inscrit à l'effet-personnel, il y a deux types de lecteurs, c'est-à-dire le lecteur jouant et le lecteur interprétant qui s'intéressent d'une manière différente au personnage. Le premier l'examine dans le cadre du projet narratif, alors que le deuxième le fait dans le cadre du projet sémantique.

Au cours de la lecture le lecteur jouant cherche à deviner le déroulement de l'histoire. Il se concentre en particulier sur le personnage qui est à ses yeux l'élément textuel le plus important. D'après W. Iser, mentionné par V. Jouve, dans le jeu de prévisibilité : « la position du lecteur dans le texte se situe entre protention et rétention. C'est en ce point que la suite des phrases s'organise et que l'horizon interne du texte s'ouvre. » (Iser 1976 : 203) Dans l'acception de ce théoricien, la rétention est relative au savoir déjà acquis par le lecteur pendant la lecture, en revanche la protention est liée aux prévisions et aux attentes du sujet lisant sur la suite. W. Iser explique que :

[...] chacun des moments de la lecture est une dialectique de protention et de rétention : entre un horizon futur vide qui doit être rempli et un horizon déjà fait mais qui ne cesse de s'estomper, de sorte que grâce au point de vue mobile du lecteur, les deux horizons internes du texte ne cessent de s'ouvrir pour se fondre l'un dans l'autre. (Iser 1976 : 205)

Le lecteur jouant cherche à déchiffrer le texte en faisant des hypothèses basées en général sur des scénarios communs et intertextuels. Il fait des prévisions sur le développement et le dénouement de l'histoire lue. Le lecteur se concentre surtout sur le sort des personnages qui captivent en particulier son attention. Ces personnages-pions, traités comme support dans le « jeu de prévisibilité » (Jouve 1992 : 93) accomplissent une fonction importante car ils aident à orienter la lecture. Or, ils peuvent aussi piéger le lecteur en l'amenant sur une fausse piste. Le sujet lisant examine également la conformité générique de l'œuvre. L'image de l'auteur s'avère aussi importante dans ses anticipations sur la suite du texte lu.

V.4. Effet–personnel et lecteur interprétant

Le lecteur interprétant a pour but d'analyser l'« être » et le « faire » du personnage. Dans l'analyse sémiologique du personnage selon Ph. Hamon, l'« être » est composé de quelques éléments tels que : le nom, les dénominations ainsi que le portrait qui se rapporte au corps, à l'habit, à la présentation psychologique ou biographique.

V. Jouve affirme que : « lire [...] est un travail de déchiffrement. Or, déchiffrer, ce n'est pas seulement prévoir, c'est aussi élucider » (Jouve 1992 : 99). Par conséquent, éclaircir c'est le rôle du lecteur interprétant. Sa tâche est de reconstruire l'image du narrateur comme celui qui évalue le système de valeurs, de faire la réception idéologique et herméneutique du personnage.

Pour comprendre un personnage, le lecteur interprétant doit savoir quelle valeur lui est assignée par le narrateur. V. Jouve souligne que : « l'herméneutique suppose la prise en compte de l'idéologique » (Jouve 1992 : 101). Le premier concept est relatif à la construction du sens, alors que le deuxième se rapporte à l'attribution de valeurs. Dans *Poétique des valeurs*, V. Jouve explique que : « le repérage des valeurs est en effet un des moteurs essentiels de l'investissement du sujet : [...] les lecteurs adultes cherchent à 'situer' le plus vite possible les différents personnages d'un récit. » (Jouve 2001 : 10) En conséquence, pour interpréter un personnage, il est indispensable de prendre en considération l'axiologie du lecteur et le marquage idéologique du personnage. L'évaluation du narrateur sur le personnage s'avère souvent décisive.

V. Jouve dans ses réflexions sur l'effet-personnage fait référence au travail, antérieur par rapport au sien, de Ph. Hamon. L'effet-idéologie défini par Ph. Hamon dans *Texte et idéologie* « passe par la construction et mise en scène stylistique d'appareils normatifs, textuels incorporés à l'énoncé. Leurs modes de construction, leur fréquence d'apparition, leur densité varient certainement dans les énoncés selon les contraintes sociolinguistiques diverses mais observables. » (Hamon 1984 : 20) Ph. Hamon explique que les appareils normatifs peuvent apparaître et peuvent être repérés par le lecteur dans des « points de vue évaluatifs » (Hamon 1984 : 110) appelés des foyers normatifs ou lieux d'une évaluation ou de modalisation. L'évaluation peut être positive ou négative. Si nous pensons à la norme, nous envisageons aussi les relations d'un sujet et d'un médiateur. Le système de valeurs du personnage doit être analysé et évalué en fonction des relations qu'il entretient. Il est possible de distinguer quatre types de relations entre des sujets et des objets, entre des sujets et des

sujets. Ces relations peuvent concerner la manipulation d'objets, de signes linguistiques, de lois et de canons esthétiques (Hamon 1984 : 24). Chaque texte possède sa dominante normative propre. L'effet-idéologie prend donc en compte donc quatre savoirs, autrement dit quatre compétences du personnage : le savoir-faire, le savoir-dire, le savoir-vivre et le savoir-jour (ou le savoir-voir qui constitue la variante de cette dernière) (Hamon 1984 : 106, 107). V. Jouve remarque que dans l'évaluation de l'axiologie du personnage il faut aussi prendre en considération l'objet sémiotique-symbolique. Celui peut par exemple être un tableau préféré ou un livre lu par le personnage en question ou la description du mouvement du corps, des gestes. Même les vêtements portés par celui-ci permettent de dégager une hypothèse sur sa classe sociale. Le narrateur, un personnage délégué à l'évaluation ou le personnage lui-même peuvent dans des espaces normatifs évaluer le personnage. Cela peut concerner son regard donc le savoir-voir. Le langage du personnage est l'occasion de faire un commentaire normatif sur son savoir-dire. L'activité technologique permet de juger son savoir-faire. Les relations du personnage avec les autres, sa vie dans une société, son rapport à la loi, à la morale, donnent l'occasion d'évaluer son savoir-vivre (Hamon 1984 : 107).

Pour ces deux théoriciens de la littérature, l'« être » et le « faire » du personnage sont très importants dans l'analyse effectuée par le lecteur interprétant. À partir de ces informations, le lecteur a la possibilité de créer une image mentale du personnage et est aussi capable de faire son évaluation. Ph. Hamon l'explique ainsi :

[...] ce discours d'escorte évaluatif tendra à se regrouper, dans le récit, à certains emplacements privilégiés, à se concentrer sur les deux aspects principaux du personnage : son *être* d'une part, en tant que *résultat* d'un faire passé, ou qu'état permettant un faire ultérieur ; son *faire* de l'autre et, à propos du faire du personnage (ses actes), sur certains actes ou types d'action qui font déjà, dans l'extra-texte social, l'objet de réglementations plus ou moins explicitement codifiées. (Hamon 1984 : 105)

Pour conclure, le nom, le prénom, l'aspect physique, le passé du personnage décrivent son « être ». Par contre, ses actes se rapportent à son « faire ». Dans son analyse interprétative, le lecteur interprétant s'intéresse tout d'abord au système de valeurs du narrateur, ensuite il s'interroge quelle est la valeur du personnage dans le système axiologique qui est dégagée par le roman. Bref, pour se faire une image du personnage et pour pouvoir ensuite l'évaluer, le sujet lisant s'appuie sur son « être » et son « faire ».

V.5. Effet-personne et lisant

Analysons le deuxième régime de la lecture qui est l'effet-personne avec le lisant. Rappelons que le lisant, c'est cette partie du lecteur qui est tombé dans le piège de l'illusion romanesque et qui durant la lecture s'identifie à ce point au personnage et à son « effet de vie » (Jouve 1992 : 108) qu'il le considère en tant qu'une vraie personne du monde réel. À ce niveau de lecture, le lecteur, plongé dans le monde romanesque, ne fait pas d'analyse critique.

L'effet d'illusion peut avoir lieu grâce à l'invention et l'utilisation du nom propre du personnage, à la description de sa vie intérieure, de ses rêves et ses opinions ainsi qu'à sa vie affective. Le caractère imprévisible du personnage l'authentifie, le rend vraisemblable et renforce l'« illusion référentielle » (Jouve 1992 : 110). Pour présenter le monde intérieur du personnage, les écrivains ont souvent recours à la technique du monologue intérieur.

Le lecteur doit accepter la place que lui impose le texte. L'écrivain jouit d'une grande liberté en créant ses personnages, limitée uniquement par le genre. Par contre, les modalités du lecteur sont réduites. Le savoir du lecteur domine toutes ses modalités. Le niveau de savoir du lecteur est pareil aux personnages du roman. Son vouloir n'y joue aucun rôle. La réception du personnage par le lisant fait apparaître le système de sympathie avec ses trois codes : le code narratif, le code affectif et le code culturel (Jouve 1992 : 123-149).

Le code narratif est le premier des codes du système de sympathie. Il s'avère être le plus fort des trois codes car il donne lieu à l'identification du lecteur au narrateur. Au début de la lecture, le lecteur choisit automatiquement la personne qui possède le même savoir que lui. Il s'agit de l'identification « informationnelle » (Jouve 1992 : 124). Premièrement, il s'identifie donc au narrateur qui est une instance supérieure par rapport à lui et qui lui dicte son opinion sur l'histoire. Il s'agit de l'identification lectorale primaire ou autrement appelée l'« identification narrative » (Jouve 1992 : 125). Il faut souligner le caractère spontané de cette identification. Deuxièmement, le lecteur s'identifie aux personnages appelés « personnages-focalisateurs » (Hamon 1984 : 117). Dans ce cas, il est question de l'identification secondaire aux personnages.

Le code affectif, entraînant le sentiment de sympathie du lecteur envers le personnage, est le deuxième élément faisant partie du système de sympathie. Pour que le code affectif puisse avoir lieu, le personnage doit être psychologiquement transparent, le lecteur doit connaître son intérieur, doit ressentir des liens intimes avec le personnage grâce à l'apparition

de thèmes spécifiques tels que : l'enfance, l'amour, la souffrance et le rêve. Le personnage doit être également porteur d'un désir contrarié.

Selon V. Jouve, pour présenter la vie psychique du personnage, l'écrivain peut recourir à quelques techniques narratives comme le psycho-récit, le monologue narrativisé et le monologue rapporté. Dans le psycho-récit, qui décrit le mieux le psychisme du personnage (Jouve 1992 : 136), le narrateur omniscient examine et commente les pensées du personnage. Quant au monologue narrativisé, les pensées du personnage sont présentées sous forme de discours indirect. La dernière de ces techniques consiste à l'introduction de citations littérales des propos et des pensées du personnage. Grâce au monologue intérieur du personnage en question, le lecteur a accès à son psychisme et ce qui est très important pour l'apparition de ce code, il connaît ses désirs et ses rêves.

L'auteur de *L'effet-personnage dans le roman*, en réfléchissant sur l'attachement du lecteur au personnage et en s'appuyant sur les travaux de S. Suleima⁷², propose une classification des personnages, conçue comme combinaison de l'« être » et du « faire » du personnage. V. Jouve souligne que « [...] tout acteur se construit à travers certaines qualifications et au moins une fonction. » (Jouve 1992 : 142) Dans son classement, il y a : d'un côté le type, le caractère et de l'autre, l'individu et la personne. Concernant le type et le caractère, il y a une redondance idéale entre leurs qualifications et leurs fonctions. Ce qui les distingue c'est que le caractère a la conscience de son rôle. Tous les deux, ils n'évoluent pas. L'individu et la personne possèdent seulement une redondance partielle entre fonction et qualification. La personne, lucide de son sort, est plus proche du lecteur. L'individu paraît moins conscient de ses désirs et de la possibilité de les réaliser.

Même si les deux codes, présentés ci-dessus, sont essentiels pour l'apparition du système de sympathie, ils peuvent être complétés par le troisième code, à savoir le code culturel. Ce dernier code est pris en considération dans la situation où le lecteur est dans l'obligation d'évaluer d'une manière négative ou positive le personnage en fonction des valeurs extratextuelles et en s'appuyant sur son propre système de valeurs. Pour que ce code soit appliqué, le texte doit respecter deux critères. Premièrement, le roman lu ne doit pas être éloigné chronologiquement du lecteur. Deuxièmement, le roman ne peut pas être trop déterminé par son genre.

⁷² Cf. Susan Suleiman 1983 : *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris, Presses universitaires de France.

V.6. Effet-prétexte et lu

À présent, examinons le lu, le type de lecteur, qui fait partie du dernier registre de l'effet-personnage. Ici, il est question de l'engagement inconscient du lecteur. À ce niveau de lecture, le sujet lisant s'intéresse plus aux scènes auxquelles participe le personnage qu'à ce dernier. Le personnage est traité en tant que support. Le personnage-médiateur offre au lecteur la possibilité de vivre par procuration des désirs et des fantasmes honteux ou interdits par la société. Les trois formes de libido permettent d'effectuer l'analyse critique de ce procédé. Le lu est une autre face du lecteur pour qui la lecture, et en particulier le personnage observé dans certaines scènes, constituent un alibi littéraire lui permettant de se projeter au travers de ce dernier. Les psychanalystes, entre autres S. Freud dans *Métapsychologie*⁷³, mettent en évidence, qu'au niveau inconscient, les gens se ressemblent et ressentent les mêmes désirs, sont hantés par les mêmes fantasmes et pulsions. L'acte de lecture éveille chez le sujet lisant les pulsions libidinales : la libido sciendi, la libido sentiendi et la libido dominandi.

La première forme de libido se rapporte au côté voyeuriste du lecteur qui éprouve du plaisir en observant le comportement du personnage dans certaines scènes particulières, ce qui peut permettre au sujet lisant de se libérer de ses passions refoulées. Le lecteur transformé en voyeur observe en cachette et prend souvent en flagrant délit le personnage. Le sujet lisant peut ainsi prendre part aux scènes érotiques, criminelles, d'espionnage ou de travail pendant lesquelles il peut observer le corps du personnage.

La deuxième pulsion, appelée, la libido sentiendi, donne la possibilité au lecteur de vivre des situations qu'il n'aurait jamais acceptées dans sa propre vie. V. Jouve mentionne deux pulsions principales : Éros, instinct de vie et Thanatos, instinct de mort. Cela explique l'intérêt et la fascination du lecteur, causés par des scènes de violence telles que les scènes de vol, de viol et de meurtre.

La dernière pulsion, qualifiée par V. Jouve de mégalomaniaque et de narcissique, est la libido dominandi. Il s'agit de la volonté de domination qui peut se manifester dans le contexte familial, privé et social. La libido dominandi peut aussi se rapporter à la quête d'un idéal.

⁷³ Cité d'après V. Jouve (Jouve 1992 : 150, 151) ; cf. Sigmund Freud 1971 : *Délire et rêves dans La Grandiva de Jensen*. Trad. franç. Paris, Gallimard ; cf. Sigmund Freud 1981 : *Essais de psychanalyse*. Trad. franç., Paris, Payot ; cf. Sigmund Freud 1971.

V.7. Implication

Par l'implication, on comprend l'impact du texte exercé sur le lecteur. Même si le plaisir et la curiosité sont les premiers facteurs de la lecture, elle n'est pas un simple divertissement et un passe-temps car elle influence le lecteur et lui permet de faire des prolongements dans la vie réelle. Selon W. Iser, grâce à la lecture, « le lecteur peut s'observer dans le miroir des personnages » (Iser 1976 : 222) et en tirer une leçon qui lui permettrait de se reconstruire. Ce sont des personnages qui entraînent le plus grand investissement de la part du lecteur. Cet enrichissement peut avoir une nature affective, intellectuelle et fantasmatique.

L'écrivain, par l'intermédiaire du narrateur, en qui le lecteur a une grande confiance, met en place des stratégies romanesques. Ce sont la persuasion, la séduction et la tentation. Le narrateur utilise les trois modalités : le pouvoir, le savoir et le vouloir.

Pour ce qui est de la stratégie de persuasion et la réception du personnage comme personnel, l'écrivain a recours au pouvoir qui lui permet de situer le lecteur dans la perspective choisie par lui. Rappelons que dans l'optique de W. Iser : « les perspectives du texte visent à former un ensemble de renvois et constituent par là des instructions [...] » (Iser 1976 : 72). Nous pouvons avoir affaire à la persuasion par l'intimidation (la vérité sur le personnage est imposée avec violence) ou à la persuasion par la pédagogie (l'auteur laisse le lecteur déduire la vérité). Dans le cas de l'intimidation, la présupposition est la technique la plus efficace. L'écrivain a recours à l'emploi par les personnages des verbes ou des expressions types : « savoir », « il est vrai que » ce qui entraîne l'acceptation par le lecteur du point de vue de l'auteur car il lui est impossible de le remettre en question.

Pour ce qui est des perspectives du texte littéraire, elles sont coordonnées par quelques moyens de coordination. W. Iser admet que : « dans la littérature narrative et dramatique, nous trouvons quatre types fondamentaux de coordinations des perspectives du texte : ces perspectives peuvent se compenser, s'opposer, s'échelonner ou se succéder. » (Iser 1976 : 188) Ces quatre manières de coordonner les perspectives du texte sont : la compensation, l'opposition, l'échelonnement et la succession. La coordination par compensation a lieu dans ces romans dans lesquels les personnages secondaires confortent le point de vue du protagoniste. Il est question de la coordination par opposition dans les textes où il y a deux personnages qui présentent des opinions divergentes sur un problème. La coordination par échelonnement se caractérise par le manque dans le roman d'orientation centrale, on présente au lecteur des visions de beaucoup de personnages sans mettre en relief l'opinion principale.

La coordination par succession apparaît dans les romans où il y a beaucoup de points de vue des personnages différents dont la présentation change sans cesse.

Quant à la séduction du texte, elle s'exprime par l'influence du narrateur avec son savoir sur le lecteur. Dans ce contexte, le personnage est interprété comme personne. Le lecteur a accès aux pensées et aux émotions du personnage qui suscite de la sympathie. Par conséquent, le résultat de la lecture est l'investissement affectif du lecteur.

Si c'est le vouloir du lecteur qui est visé par le narrateur, nous avons affaire à la stratégie de tentation et au personnage-prétexte. Il est question de la fonction cathartique de la lecture. Effectivement, en revivant grâce à la médiation du personnage des scènes traumatiques, le lecteur a l'occasion de modifier son rapport au passé, se libérer de ses souvenirs douloureux et de retrouver un nouvel équilibre.

Dans la partie suivante de notre travail, nous appliquerons le modèle théorique jouvien consacré à l'effet-personnage, à l'étude des personnages principaux des romans d'Ananda Devi.

CHAPITRE VI

CLASSIFICATION DES ROMANS

D'ANANDA DEVI

Je demande beaucoup au lecteur de mes livres, je lui demande d'entrer dans ce pacte avec moi qui va l'entraîner dans un univers cruel, je lui demande, comme Paule, dans *Rue la Poudrière*, de me suivre, et même s'il n'a pas nécessairement un visage, il est présent comme un individu qui lirait par-dessus mon épaule, non comme une multitude.
(Devi : dans Garcia 2007, en ligne)⁷⁴

Le but de notre travail est d'analyser les personnages des romans d'Ananda Devi selon la perspective du modèle théorique de l'« effet-personnage » de Vincent Jouve. Étant donné l'ampleur de l'écriture de l'auteure mauricienne et le nombre de personnages qui sont décrits dans ses douze romans, nous avons décidé de limiter notre analyse aux personnages principaux.

Pour ce qui est de l'organisation de nos analyses, il semble approprié de diviser l'œuvre romanesque d'Ananda Devi en périodes ou en cycles. Or, la romancière elle-même, dans des interviews et des articles, parle de l'évolution de son écriture sans pour autant la diviser en périodes différentes⁷⁵. Nous n'avons non plus trouvé aucune classification de ce type sauf la proposition de C. Vallée-Jest qui concerne la première étape de l'activité littéraire d'Ananda Devi. Selon la chercheuse :

[o]n peut distinguer un cycle indo-mauricien dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi qui regroupe les romans suivants : *Le Voile de Draupadi*, *L'Arbre fouet*, *Moi*, *l'interdite*, *Pagli*, *Indian tango* et *Le sari vert*. (Vallée-Jest 2016 : 254)

La proposition de C. Vallée-Jest semble être pertinente parce qu'à Maurice l'appartenance ethnique s'avère souvent primordiale. En effet, les personnages principaux de ces romans sont issus de la communauté indo-mauricienne à l'exception de Subhadra qui est une hindoue domiciliée en Inde (nous allons y revenir plus tard). Nous partageons l'opinion de Sh. Boolell et de B. Cunniah sur les problèmes soulevés par la littérature mauricienne contemporaine et la place de la femme dans celle-ci qui est en accord avec notre tentative de classification des romans devenus et de ses personnages en majorité féminins. Comme l'écrivent ces auteurs :

⁷³ Mar Garcia « Entretien avec Ananda Devi » (2007)

La Tortue Verte Revue en ligne des littératures francophones. www.latortueverte.com. Date de consultation : le 19 février 2015.

⁷⁵ Ananda Devi se penche en particulier sur la forme stylistique de ses textes : « Il me semble qu'entre mes premiers romans et les derniers, mon écriture s'est beaucoup simplifiée. Il y a eu une simplification dans les phrases, dans la longueur des phrases. Mais je crois que la plupart des écrivains passent par ce processus. On commence par le complexe, le compliqué, et petit à petit l'on se rend compte que l'on peut arriver au même effet avec moins de mots. » (Devi 2011c : 280)

En effet, il faut bien comprendre que la problématique sociale de l'île ne se conçoit qu'à travers une appartenance raciale en contraste avec une notion identitaire nationale, d'où le fameux dicton « on n'est Mauricien qu'à l'étranger tandis que dans le contexte situationnel, on est soit Indien, soit Créole, soit Blanc et ainsi de suite ». À partir de là, l'utilisation d'un compartimentage ethnique s'impose au niveau de l'analyse qui permet de mieux cerner la spécificité de celles (les femmes, A. Sz.-B) qui constituent la moitié de la population insulaire. (Boolell, Cunniah 2000 : 7)

Pour analyser la perception, la réception et l'implication des héros deviens, il est légitime de diviser ses romans, jusqu'à la publication des *Jours vivants* suivi de *Manger l'autre*, en fonction de l'ethnicité des personnages principaux. L'appartenance raciale, qui renvoie à la culture, à la religion et aux valeurs, est parfois la clé qui permet d'évaluer un personnage⁷⁶. En effet, le mode de vie du personnel romanesque d'Ananda Devi des romans des cycles indo-mauricien et créole en résulte. V. Ramharai souligne même que sur l'île le lieu d'habitation n'est pas laissé au hasard car les Indo-Mauriciens sont plus attachés à la terre et vivent dans des villages, en revanche les Créoles vivent plus souvent dans des villes, au bord de la mer et ils travaillent souvent au port :

Chaque communauté (les Indo-Mauriciens et les Créoles, A. Sz.-B.) se méfie de l'autre. La dispersion des Créoles à travers l'île après l'abolition de l'esclavage ne les a pas empêchés de composer avec les normes des anciens maîtres. Leur culture est faite de compromis et d'acculturation. Les anciennes valeurs d'inspiration africaine ont disparu au profit de celles de la bourgeoisie locale. Ces valeurs européennes sont à l'opposé de celles des Indiens, d'où cette difficulté à nouer des relations saines entre les subalternes. [...] Enfin, après l'abolition de l'esclavage, une bonne partie des Créoles se sont attachés à la mer comme les Indiens seront attachés à la terre, c'est-à-dire d'un côté on a des « êtres de mer » et de l'autre des « êtres de terre ». (Ramharai 2015 : 74)

En effet, l'action des romans du cycle indo-mauricien est située dans de petits villages. Pour ce qui est du cycle créole, il est question et de Case Noyale qui est un petit village côtier (le lieu de l'action de *La vie de Joséphin le fou*) ainsi que de Rodrigue, l'île-dépendance de Maurice où les Créoles sont en majorité (*Soupir*). Dans le cas de *Rue la Poudrière* et d'*Ève de ses décombres*, l'action des romans est située à Port-Louis (le père de Paule travaille au port, en revanche Ève avec ses amis habitent dans un quartier pauvre de la capitale mauricienne).

Un autre aspect de l'écriture d'Ananda Devi, que nous prenons en considération dans notre classification, est la dualité entre le local et l'universel. La romancière répète à plusieurs reprises que le point de départ de ses textes est la réalité locale qui peut également devenir universelle :

⁷⁶ Voir l'article d'Anna Szkonter-Bochniak « La transgression du quotidien dans les romans d'Ananda Devi *Pagli* et *Indian tango* » (à paraître), *Romanica Silesiana* N° 14. Sous la rédaction d'Ewelina Berek et de Joanna Warmuzińska-Rogóż, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego; la publication prévue au cours de 2018.

Je fais le pari de l'universel à partir du local, je fais le pari que les sentiments humains sont les mêmes partout, et que le cadre et le contexte ne sont que cela : des éléments qui structurent le récit, mais dont le sens peut être saisi sans eux. (Devi : dans Corio 2005 : 154)

Nous aimerions aussi citer un fragment de l'interview donnée par Ananda Devi à M. Garcia, qui selon nous permet de comprendre le projet d'écriture de l'auteure mauricienne :

Mar Garcia : Vous aimez citer Alejo Carpentier pour qui il faut « atteindre l'universel aux entrailles du local ». En quoi cette formule définit-elle votre esthétique ?

Devi : J'aime beaucoup cette phrase de Carpentier. L'île Maurice de mes fictions est avant tout une île Maurice mentale, rêvée, et s'il est vrai que les jeunes d'*Ève de ses décombres* habitent Port-Louis, ils pourraient très bien, à quelques changements près, habiter ailleurs. L'exploitation de l'homme par l'homme ou la souffrance ne sont pas exclusives à un pays ! Notez aussi que malgré la forte présence de l'île dans mes textes, j'ai aussi écrit des textes qui se situent ailleurs : en Afrique (dans quelques nouvelles de *La fin des pierres et des âges*) ou en Inde (*Indian tango*). (Devi : dans Garcia 2007, en ligne)⁷⁷

En nous inspirant de la classification postulée par C. Vallé Jest et en nous souvenant de la remarque des auteurs de *Fonction et représentation de la Mauricienne dans le discours littéraire* ainsi que de la suggestion de la romancière elle-même, nous proposons de diviser les romans d'Ananda Devi en trois cycles :

1. **Le cycle des romans indo-mauriciens** : *Le Voile de Draupadi* (1993), *L'Arbre fouet* (1997), *Moi, l'interdite* (2000), *Pagli* (2001), *Indian tango* (2007), *Le sari vert* (2009).
2. **Le cycle des romans créoles** :
 - a. *Soupir* (2002), *La vie de Joséphin le fou* (2003) ;
 - b. *Rue la Poudrière* (1998), *Ève de ses décombres* (2006).
3. **Le cycle des romans à caractère universel** : *Les Jours vivants* (2013), *Manger l'autre* (2018).

Les deux premiers cycles peuvent être qualifiés de locaux, compte tenu du lieu où se déroule l'action et des origines ethniques des personnages principaux. Dans ses premiers romans, la romancière situe l'action à Maurice, son île natale, dans un contexte qui lui est connu et familier. Les personnages principaux sont indiens, comme l'auteure elle-même. Au moment de la publication d'*Indian tango*, Ananda Devi explique la raison pour laquelle, en général, elle choisit Maurice comme le lieu de l'action de ses romans :

[...] mes meilleurs romans, jusqu'à *Indian tango*, sont situés à Maurice. Je ne pense pas tout de suite au lieu où se passe l'histoire, c'est plutôt l'idée de départ qui détermine le lieu. Pour *Indian tango* l'idée de départ était cette première phrase à propos de l'agenouillement, qui avait un autre sens au début. Je voulais vraiment parler de la transgression d'une femme prise dans un carcan social particulièrement

⁷⁷ Mar Garcia « Entretien avec Ananda Devi » (2007)

La tortue Verte Revue en ligne des littératures francophones. www.latortueverte.com. Date de consultation : le 19 février 2015.

rigide.[...] L'île Maurice se situe entre l'Occident et l'Orient, et même si je situais ce roman à Maurice, je me rendais bien compte que le personnage principal n'aurait pas vraiment eu du mal à franchir certains tabous. Or, je voulais la pousser jusqu'à ses limites, jusqu'à ses retranchements extrêmes pour oser franchir les barrières qui l'encastrent. C'est là que je me suis dit que l'histoire devrait peut-être se passer en Inde, puisque c'est un pays qui se modernise très vite et qui change mais où il y a des poches qui restent très ancrées dans la tradition, il y a des barrières qu'on ne franchit pas, surtout pour une femme d'un certain âge. (Devi 2011c : 277, 278)

La problématique abordée par Ananda Devi est liée à la réalité de cette communauté ethnique. Il est à souligner que les romans de l'auteure mauricienne ne constituent pas le pur reflet du quotidien mauricien. La romancière s'inspire du réel pour le dramatiser et l'esthétiser. Grâce aux romans en question, le lecteur a la possibilité de découvrir le mode de vie traditionnel des familles indiennes de Maurice ainsi que le cloisonnement de différents groupes ethniques. Par conséquent, il nous paraît loisible de classer et d'examiner ensemble les personnages principaux des romans mentionnés ci-dessus. Nous espérons que ce procédé nous permettra aussi de suivre l'évolution des personnages deviens. Nous avons décidé de les analyser dans l'ordre de la publication des romans. Ce qui est intéressant, c'est que les personnages principaux des cinq premiers romans d'Ananda Devi sont des femmes, par contre le personnage principal du *Sari vert* est un homme. Tout d'abord, nous allons connaître un point de vue féminin pour ensuite pouvoir le comparer avec une vision masculine, voire misogyne. Sh. Boolell et B. Cunniah font le point sur la place de la femme dans la société mauricienne :

La littérature mauricienne d'expression française est caractérisée par un lien fonctionnel entre la femme et les instances dominantes telles que le patriarcat, l'ordre symbolique, la bourgeoisie, concepts qui à un certain niveau se rejoignent pour ne former qu'une seule et unique entité. (Boolell, Cunniah 2000 : 217)

V. Ramharai, de son côté, écrit à propos de l'écriture de Devi qu' « [...] elle explore des drames d'identité qui touchent essentiellement des jeunes filles ou des jeunes femmes pour lesquelles la vie se résume à un combat incessant. » (Ramharai 2011b : 61) Il nous paraît logique que la romancière, après avoir présenté à travers cinq romans un sort tragique des femmes indiennes, décide de décrire dans *Le sari vert* leur bourreau.

Pour ce qui est des romans du deuxième cycle qui est local, nous l'avons appelé « créole » vu l'appartenance raciale des protagonistes. Nous proposons de le subdiviser en deux parties. La première se rapporte aux personnages principaux de *Soupir* et de *La vie de Joséphin le fou*. La deuxième se consacre à l'analyse critique des personnages féminins de *Rue la Poudrière* et d'*Ève de ses décombres*. Nous justifions notre choix premièrement par le fait que les personnages principaux des deux premiers romans sont des personnages masculins et deuxièmement par le fait qu'aux yeux du lecteur Patrice l'Éclairé et Joséphin sont des

personnages négatifs. Quant à Paule de *Rue la Poudrière* et la protagoniste éponyme d'*Ève de ses décombres*, elles se ressemblent énormément. Étant donné leurs similitudes *Ève de ses décombres* peut être analysé comme la réécriture de *Rue la Poudrière*.

En revanche, le troisième cycle nous paraît différent par rapport à ceux qui le précèdent. Tout d'abord, il ne se réduit plus à Maurice et à ses problèmes. L'action des *Jours vivants* est située à Londres et sa protagoniste est une femme blanche. Dans ce roman, Ananda Devi mentionne un grand problème social, à savoir la vieillesse qui dans le monde actuel peut constituer une forme d'exclusion. L'auteure démontre que la misère et la vieillesse constituent le même problème tant à Maurice ou à Rodrigues que dans un riche pays européen. Quant au dernier roman d'Ananda Devi *Manger l'autre*, son héroïne principale reste anonyme et le lieu de l'action est aussi inconnu, ce qui, à côté de l'histoire racontée, met en relief le caractère universel de ce texte devenu. Dans sa critique du roman, N. Weill remarque que la romancière mauricienne : « trace un tableau terrifiant de notre présent à travers le corps d'une obèse. » (Weill 2018, en ligne)⁷⁸ En effet, Ananda Devi, par le biais de son dernier roman, fustige les obsessions de notre époque : la minceur, le culte de la jeunesse, les canons esthétiques imposés, le contrôle excessif de soi, de son image et de son corps. Quelqu'un qui n'est pas conforme aux normes est banni de la société par la « tyrannie des regards, l'autocratie du look et la dictature des miroirs. » (MA 2018 : 52) L'écrivaine met également en garde contre l'impact des nouvelles technologies et en particulier d'Internet sur notre vie. L'anonymat du monde virtuel prive certains de ses utilisateurs des entraves morales et libère la méchanceté et la cruauté chez eux. Notre époque, où l'essentiel se perd dans l'artificiel, se caractérise aussi par une consommation accrue de biens. Le problème de l'exclusion et de la marginalisation est appréhendé tant au niveau familial qu'au niveau social.

Pour conclure, nous constatons que la romancière a commencé son aventure littéraire par l'exploration du local pour s'en éloigner et évoluer vers l'universel ce qui est particulièrement visible dans son dernier roman dont le personnage principal anonyme nous prévient des dangers de notre époque. Force est de remarquer que ce qui relie ces trois cycles de romans, c'est le regard plein de compréhension de la romancière porté sur les rejetés et les marginalisés. Ananda Devi se met toujours du côté des exclus. Qui plus est, tout au long de sa carrière d'écrivaine, c'est la femme qui se trouve au centre de ses intérêts. Nous aurions peut-

⁷⁸ Nicolas Weill : « Ananda Devi joue gros jeu » (2018) http://www.lemonde.fr/livres/article/2018/01/11/ananda-devi-joue-gros-jeu_5240180_3260.html. Date de consultation : le 24 janvier 2018.

être pu classer autrement ses romans mais il nous semble que notre classification permettra d'aboutir à une analyse cohérente axée sur les personnages principaux des romans deviens.

CHAPITRE VII

ANALYSE DE « L'EFFET-PERSONNAGE » DANS LES ROMANS D'ANANDA DEVI

« Un travail d'écriture n'est pas complet tant que le lecteur ne l'a pas complété par son regard »

(Devi : 2014, en ligne)⁷⁹

VII.1. Romans du cycle indo-mauricien

VII.1.1. Perception

À présent, notre analyse va s'intéresser à la perception des personnages principaux de six romans faisant partie du cycle indo-mauricien. Rappelons qu'il est question de leurs personnages principaux qui sont les suivants : Anjali (*Le Voile de Draupadi*), Aeena (*L'Arbre fouet*), Mouna (*Moi, l'interdite*), Pagli (la protagoniste éponyme de *Pagli*), Subhadra Misra (*Indian tango*) et Bissam Sobnath (*Le sari vert*).

Tout d'abord, examinons la perception des protagonistes des romans qui font partie de ce cycle. V. Jouve propose trois critères qui permettent de déterminer les **frontières** d'un personnage. Les limites du personnage le placent à l'intersection de trois catégories : mythe, représentation et réalité.

Le premier critère concerne la **ressemblance du personnage avec des figures mythiques**. Selon nous ni Anjali qui est le personnage principal du *Voile de Draupadi*, ni Aeena de *L'Arbre fouet*, ni Mouna de *Moi, l'interdite*, ni Pagli, la protagoniste éponyme de *Pagli* ainsi que Subhadra d'*Indian tango* ne démontrent aucune parenté avec cette catégorie de personnages. Il est impossible d'établir des liens entre ces personnages principaux et des figures mythiques. Tous ces personnages sont fort individualisés. Leurs frontières sont facilement saisissables par le lecteur.

Ce n'est que Bissam Sobnath du *Sari vert* qui peut s'inscrire dans un mythe. Dans sa thèse de doctorat, F.-L. Mihalovici a démontré que le personnage principal du *Sari vert* possédait des affinités avec la figure de l'ogre. Selon la chercheuse, il est question de Cronos

⁷⁹ « Ananda Devi et Carl de Souza : ces écrits déshabillés », L'Express le 05.10.2014, <http://www.lexpress.mu/article/269680/ananda-devi-et-carl-souza-ecrits-deshabilles>. Date de consultation : le 07 décembre 2015.

Dans un autre texte, Ananda Devi, toujours curieuse des commentaires de ses lecteurs, résume ainsi leurs réactions : « Il s'agit peut-être davantage d'une différence subtile entre la perception que les lecteurs ont de certains aspects de mes livres. Certains lecteurs voient les aspects particulièrement sombres, d'autres perçoivent les traces d'humour ou d'espoir. Pour *Ève de ses décombres* par exemple, les lecteurs ont compris la fin d'une façon très différente. Certains m'ont dit que c'est une fin complètement fermée, sans aucun espoir. D'autres m'ont dit qu'ils voyaient dans les indices que j'avais laissés, la lumière d'espoir à la fin. Mais je n'ai pas perçu de différences importantes du point de vue masculin ou de point de vue féminin. Même s'agissant de *Pagli*, qui pourtant est un roman dont on pourrait se dire qu'il plairait surtout aux femmes, il y a beaucoup d'hommes qui m'ont écrit pour me dire qu'ils avaient aimé ce roman. » (Devi 2011c : 280)

de la mythologie grecque ou de son équivalent Saturne de la mythologie romaine⁸⁰. Ce dieu d'une cruauté légendaire a tout d'abord assassiné Ouranos, son père, pour ensuite tuer tous les enfants qu'il avait eus avec Rhéa, sa femme-sœur, à l'exception de Zeus sauvé par la mère.

F.-L. Mihalovici remarque que : « si généralement l'ogre mythologique est dévoreur de chair humaine, le Dokter⁸¹ devient un de ceux qui se nourrissent avec de la violence psychique et physique infligée aux femmes qui constituent sa famille. » (Mihalovici 2013 : 200) La chercheuse le qualifie d'ogre familial et social. En effet, de temps en temps il arrive à Bissam Sobnath d'être violent avec ses patients mais le plus souvent il se transforme en monstre en présence de ses proches. F.-L. Mihalovici fait une remarque pertinente :

Au sein de la société patriarcale qu'Ananda Devi dépeint au long de ses romans, le verbe « manger » gagne un sens allégorique par extension. L'allégorie des repas apparaît dans *Le sari vert* pour parler de l'ogre et de son penchant le plus connu : son appétit continu et démesuré. [...] Monstruosité, appétit, violence, haine, tout converge vers la définition mythologique moderne de l'ogre. (Mihalovici 2013 : 184)

La chercheuse fait un autre parallélisme entre la domination exercée par Bissam Sobnath sur ses proches et sa faim. Après avoir tué sa femme, le protagoniste avoue qu'il a déjà « consommé les parties charnues et goûteuses » (SV 2009 : 198) de celle-ci. Le protagoniste du *Sari vert* peut être également accusé de déviance sexuelle, car il entretient des rapports incestueux avec sa petite fille, ce qui accentue la perception négative du personnage.

Le deuxième critère qui est la **mise en évidence du caractère fictionnel** du personnage paraît plus compliqué et moins clair dans le cas de la plupart des protagonistes de ce cycle de romans car ils sont à la fois protagonistes et narrateurs autodiégétiques suivant la terminologie de G. Genette⁸² (Genette 1972 : 254-259), ils présentent leur histoire à la première personne. Ce type de narration peut induire en erreur le lecteur qui oublie le caractère fictionnel du personnage et le perçoit comme une personne réelle. Leur nature fictionnelle est dissimulée eu égard à la narration qui embrouille l'identification du personnage par le lecteur, le personnage principal peut être confondu avec le narrateur. Dans

⁸⁰ Florina-Liliana Mihalovici 2013 : *Le mythe de l'ogre dans la prose francophone contemporaine*. Université de Limoges, Université « Stefan Cel Mare » de Suceava. <http://epublications.unilim.fr/theses/2013/mihalovici-florina-liliana/mihalovici-florina-liliana.pdf>. Date de consultation : le 10 juillet 2017.

⁸¹ Le Dokter est un surnom du personnage principal du *Sari vert*. Ce surnom fait allusion à la profession exercée par celui-ci.

⁸² Le narrateur autodiégétique dans l'acception de G. Genette est présent *en tant que personnage* dans l'histoire qu'il raconte. Il n'est pas un simple témoin des événements mais le héros de son propre récit (Genette 1972 : 254-259).

le cas d'Anjali, d'Aeena, de Mouna, de Pagli et de Bissam Sobnath nous avons affaire à la « **dissimulation** » (Jouve 1992 : 66, 67) de leur réalité fictionnelle.

Dans certains romans de ce cycle, il y a quelques procédés intéressants relatifs à la mise en évidence du caractère fictionnel des personnages. Pour ce qui est d'Aeena de *L'Arbre fouet*, celle-ci se met parfois dans le rôle du narrateur omniscient. V. Ramharai remarque :

La façon dont Aeena évoque l'attitude de son père n'est pas exempte d'un certain parti-pris. Dans la description qu'elle fait de lui, elle adopte le statut d'une narratrice omnisciente. Elle a intériorisé la vision que son père a d'elle. (Ramharai 2011 : 65)

En effet, la femme démontre souvent qu'elle connaît les pensées de son père comme le montre le fragment ci-dessous :

Une vieille animosité s'était en même temps réveillée. Celle de mon père, qui voyait sa petite congrégation glisser doucement hors de son emprise brahmanique, qui n'arrivait plus à écrabouiller les petites cervelles naïves sous son poing et qui sentait que sa parole d'airain se fondait sous l'éclat d'une intelligence nouvelle. Lorsque le jeune homme le saluait, il y sentait une fine ironie. Lorsque les vieillards parlaient de l'universitaire avec un respect inattendu, le prêtre y voyait une insulte délibérée envers sa propre personne. (AF 1997 : 87)

Quant à *Pagli*, il faut souligner que toute histoire est racontée à la première personne par la narratrice autodiégétique sauf l'avant dernier chapitre où apparaît, pour un court moment, le deuxième narrateur, Zil, qui est son amant.

Pour ce qui est du protagoniste du *Sari vert*, il est intéressant de noter que pendant ses confessions, il arrive au protagoniste de se désigner lui-même à la troisième personne. Cela concerne la présentation de situations dont il n'est pas trop content ni fier, comme dans l'exemple suivant :

S'il échouait, on ne lui en tenait pas rigueur : la mort était entre les mains de Dieu – arrêt du cœur. Mais la guérison et la vie, elles, venaient directement du Dokter. Quoi d'étonnant à ce qu'il se sente investi d'une sorte de toute puissance ? Il faisait de moins en moins de concessions à la bêtise de ses patients. Il en perdait, petit à petit, le sens de la compassion. (SV 2009 : 40)

Par contre, dans le cas de Subhadra il est question de la « **non-reconnaissance** » (Jouve 1992 : 66, 67) de sa nature fictionnelle compte tenu de la neutralité de l'instance narratrice. Grâce au type de narration et au narrateur omniscient (le personnage de l'écrivaine) nous avons accès à son monde intérieur, à ses pensées et à ses sentiments.

Passons maintenant au **degré de réalité** du personnage qui constitue le troisième critère des limites de l'être romanesque. Anjali du *Voile de Draupadi* est un personnage « **possible** » (Jouve 1992 : 66-68) car son niveau d'individualisation est très élevé. C'est une personne se trouvant dans une situation dramatique qui évolue au cours de l'histoire relatée et

doit faire des choix pour trouver sa voie. Le lecteur a accès à sa vie intérieure. Il en est de même avec Aeena de *L'Arbre fouet*, qui est perçue en tant que personnage « **possible** » (Jouve 1992 : 66-68) par le sujet percevant. Pagli en tant que personnage fort individualisé, peut être aussi inscrite dans la catégorie des personnages « **possibles** » (Jouve 1992 : 66-68). Elle transgresse les normes sociales de sa communauté, se révolte et vit conformément à sa propre axiologie c'est pourquoi il est impossible de la classer dans la catégorie des personnages probables où il est question des personnages familiers et connus. Quant aux personnages classés de « certains » (Jouve 1992 : 66-68), ceux-ci ont un modèle dans un personnage historique du monde réel. Subhadra d'*Indian tango* et Bissam Sobnath du *Sari vert* semblent appartenir à la même catégorie que les personnages précédents.

Maintenant, examinons **la distance** des personnages. Pour pouvoir le faire, nous devons analyser la relation des personnages par rapport au monde réel et vérifier si le style des romans ne perturbe pas la perception. Nous pouvons constater que tout en connaissant la vie intérieure, les pensées et les sentiments d'Anjali, d'Aeena, de Pagli, de Mouna, de Subhadra et de Bissam Sobnath le lecteur se crée sans problème leur image. Ce sont des personnages lisibles, transparents qui n'entraînent pas un éloignement culturel. Le lecteur n'a pas de difficulté à s'adapter au monde narratif puisqu'il a des indices et peut trouver des repères pour s'imaginer les mondes de fiction présentés dans les romans. Qui plus est, le style des œuvres n'influe pas sur la perception. Il faut souligner que la tonalité des romans analysés dans le cadre du cycle de romans indo-mauriciens n'est pas solennel, les personnages sont présentés à travers une écriture simple et familière. Il est nécessaire de mettre en relief le caractère oral de *Moi, l'interdite* ou de *Pagli*, ce qui diminue aussi la distance entre le monde réel et le monde fictif. Tous les personnages sont lisibles donc saisissables dans l'acception de V. Jouve, ce qui atténue encore leur distance. Les personnages principaux représentent des valeurs omnitemporelles et universelles. Bref, aucun des protagonistes de ce cycle de romans n'est un personnage distant.

Pour ce qui est des **dimensions de personnages**, autrement dit leur « **densité référentielle** », nous devons analyser leur ouverture ou fermeture à l'extratextuel. La compréhension de la plupart des personnages de ces romans d'Ananda Devi n'exige pas la connaissance spéciale du monde extratextuel de référence, la lecture du texte suffit pour comprendre les personnages. Ce n'est que la perception d'Aeena de *L'Arbre fouet* qui est ouverte à l'extratextuel car le lecteur, pour la comprendre, est obligé d'avoir des informations extratextuelles concernant l'hindouisme et le concept de *karma*.

Le deuxième critère qui doit être pris en considération dans l'analyse des dimensions de personnages est leur intégration à une orchestration narrative simple ou complexe (Jouve 1992 : 69). Pour ce qui est de l'héroïne principale du *Voile de Draupadi*, nous avons affaire à une orchestration narrative complexe parce que l'écrivaine présente quelques intrigues secondaires. Il s'agit de la trame présentant la vie de Shyam, le frère de l'héroïne principale, ensuite l'histoire tragique de Vasanti, sa cousine et la vie de Fatmah, son amie.

La densité de la protagoniste de *L'Arbre fouet* est aussi diminuée un peu vu la trame secondaire se rapportant à Dévika et les intrigues relatives à Jérôme, Dominique et Suresh ce qui rend le récit plus compliqué à comprendre. Par conséquent, le personnage est intégré à une orchestration narrative complexe. Ce procédé affaiblit la densité d'Anjali. Le personnage principal du roman analysé fait partie d'une orchestration narrative complexe.

Il en est de même avec Pagli car dans le roman, à part la trame principale, il y a une trame secondaire qui se rapporte à Mitsy et à son mari Licien. Ce type d'orchestration narrative peut provoquer un certain affaiblissement de la densité du personnage en question.

Dans le cas de la protagoniste de *Moi l'interdite* nous avons également affaire à une orchestration narrative complexe. Le roman présente l'intrigue secondaire consacrée à la grand-mère de la protagoniste.

Ce qui neutralise un peu la densité du personnage principal d'*Indian tango* c'est le fait qu'elle fait partie d'une orchestration narrative complexe. La trame centrale concernant Subhadra mis à part, il y a une autre histoire relative au personnage de l'écrivaine et quelques trames secondaires se rapportant entre autres au fils de la protagoniste, à la petite acrobate indienne⁸³ et à Velluram, vendeur de thé.

La densité de Bissam Sobnath est également diminuée car il s'inscrit dans une orchestration narrative complexe compte tenu des trames annexes concernant Kitty, Malika, son gendre ou ses patients. Pour faire le point, tous les personnages de ce cycle de romans s'inscrivent dans une orchestration narrative complexe selon la terminologie jouvienne.

⁸³ Aasha, dont le prénom signifie paradoxalement en hindi « espoir », petite danseuse de cerceaux d'*Indian tango*, gagne de l'argent en dansant dans les rues de la capitale indienne. Un jour, elle est victime d'un accident grave après lequel elle ne peut plus travailler, ce qui devient une catastrophe pour sa famille, privée d'argent. La thématique de l'enfance difficile des enfants pauvres en Inde revient dans la nouvelle *À l'aventure* du recueil *L'Ambassadeur triste*. Une Américaine, âgée de 60 ans, se décide à fêter d'une manière originale et extravagante son anniversaire en faisant en solitaire le tour de l'Inde. Très vite, elle est effrayée et dérouterée par ce qu'elle voit. La situation se complique et devient dramatique au moment où elle décide pendant une pluie battante d'inviter dans sa voiture un petit garçon en haillons, très malade. Finalement, la touriste ne sait pas se débarrasser de lui.

Le troisième paramètre qui est important pour établir les dimensions du personnage concerne la présentation du personnel romanesque qui peut se faire selon le mode diégétique ou selon le mode mimétique (Jouve 1992 : 69)⁸⁴. Nous constatons la prédominance du mode mimétique sur le mode diégétique dans les romans analysés. Les personnages en question sont présentés sur le mode mimétique parce qu'ils ne sont pas soumis aux conventions du récit.

Le quatrième élément que nous devons prendre en considération dans l'analyse des dimensions de personnages est leur **surdétermination par une finalité narrative** (Jouve 1992 : 69) qui peut être forte ou, en revanche, peut constituer un composant d'un récit redondant et dilué. Le « faire » de tous les personnages est surdéterminé par une finalité narrative forte. Anjali est présenté sur le mode mimétique et surdéterminé par une finalité narrative forte. L'objectif de ce personnage principal de *L'Arbre fouet* est la délivrance de son *karma* funeste. Mouna et Pagli sont déterminées à retrouver leur identité. Subhadra rêve de décider de son sort. Bissam Sobnath veut s'imposer à ses proches comme maître absolu et être traité en Dokter-Dieu par ses patients.

À la fin de notre analyse de la perception des personnages, essayons d'analyser leur **incomplétude**. Tout d'abord, nous devons déterminer si la romancière, en créant un monde fictif, a employé le modèle mimétique ou anti-mimétique⁸⁵. Ensuite, il nous faut évaluer si, sur le plan du signifié, le personnage est intégré à un mythe de la complétude ou non. Si sur le plan du signifié, un personnage fait partie du mythe de la complétude, par conséquent son caractère incomplet est automatiquement neutralisé⁸⁶.

⁸⁴ Quant à la présentation du personnage sur le mode diégétique et mimétique, V. Jouve cite les travaux de Northrop Frye. Selon ce dernier, il est possible de distinguer dans la présentation du personnage le mode mythique, le mode mimétique élevé, le mode mimétique bas et le mode ironique. Le personnage présenté sur le mode mythique est un personnage supérieur aux êtres humains et à leur monde. Le personnage présenté par le biais du mode diégétique élevé est toujours supérieur par rapport aux humains mais non à leur milieu. Le personnage présenté sur le mode diégétique bas est un personnage égal aux êtres humains et à leur monde. Par contre, le personnage présenté sur le mode ironique est inférieur par rapport à son public. V. Jouve trouve que cette classification construite sur la base de la nature du personnage est peu précise parce que tout dépend du style choisi par l'écrivain. En fonction du style un personnage mythique peut être présenté de manière amusante, par contre un personnage réaliste peut atteindre les dimensions du héros tragique. C'est pourquoi, V. Jouve se limite à deux types de présentation du personnage, c'est-à-dire sur le mode diégétique, soumis aux conventions du récit et sur le mode mimétique. Cité d'après V. Jouve ; cf. Northrop Frye 1969 : *Anatomie de la critique*. Traduction française, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des sciences humaines » pp. 47-50.

⁸⁵ Vincent Jouve souligne que : « [l]'incomplétude des univers fictionnels, [...], est selon les auteurs, compensé ou souligné. Le choix est entre le mimétisme et l'anti-mimétisme : alors que certains romanciers, tels Balzac, s'essaient à construire des univers immenses et détaillés se rapprochant le plus possible du monde 'réel', des auteurs comme Beckett ou Kafka insistent, au contraire, sur l'incomplétude de l'écrit. » (Jouve 1992 : 70)

⁸⁶ Vincent Jouve cite l'exemple du personnage de l'agent secret, James Bond, qui est une figure connue pour la majorité des lecteurs. En conséquence, son côté incomplet est neutralisé car il est possible de l'inscrire au mythe de la complétude, et le percevoir comme surhomme qui sort sain et sauf de toutes les situations dangereuses (Jouve 1992 : 73, 74).

Le lecteur a la possibilité de découvrir la vie intérieure, les pensées, les rêves et sentiments d'Anjali, d'Aeena, de Mouna, de Pagli, de Subhadra et de Bissam Sobnath. Pour ce qui est des protagonistes du *Voile de Draupadi*, de *L'Arbre fouet*, de *Moi, l'interdite*, de *Pagli*, elles sont nommées seulement par leur prénom ou leur surnom (dans le cas de Mouna). Le lecteur connaît les noms et prénoms des personnages principaux d'*Indian tango* et du *Sari vert* (sauf le nom de la femme du protagoniste qui reste inconnu). Étant donné la narration à la première personne dans cinq des six romans analysés (à l'exception d'*Indian tango*), il y a beaucoup de lacunes dans la description de leur aspect physique. Dans les romans, il n'y a que de petites mentions ou allusions concernant leurs portraits physiques ou vestimentaires. Ce n'est que Subhadra d'*Indian tango* qui est décrite d'une manière scrupuleuse. Nous connaissons son prénom, son nom, son âge ainsi que son psychisme, ses pensées et ses désirs. Le texte nous fournit sa description physique et son portrait vestimentaire. À part cette dernière, les autres protagonistes peuvent être inscrits dans la catégorie des personnages incomplets. Néanmoins, leur incomplétude est compensée par l'écrivaine sur le plan du signifiant par la description détaillée du monde narratif grâce à des procédés mimétiques. La connaissance de leur psychisme rapproche ces personnages du monde réel. Aucun des personnages principaux de ce cycle ne peut être intégré à un mythe de complétude.

VII.1.2. Réception, effet-personnel et lecteur jouant

Après avoir analysé la perception des protagonistes des romans du cycle indo-mauricien, essayons d'effectuer l'analyse de leur réception. Dans l'examen de la réception des personnages principaux des romans d'Ananda Devi, nous allons recourir à la terminologie proposée par V. Jouve. Vu le nombre de différents types de lecteurs qui peuvent apparaître au cours de la lecture, distingués par l'auteur de *L'effet-personnage dans le roman*, il nous semble que cette solution permet d'éviter la confusion. Pour le premier niveau de la lecture, c'est-à-dire l'« effet-personnel », nous emploierons le « lecteur jouant » et « lecteur interprétant », le « lisant » pour l'« effet-personne » et enfin le « lu » pour l'« effet-prétexte ». En revanche, pour ce qui est la perception et l'implication, nous nous servons du terme « lecteur ».

Nous commençons notre analyse par le premier régime de la lecture proposé par V. Jouve : l'effet- personnel avec son lecteur spécifique, c'est-à-dire le lecteur. Le lecteur essaie d'imaginer la suite et la fin de l'histoire. On distingue deux formes de lecteur : le lecteur jouant et le lecteur interprétant.

Le rôle de ce premier est de chercher des canevas interprétatifs et d'observer si l'œuvre analysée respecte les normes préétablies du genre. Pour déchiffrer *LE VOILE DE DRAUPADI*⁸⁷, le lecteur jouant essaie premièrement de comprendre le titre du roman. Le lecteur jouant s'identifie à l'auteur du livre dont l'image est importante dans son interprétation. Le lecteur averti et qui connaît l'œuvre romanesque d'Ananda Devi sait qu'elle ne cache pas sa fascination pour *Le Mahabharata* et *Le Ramayana*⁸⁸ et qu'elle utilise souvent des noms significatifs empruntés au sanskrit⁸⁹.

⁸⁷ Vu le nombre de romans devenus analysés, pour les rendre plus repérables, nous écrivons le titre de chaque nouveau roman en gras et en lettres capitales - A. Sz.-B.

⁸⁸ *Le Mahabharata* (à savoir « La Grande Guerre des Bharata » ou « La Grande Histoire des Bharata ») et *Le Ramayana* (c'est-à-dire « La Geste de Rama » ou « La Marche de Rama ») sont deux épopées mythologiques de l'Inde. Les deux œuvres sont collectives, anonymes, créées dans les derniers siècles précédant l'ère chrétienne. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/ramayana/>. Date de consultation : le 10 mai 2018.

⁸⁹ L'écrivaine avoue dans une interview : « [...] ma mère m'a beaucoup nourrie de contes de la tradition indienne, surtout, des contes pris du *Mahabharata* et du *Ramayana* qui sont, [...] les poèmes les plus importants de la civilisation indienne, au même niveau que *l'Iliade* et *l'Odyssee* pour la civilisation gréco-occidentale. » (Devi : dans Corio 2005 : 161)

Le prénom Draupadi, figurant dans le titre de ce roman, nous renvoie en effet au *Mahabharata*, une épopée classique hindoue. Il y est question de la fille du roi Draupadi, une femme à la beauté et à la bonté légendaires. Dans la mythologie hindoue, cette princesse, née du feu du sacrifice, devient la femme commune des cinq frères Pandava. Pendant la guerre entre les deux familles Pandavas et Kauravas, les cinq fils de la famille Kauravas dont Draupadi était successivement l'épouse, sont tués. Son clan gagne la guerre et elle devient la reine. À la fin de l'épopée, on apprend que Draupadi était une incarnation de la déesse Shri. Ces explications ne sont néanmoins pas suffisantes pour que le lecteur jouant puisse deviner le contenu de ce livre.

Ensuite l'attention du lecteur jouant est attirée par l'incipit dans lequel il y a la description du visage d'un enfant très malade observé avec angoisse par sa mère. Le lecteur jouant est attendri par la souffrance du fils de la protagoniste. Il veut savoir si le petit sera guéri car dans sa description la narratrice emploie les mots tels que : « mourir », « dérouté », « dernier » qui peuvent présager une fin tragique :

Un visage d'enfant, immobile, bleu-nuit, sur lequel viennent mourir les dernières lumières rescapées du jour. Un visage d'enfant sans sourire, on ne sourit pas lorsque la vie est en dérouté, lorsque s'échappe le cœur avec une énergie furibonde et que l'on n'entend plus la musique des heures. (VD 1993 : 5)

Cette hypothèse prend son origine dans le titre du roman et dans l'intertextualité. En se rappelant la princesse-déesse Draupadi du titre, le lecteur jouant peut faire un parallèle entre la disparition de ces cinq fils de la famille Kauravas et la situation d'Anjali. Il peut en déduire ou plutôt pressentir la mort du petit Wynn.

Le premier chapitre et les chapitres qui suivent, décrivent la maladie du petit Wynn, son transfert à l'hôpital, la thérapie appliquée par les médecins, la douleur de ses parents et de ses proches. Le lecteur jouant est persuadé qu'il a affaire à un drame ce qui le conduit aux lois préétablies du genre. Ce premier schéma interprétatif se confirme au fur et à mesure de la lecture. Pendant la lecture, le lecteur jouant découvre que le roman abonde en trames tragiques concernant le personnage principal mais aussi les personnages secondaires et même épisodiques. La fin de l'histoire élucide le titre. Il s'avère que la marche du feu à laquelle prend part le personnage principal pour demander la guérison de son fils est célébrée en l'honneur de la déesse Draupadi, née du feu du sacrifice. Les fidèles croient que la déesse

protège les marcheurs pendant l'épreuve en les couvrant de son voile⁹⁰. Le feu et le sacrifice se rapportent tant à Anjali qu'à sa cousine Vasanti, brûlée vive, qui peut être perçue comme l'alter ego de cette première. D'après Anjali, le voile de Draupadi est « le voile de fidélité, le voile de chasteté, le voile de féminité. » (VD 1993 : 168) Le voile de fidélité est une allusion à Sita, femme de Ram, qui a pris part à l'épreuve du feu pour prouver la fidélité à son mari. En revanche, le voile de chasteté est celui avec lequel Draupadi protège les fidèles.

Le lecteur jouant, pour comprendre le personnage, est également obligé de recourir aux scénarios communs et intertextuels. Il est capable de prévoir d'une certaine manière le dénouement tragique de l'histoire grâce aux indices parsemés dans le texte.

Venons-en à l'analyse de la réception par le lecteur jouant de *L'ARBRE FOUET*. Au début de la lecture, il cherche à analyser et à interpréter le titre du roman qui est intrigant et énigmatique. Dans le texte, il y a des allusions à celui-ci :

On dit que cette propriété, au temps des coloniaux, avait un héritage d'esclavage et de martyr. Souvent, en parlant du grand badamier qui surplombe la maison, les gens disent « pied-fouette », l'arbre du fouet. Oui le nom est approprié. Le nom est juste. Mais ce ne sont pas les mêmes raisons qui nous poussent à lui donner ce nom. Les villageois disent que c'est l'arbre auquel on attachait les esclaves pour les fouetter, et le nom en est resté. Pour moi... Un souvenir à la fois proche et lointain, à peine évoqué, qui ranime d'anciennes blessures cicatrisées... L'arbre-fouet, l'arbre-mâle, l'arbre-colère. (AF 1997 : 42)

L'arbre est en quelque sorte le leitmotiv du roman, son image revient à plusieurs reprises. Il est à noter que par l'emploi de ce symbole, Ananda Devi évoque deux moments douloureux de l'histoire de son île : l'esclavage et l'engagisme⁹¹.

Il est clair que la cohérence interne du texte favorise la prévisibilité. Dans *L'Arbre fouet*, sa structure non-linéaire et l'action qui se déroule simultanément à deux époques différentes compliquent la tâche du lecteur jouant. Le recours continu au monde imaginaire,

⁹⁰ À Maurice, le rituel de la marche sur le feu est pratiqué par certains fidèles appartenant à la communauté indo-mauricienne. <https://voyagesexperiences.blogspot.com/2014/05/maurice-marche-sur-le-feu-acte-de-foi.html>. Date de consultation : le 20 novembre 2017.

⁹¹ À ce propos, K. Wiśniewska fait une remarque pertinente : « L'île comme une terre funèbre s'étale aussi dans les romans d'Ananda Devi. Dans son quatrième roman *L'Arbre fouet* surgit l'image d'une île fatale, île-malheur. Le livre rappelle le temps sanglant de l'esclavage auquel se mélange l'aujourd'hui. L'île couvre un malheur, l'île couvre la mort. » (Wiśniewska 2015 : 309)

appelé par l'écrivaine le « para-naturel »⁹², dérouté le lecteur jouant qui perd sans cesse ses repères. La distorsion entre l'univers fictif et le monde de référence du lecteur jouant est considérable. L'incipit in *media res* installe le lecteur jouant dans la maison de la protagoniste à Souffleur. Ce qui attire son attention c'est le mot « mort » répété plusieurs fois par la voix narrative comme : « la mort du jour », « le bruit de la mer est semblable à celui de la mort terrible et infinie » (AF 1997 : 7), ensuite la mise en relief du caractère atemporel du lieu : « ce lieu n'a pas d'âge » (AF 1997 : 7) et une allusion au karma à propos des fruits dans « leur cycle d'espoir et d'abandon » (AF 1997 : 7) L'ambiance est triste et troublante. La protagoniste distille des détails qui pourraient la décrire. Son vrai prénom Aeena est dévoilé à la page 96, avant le lecteur prend connaissance de son surnom la « Lunaire », donné par Dominique, et la « Gungi » (Muette), inventé par Suresh. La fin du premier chapitre aiguise la curiosité du lecteur jouant car l'héroïne principale suggère que le lieu est hanté par un fantôme ou une force obscure et inconnue : « [...] je distinguais partout une énergie folle, péremptoire et indomptée, qui commande ou condamne, qui crée ou qui détruit, et qui n'aime pas l'humain. » (AF 1997 : 11) Le roman est divisé en chapitres dont chacun est précédé par une épigraphe à savoir des vers de T.S. Eliot qui sont en relation avec son contenu ou qui peuvent éclaircir ou suggérer des événements de la diégèse.

Au fur et à mesure de la lecture, le lecteur jouant peut attribuer à Aeena le rôle thématique de la victime. Or, cette interprétation ne l'aidera pas à prévoir la fin du roman car la femme se transforme en bourreau tout comme Dévika. Bref, en se référant à des scénarios communs et intertextuels, le lecteur jouant n'est pas capable d'anticiper sur la suite de l'histoire. Par contre, l'image de l'auteure pourrait être utile dans ce « jeu de prévisibilité »

⁹² Dans une interview l'auteure donne sa définition du « para-naturel » : « Je me suis éloignée, depuis *Moi, l'interdite*, de cette préoccupation directe avec la religion pour me rapprocher du surnaturel ou du 'para-naturel' – c'est-à-dire que je décris une situation et des personnages 'réels', mais la ligne de démarcation avec une autre dimension de pensée et de conscience est très mince, de sorte que s'imbriquent souvent des situations réelles et 'sur-réelles'. » Patrick Sultan « Ruptures et héritages. Entretien avec Ananda Devi » <http://orees.concordia.ca/numero2/essai/Entretien7decembre.html>. Date de consultation : le 19 février 2015. Par contre, Josiane Ip Kan Fong remarque que : « [l]a présence simultanée de réalités et mondes parallèles ou alternatifs, la porosité des frontières identitaires, culturelles, linguistiques ou religieuses dans les romans d'Ananda Devi participent à la création d'un univers déréalisé, à la fois trouble et troublant, que l'auteure qualifie de 'para-naturel'. Ananda Devi ne semble pas établir de différence entre le para-naturel, le surnaturel ou même le sur-réel [...] ». (Ip Kan Fong 2011 : 171) https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/70175/1/IpKanFong_Josiane_201111_PhD_thesis.pdf. Date de consultation : le 07 janvier 2018.

(Jouve 1992 : 93). Ananda Devi décrit des personnages féminins forts dont les rôles sont ambigus et qui se situent à mi-chemin entre victime et bourreau. Ce savoir pourrait jeter une nouvelle lumière sur le personnage principal de *L'Arbre fouet* et permettrait de déchiffrer son sort.

Pour ce qui est de l'examen de la réception par le lecteur jouant dans *MOI, L'INTERDITE*, il est difficile de deviner le déroulement de l'histoire et de prévoir sa fin. L'histoire n'est pas racontée d'une manière linéaire, il y a bien des non-dits ce qui complique la compréhension et les prévisions sur son évolution. Comme le souligne V. Jouve : « la prévisibilité du récit [...] relève directement de la cohérence du texte. » (Jouve 1992 : 94)

Quant au champ formel du roman, nous examinerons en premier lieu le titre, l'incipit et la fin du roman à la lumière des recherches de G. Genette (Genette 1987 : 54-97). Le titre *Moi l'interdite* appartient aux titres thématiques. Il est un type métaphorique, l'un des quatre types de titres thématiques, se rapportant au contenu de façon symbolique. Mouna, la protagoniste est exclue et stigmatisée par sa famille et sa communauté à cause de sa difformité. L'incipit du roman est mystérieux et difficile à déchiffrer. Le voici :

Cette histoire couleur d'eau croupie n'a peut-être aucune réalité. Laissez-la s'écouler à travers la bonde de l'oubli. N'essayez pas de la saisir. Elle parle de rêves déçus, et aurait un bruit de déchirure si l'on pouvait entendre le bruit secret des cœurs. (MI 2000 : 7)

Ce début rend le lecteur jouant perplexe, le met dès les premières lignes devant un dilemme : doit-il y croire ou non ? Dans l'incipit il y a déjà des signes avertisseurs du genre et de l'ambiance de l'histoire qui peuvent éveiller la curiosité du lecteur. La fin du récit avec la question : « Serais-je un ange ? » (MI 2000 : 125) étant en même temps le seul contenu du dernier chapitre du récit, n'éclaircit pas l'énigme. La fin du texte en question est ouverte et ambiguë et laisse le lecteur jouant dans le doute et dans l'hésitation.

V. Jouve signale que dans le roman il y a des lieux importants et significatifs pour le lecteur jouant, ce sont des fins de chapitre, des scènes et des épisodes. J. Wallace remarque à ce titre que :

[...] pareillement aux *Mille et une nuits*, lorsque Shéhérazade annonce à la fin de chaque conte, l'arrivée d'un nouveau conte, la narratrice de *Moi l'interdite* annonce, à la fin de chaque chapitre, des éléments (souvent un temps et un lieu) du chapitre suivant. (Wallace 2010 : 7, en ligne)⁹³

⁹³ Jane Wallace « Ananda Devi dans les contes et les mythes » <https://pl.scribd.com/document/228333679>. Date de consultation : le 20 mars 2015.

Si le lecteur jouant fait attention à ce phénomène il est aidé et guidé dans un certain sens dans la création de sa « chaîne de probabilités » (Jouve 1992 : 94) concernant la suite de l'histoire.

Dans son « jeu de prévisibilité » (Jouve 1992 : 93), à part des hypothèses, le lecteur jouant peut recourir aux scénarios communs et intertextuels. Pour ce qui est du personnage principal de *Moi, l'interdite*, il est possible de s'appuyer sur le scénario intertextuel. Le lecteur jouant peut voir en Mouna le contraire de celui de Cendrillon du conte de Charles Perrault. Mouna, comme Cendrillon vit en marge de sa famille, dans de mauvaises conditions, elle est sale, ses vêtements sont en lambeaux, on se moque d'elle. Elle est aimée et aidée des animaux. Un jour, elle trouve son Prince charmant. Ses sœurs méchantes sont traitées mieux qu'elle par leurs parents. Or, c'est la fin des ressemblances entre Mouna et Cendrillon car elle n'est ni douce ni généreuse à l'instar de l'héroïne du conte de Ch. Perrault. Maltraitée par sa famille, elle finit par la détester et aimerait tuer ses proches.

Ce qui compte aussi dans la réception du personnage par le lecteur jouant, c'est l'image de l'auteur. Le lecteur qui connaît bien l'œuvre d'Ananda Devi sait qu'il peut s'attendre à un drame avec un personnage féminin fort se trouvant dans une situation extrêmement difficile.

Quant à *PAGLI*, ce livre est écrit presque entier sous forme de monologue intérieur de la protagoniste-éponyme. Ce qui peut enchanter le lecteur jouant, c'est le langage qui est très lyrique⁹⁴. Le lecteur attentif fera aussi attention à l'expérimentation de l'écrivaine avec la ponctuation. Dans le roman, le français coexiste avec le créole mauricien, quelques dialogues sont écrits en créole et tous les titres des chapitres sont écrits dans ces deux langues. Ce bilinguisme peut dérouter un peu le lecteur jouant mais en même temps il peut éveiller sa

⁹⁴ Ananda Devi a traduit en anglais son roman *Pagli*. La romancière avoue que : « Quand j'ai réécrit *Pagli* qui est une écriture poétique, j'ai eu envie de le faire moi-même parce que je me suis dit que, même s'il y a de très bons traducteurs de poésie, c'est la chose la plus difficile à traduire. Si l'on essaie de respecter ce qui est dit, on risque de ne pas parvenir à restituer le flot et la musicalité, tandis que je pouvais, moi, m'autoriser la liberté de laisser un mot attirer un autre mot et de créer des images autres que celles du texte original par assonance et par allitération, alors qu'un traducteur qui traduit quelqu'un d'autre ne peut se permettre de telles libertés. » (Devi 2011c : 277)

curiosité⁹⁵. Au début de la lecture de *Pagli*, le lecteur jouant essaie de comprendre le titre du roman. Il fait des hypothèses, il peut même arriver à la conclusion que c'est un nom propre, un prénom ou un lieu. Plus tard, il s'efforce d'établir le genre du roman lu. Au début, il peut croire qu'il a affaire à un roman d'amour avec une intrigue policière. L'incipit du roman peut éveiller la curiosité du lecteur jouant qui est intrigué par la situation d'enfermement de la femme qui lui raconte l'histoire. Il ne sait pas, à vrai dire, à qui s'adresse intérieurement la narratrice. Il devine qu'il s'agit probablement de son amant, peut-être de son fiancé ou de son mari. Le lecteur jouant s'interroge sur ce qu'elle a fait, pourquoi on l'a enfermée et pour quelle raison elle devra être punie et même condamnée à mort. L'enfermement de la femme et la peine qui lui sera infligée peuvent lui suggérer le genre du roman criminel, ce qui s'avère inexact par la suite. Finalement, il constate que c'est un roman psychologique qui pourrait également être qualifié de drame. Le livre n'offre pas de schéma interprétatif permettant de bien déchiffrer la suite de l'histoire. Le lecteur jouant observe la conformité du personnage à un genre préétabli. Quant au deuxième critère, à savoir les scénarios communs et intertextuels, il lui est impossible de les détecter.

Le lecteur jouant qui commence la lecture du roman *INDIAN TANGO* et qui aimerait se faire des idées sur le roman à lire, doit être conscient de l'importance des titres dans le cas de cette auteure. Essayons donc de déchiffrer le titre de ce roman. Le mot « tango » renvoie à la danse très sensuelle que les spécialistes du genre qualifient de danse d'improvisation. Le tango peut symboliser la passion mais aussi la lutte et la rivalité entre les partenaires. L'adjectif « indien » du titre est expliqué dans le premier chapitre du livre où le lecteur jouant

⁹⁵ La romancière explique ainsi son choix linguistique : « L'utilisation du créole dans mes romans est liée surtout aux dialogues, par conséquent je pourrais dire que c'est une question d'écoute et de musicalité. [...] C'est ce qui est arrivé avec *Pagli* par exemple : quand j'écrivais les titres des chapitres je mettais Nuit et après je pensais à l'équivalent en créole Lanwit, [...] les sonorités sont semblables, mais qu'on entend quelque chose d'un peu plus rêveur dans Lanwit, c'est quelque chose d'un peu plus allongé, peut-être même d'un peu plus poétique. » (Devi : dans Corio 2005 : 152)

Citons encore une autre explication d'Ananda Devi qui peut être utile pour ses lecteurs étrangers ainsi que pour notre analyse de ses romans suivants dans lesquels le créole apparaît souvent : « En choisissant de donner des doubles titres aux chapitres de *Pagli*, en français et en créole, je signale au lecteur plusieurs choses : que le créole a sa musicalité propre qui sous-tend le récit et qui est comme un écho intérieur du français, qu'il est suffisamment proche du français pour que, en faisant un petit effort, on puisse le comprendre, et enfin que ce texte apparemment écrit en français n'est pas un texte français. Le titre, *Pagli*, est un mot hindi. Le prénom de l'héroïne, Daya, signifie compassion en hindi, et celui de l'homme qu'elle aime, Zil, signifie l'île en créole. Le lecteur étranger ne saisira pas nécessairement ces significations internes. Mais elles permettent d'instaurer un sentiment de décalage, d'être dans un univers étranger, avec ses propres règles et ses significations internes. C'est le lecteur qui alors, se retrouve en position de négociation par rapport à un texte où il doit naviguer sans repères. » (Devi : dans Corio 2005 : 153)

apprend que l'action du livre se déroule en Inde⁹⁶. Ces informations et la connaissance des autres romans de l'écrivaine mauricienne lui permettent de faire des hypothèses sur la teneur du livre. Il peut prévoir qu'il aura affaire à une histoire d'amour pleine d'exaltation et de violence caractéristique de l'écriture d'Ananda Devi. Dans son horizon d'attente et à la base des scénarios provenant de son expérience lectorale et personnelle il peut probablement s'imaginer une relation amoureuse entre, ce qui s'impose surtout dans le contexte hindou, une femme et un homme. Comme il s'avère plus tard, le lecteur jouant est piégé par l'auteure.

« L'agenouillement a lieu dès leurs premiers pas dans la maison. » (IT 2007 : 9) Voici l'incipit du roman qui surprend et intrigue le lecteur jouant ne se doutant pas qu'il lit la description de la transgression, de l'amour charnel entre deux femmes. Ce qui est intéressant c'est que la scène-clé se trouve au début du livre, et cela se fait à l'insu du lecteur jouant qui pendant la première lecture est incapable de comprendre bien la situation. La lecture des premiers chapitres n'éclaircit pas l'énigme. Le lecteur jouant se sent dérouté par l'organisation interne du roman, par l'alternance des chapitres relatifs à Subhadra et à l'écrivaine-narratrice, la différence des styles, du ton et par leur ordre anti-chronologique. Il essaie de trouver un lien entre deux histoires lues. Néanmoins, il lui est impossible de prévoir la suite de l'histoire. Dans des interviews données après la publication du livre, Ananda Devi souligne qu'il ne faut pas confondre le personnage de l'écrivaine *d'Indian tango* avec elle-même⁹⁷. Elle admet dans le roman que : « l'objectif du romancier est de se cacher le mieux possible derrière ses mots. » (IT 2007 : 53) Néanmoins, le lecteur averti trouve dans le roman quelques traces et allusions qui peuvent suggérer certains liens entre l'écrivaine fictive et réelle. L'écrivaine, le personnage du roman, adore tout comme l'auteure mauricienne l'œuvre de T.S. Eliot et de V. Woolf. A. Devi remarque dans *Les hommes qui me parlent* que : « les livres de Virginia

⁹⁶ Dans une interview, Ananda Devi explique que l'idée du titre lui est venue après la conversation avec une amie anglaise. L'écrivaine lui a dévoilé qu'elle était en train d'écrire un roman sur la transgression dont l'action se passerait en Inde. L'amie, en plaisantant, lui a suggéré de l'appeler « last tango in Paris » (Devi 2011c : 279) ce qui a finalement inspiré la romancière. Le titre « Last tango in Paris » fait allusion au fameux film de B. Bertolucci. Dans les pages de ce roman, Ananda Devi recourt au tango pour décrire l'apparition du désir chez Subhadra. En voici la citation : « Une musique s'élève de l'appartement du dessus. Lente et rythmée, langoureuse et vivace, Subhadra ne la reconnaît pas. Ce n'est pas une musique indienne. [...] Ce tango argentin qu'elle ne reconnaît pas fait enfin bouger une chair quasiment anesthésiée. [...] Cette danse qu'on n'a sans doute pas besoin d'apprendre, puisque la chair danse toute seule à l'entendre. La chair danse... » (IT 2007 : 98) Une autre fois c'est le personnage de l'écrivaine qui écoute le tango argentin et décrit ainsi sa force : « [...] cette musique défait et contredit tous les codes, elle pénètre les failles de cette civilisation du non-dit, elle étale au grand jour l'interdit, et elle rit de son insolence. » (IT 2007 : 106)

⁹⁷ L'écrivaine y revient dans *Les hommes qui me parlent*, elle déclare : « Non. Évidemment. Évidemment, non, elles ne sont pas moi, toutes ces femmes qui me ressemblent comme deux gouttes d'eau. Paule, Pagli, Anjali, l'écrivaine sans nom d'*Indian tango*, non, non, elles ne sont pas moi. Je leur ai juste donné un peu de ma tête, de mon cœur, de mon esprit, de mon âme et surtout de mon corps. Je leur ai juste un peu donné et tout pris. » (Devi 2011a : 54)

(Woolf, A.Sz.-B) voyagent partout avec moi. » (Devi 2011a : 125) Une autre fois dans *Indian tango*, elle fait une allusion directe à sa propre écriture, au côté obscur de la nature humaine qui l'attire. En voici la citation :

C'est ainsi que j'aurais passé tant de temps à décrire des amours dénaturées, à oser toute sorte de transgressions, à regarder des filles de quinze ans avec les yeux troubles d'un adulte à l'innocence peut-être mensongère, à faire naître des enfants dans des poubelles et à faire mourir des adolescentes dans des poubelles, à me mettre dans la peau d'une prostituée avide des expériences de la chair, à vouloir à tout prix tenter – c'est le cas de le dire – le diable ? (IT 2007 : 153)

Le lecteur qui connaît bien son œuvre romanesque reconnaît les personnages et les romans dont l'écrivaine parle. Il s'agit de Savita d'*Ève de ses décombres*, de Paule de *Rue la Poudrière*, de Joséphin de *La vie de Joséphin le fou* ou de Noëlla de *Soupir*.

Dans le roman en question, en réfléchissant sur le processus d'écriture romanesque, Ananda Devi présente l'histoire du moine bouddhiste dont le prénom est Ananda (c'est un clin d'œil au lecteur), qui vivait en Inde au X^e siècle. Une fois, il aperçoit par la fenêtre de sa cellule une belle femme dont il tombe amoureux. Il a conscience que c'est un amour interdit mais il lui est impossible de se détacher de l'image de la femme qu'il commence à sculpter dans son enfermement. Et finalement : « Il avait réussi à la posséder même si c'était dans un univers de pierre. Il avait franchi l'espace qui le séparait du rêve. Il avait recréé la réalité selon ses désirs. » (IT 2007 : 164) Cette histoire résume symboliquement le travail des artistes. Ananda Devi avoue être conduite par l'« ange noir de l'écriture », une sorte de nécessité intérieure qui la pousse à créer des mondes fictifs peuplés des personnages tragiques. Pendant la création d'un roman, l'écrivain est plongé totalement dans le monde irréel, il vit et souffre avec ses personnages qui lui paraissent mystérieux et indépendants même s'il accomplit la fonction de démiurge. Une fois le roman terminé, l'écrivain a de la difficulté à revenir à la réalité et à oublier son personnage.

Il faut souligner qu'Ananda Devi joue habilement avec le lecteur jouant car elle a réussi à rédiger le texte de telle manière qu'elle évite entre autres tout accord au féminin, et que le lecteur jouant peut croire que la personne qui espionne la protagoniste d'*Indian tango* est un homme. Le lecteur inattentif peut omettre par inadvertance une phrase significative à la page 23 qui se rapporte à la narratrice : « Ombre hybride arpentant les trottoirs, je suis femme, à la trace. » (IT 2007 : 23) C. Vallée-Jest mentionne encore deux autres fragments qui permettent de deviner le sexe du personnage de l'écrivaine. Il faut néanmoins noter que pour les détecter il est nécessaire de connaître l'hindi ou au moins quelques termes issus de cette langue :

En effet, alors que l'auteure joue à cacher l'identité sexuelle du personnage-écrivaine – la révélation par un accord au féminin ne se fait qu'à la page 206 – le lecteur peut tout de même l'avoir deviné par le terme *churidar* à la page 132 qui désigne les vêtements féminins du personnage et par l'interpellation *memsahib* de la page 186. (Vallée-Jest 2016 : 356)

Cette situation est d'autant plus possible que pendant la lecture, le lecteur jouant se base sur son expérience personnelle et lectorale antérieure. Son expérience extratextuelle lui suggère qu'il a affaire à une relation amoureuse entre une femme et un homme. Cette conviction est renforcée par le fait que l'action du livre se déroule dans la culture hindoue très traditionnaliste. Le sexe de l'écrivaine, mis en relief par l'accord de la forme du participe passé au féminin ('elle l'avait suivie' (IT 2007 : 206), c'est Subhadra qui avait suivi l'écrivaine, A. Sz.-B.) se manifeste dans la description de la transgression donc à la fin du livre. Finalement, le lecteur jouant constate que le personnage principal d'*Indian tango* est en accord avec le genre préétabli.

Grâce au message caché dans le titre *LE SARI VERT*, le lecteur jouant qui commence la lecture peut s'attendre à une histoire se déroulant dans un milieu indien. Au fur et à mesure de la lecture, il découvre que le sari vert du titre désigne l'épouse du protagoniste. La femme portait ce vêtement de soie, beau et luxueux, le jour de sa mort. Or, cette couleur fait penser à la nature, à la renaissance et à l'espoir. La fille du protagoniste porte également un sari de couleur verte, ce qui est symbolique, dans la scène d'accusations finales. Pendant son monologue, le protagoniste, Bissam Sobnath, évoque plusieurs fois différents saris, plus ou moins coûteux, appartenant à sa femme, ainsi le sari devient-il le vrai fil conducteur du roman. Pour le personnage principal du roman, c'est un habit très sensuel qui souligne à merveille la beauté du corps féminin et peut constituer le symbole de la féminité : « Je la vois (sa femme, A. Sz.-B.) encore, vêtue d'un sari jaune, transparent, aux paillettes d'or. Jaune de feu soyeux qui seyait parfaitement à son teint chaud et à ses cheveux noirs. » (SV 2009 : 29)

L'écrivaine, elle-même, qui porte souvent des saris⁹⁸, partage le point de vue de son personnage. Cependant, elle signale que dans le roman le sari possède deux significations.

⁹⁸ Dans *Les hommes qui me parlent*, Ananda Devi, qui pendant des interviews ou des rencontres avec des lecteurs porte toujours un sari, explique pour quelle raison c'est son vêtement de prédilection : « On peut les garder pendant des décennies et ils seront toujours là, ils épousent toujours aussi fidèlement le corps, les hanches, la poitrine, ils s'adaptent aux changements que l'âge opère, et leur pan libre, qui flotte, dira toujours, pris par le vent ou par une course ou une pensée aventureuse, qu'une part de celle qui les porte restera toujours libre, toujours inaccessible, toujours volage et volatile, que nous devons toutes préserver ce pan de chair nue qui n'est assujettie à aucune mémoire. » (Devi 2011a : 131) Dans le roman *Indian tango*, le sari est également mis en valeur. L'écrivaine-narratrice est fascinée par ce vêtement indien ainsi que par le sitar.

Voir aussi l'article de Françoise Lionnet « Cinq mètres d'ordre et de sagesse, cinq mètres de jungle soyeuse : Ananda Devi's Unfurling Art of Fiction » pp. 283-314 in : *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Sous la rédaction de Véronique Bragard et Srilata Ravi, 2011, Paris, L'Harmattan.

Premièrement, c'est une incarnation de la féminité et de la sensualité mais deuxièmement c'est un vêtement qui est noué avec une ficelle qui peut symboliser les chaînes et, par extension, le statut de prisonnière de la femme hindoue. La seconde signification s'accorde avec la volonté du protagoniste d'enfermer sa femme et de la faire taire⁹⁹.

Le sari vert n'offre pas au lecteur jouant de schémas typiques qui l'aideraient à deviner la suite de l'histoire lue. La première prise de parole du protagoniste est intrigante et en même temps déroutante :

Je ne suis pas l'apôtre du dire poli. Je ne souscris pas à l'hypocrisie de ces belles et vides formules dont notre époque est si friande. Je ne suis ni jeune, ni riche, ni faible, ni gentil, ni femme, ni blanc, ni noir, ni pauvre, ni affamé, ni obèse, ni beau, ni contrefait, ni minorité brimée, ni majorité insensible, ni politicien hâbleur, ni prophète apocalyptique, ni mère Teresa, ni Berlusconi – bref, ni le meilleur ni le pire. Je suis un homme, et je suis en voie de disparition. (SV 2009 : 9)

Par une telle présentation le personnage a réussi à attirer l'attention du lecteur jouant. Il est ensuite informé du lieu où se déroule la scène (dans la maison de sa fille à Curepipe), à la page 26 il apprend que le protagoniste est médecin, cependant il n'apprend son prénom et son nom (Bissam Sobnath) qu'à la page 114. Dans son analyse du personnage le lecteur jouant se sert de scénarios communs qui se basent sur la qualification des personnages. L'identité psychologique et sociale du personnage peut être déterminée grâce aux rôles thématiques. Le rôle thématique incarné par le protagoniste est celui de médecin qui devrait aider ses patients, se caractériser par la compassion et l'empathie. Or, ce scénario commun s'avère une fausse piste car Bissam Sobnath n'est pas du tout garant de la vertu inscrite dans son métier. Il ne respecte pas ses patients, il les méprise en les désignant par le terme « minables » (SV 2009 : 39) et il lui arrive de les soigner mal : « [...] à quoi cela servait de sauver tant de gens inutiles. » (SV 2009 : 43) Pendant la majeure partie de la lecture le lecteur jouant n'est pas non plus capable de deviner le degré de monstruosité de l'homme ou de quoi il est vraiment capable. Le personnage principal du *Sari vert* manipule facilement sa fille et sa petite-fille mais en même temps celui qui lit son histoire. Une fois, le lecteur jouant est piégé par le narrateur-personnage et croit un moment à ses propos selon lesquels Kitty aurait brûlé sa mère. Il ne sait pas non plus se prononcer à cent pour cent sur la nature des relations entre le protagoniste et sa fille même si dans le roman il y a beaucoup d'indices témoignant des rapports incestueux entre eux.

⁹⁹ Entretien avec Ananda Devi <https://www.youtube.com/watch?v=K13ufNg5fc0>. Date de consultation : le 14 juillet 2017.

Pour déchiffrer l'histoire et percer le mystère du personnage, le lecteur jouant recourt aussi aux scénarios intertextuels qui dépendent de son encyclopédie ou ne peuvent être reconnus que par les membres d'une communauté culturelle souvent restreinte¹⁰⁰. Quant au *Sari vert*, la référence aux scénarios intertextuels n'est pas évidente.

L'examen de la conformité aux règles préétablies du genre ne contribue pas non plus à deviner l'évolution du personnage et le déroulement de l'action. Ce qui pourrait aider le lecteur jouant dans sa tâche est probablement l'image de l'auteure. Ananda Devi est connue pour sa plume féministe, ses personnages féminins se révoltent souvent contre l'ordre établi et contre la domination masculine. Par conséquent, le lecteur avisé pourrait supposer que le Dokter serait un personnage négatif et misogyne.

Bref, la lecture des romans analysés ne déçoit pas l'attente du lecteur jouant dont la curiosité est sans cesse attisée et dont les anticipations sur la suite des histoires s'avèrent être souvent fausses. C'est uniquement dans le cas du *Voile de Draupadi* que le lecteur jouant est probablement en mesure de deviner la fin de l'histoire. Le lecteur jouant des romans du cycle indo-mauricien essaie de chercher dans le comportement des protagonistes la conformité aux règles préétablies du genre. En général, il lui est impossible de trouver de modèle littéraire qui pourrait l'aider dans le « jeu de prévisibilité » (Jouve 1992 : 93).

Pour ce qui est des scénarios communs et intertextuels, qui peuvent être utiles dans l'analyse effectuée par le lecteur jouant, ils ne se manifestent pas au lecteur au cours de la lecture. Tous les romans sont construits sur le même modèle qui exclut la possibilité de la prévision du déroulement des histoires par le sujet lisant. Il est à noter que *Pagli, Moi l'interdite*, *Indian tango* commencent, à l'insu du lecteur, par des scènes qui sont en réalité finales. Le but d'Ananda Devi est de surprendre son lecteur qui est invité à lire des histoires intéressantes qui le choquent, l'émeuvent et le font réfléchir.

¹⁰⁰ En ce qui concerne un scénario intertextuel possible mais difficile à déceler pour un lecteur étranger, C. Vallée-Jest a trouvé un indice intéressant : « Le quotidien *Le Matinal* a également souligné l'intertextualité du *Sari vert* avec l'œuvre du romancier mauricien : 'Dans ce *Sari vert*, Ananda Devi a parsemé de multiples clins d'œil à Marcel Cabon, auteur qu'elle admire. Outre le prénom Malika, l'auteure écrit : 'J'ai réussi à brasser du vent...'. *Brasse-au-vent*, titre d'un roman de Cabon. Cabon qui a déjà écrit sur l'inceste dans une de ses nouvelles. Serait-ce le point de départ de l'imagination d'Ananda Devi ? [...] L'intertextualité est omniprésente dans ce dernier roman. Un peu comme si Ananda Devi voulait rendre hommage à Cabon » (*Le sari vert* d'Ananda Devi : une constance littéraire qui force l'admiration, *Le Matinal*, 01.07.2009) (Vallée-Jest 2016 : 400).

VII.1.3. Effet-personnel et lecteur interprétant

La tâche dont est chargé le lecteur interprétant se résume en trois devoirs. Tout d'abord, il a pour but de définir l'image du narrateur et son système axiologique. Ensuite, il doit effectuer la réception idéologique du personnage et, enfin, sa réception herméneutique. Dans son analyse, le lecteur interprétant s'intéresse à l'« être » et au « faire » du personnage.

Quant à l'« être » du personnage principal du *VOILE DE DRAUPADI*, son prénom, Anjali, est dévoilé à la fin du premier chapitre. La protagoniste-narratrice explique à la fin du roman, avant sa participation à la marche sur le feu, que son prénom signifie « prière » en hindi¹⁰¹. Dans sa situation, cette signification s'avère être surprenante et significative car elle est celle qui a perdu la foi. Anjali se décide à prendre part à la cérémonie non pour des raisons religieuses mais pour réagir d'une quelconque manière à la maladie de son fils. Le lecteur interprétant ne connaît pas son nom. Par contre, son âge est signalé, Anjali a 25 ans. Quant à son aspect physique, il n'y a qu'un portrait vague, une présentation fragmentaire. Étant donné qu'Anjali est aussi la narratrice de ce roman, ce manque de description physique n'étonne pas. Quelques indices relatifs à son physique apparaissent à la fin du roman au cours des préparatifs au sacrifice. C'est une jeune femme d'une maigreur excessive, épuisée et tout d'un coup vieillie. Anjali se décrit ainsi : « Mon miroir me montre une sorte de fantôme. Très pâle, presque exsangue, les yeux noirs tranchent sur ce visage anguleux [...] » (VD 1993 : 161). Son entourage souligne à plusieurs reprises sa perte de poids. Dans le roman, il n'y a aucun portrait d'Anjali avant la maladie de Wynn.

Le lecteur interprétant connaît ce personnage de l'intérieur, il a accès à ses pensées et ses sentiments. Pendant la maladie de son fils, Anjali fait une sorte de bilan de sa vie, se souvient de son enfance plutôt heureuse à côté de son frère cadet bien aimé, Shyam, elle se rappelle les moments heureux avec son mari. Sa cousine Vasanti occupe une grande place dans ses réflexions. La protagoniste pense aussi à son amie Fatmah, une personne très importante pour elle. Le roman finit par l'évocation de cette dernière qui paraît être capable de l'aider dans sa nouvelle vie après la mort de Wynn et sans Dev. Dans la phrase finale la protagoniste déclare : « Au matin, j'irai chercher Fatmah. » (VD 1993 : 175) Pour conclure, l'« être » de l'héroïne principale du *Voile de Draupadi* est présenté d'une manière incomplète.

¹⁰¹ Le prénom de son mari, Dev, est aussi symbolique car en hindi « dev » signifie « dieu » ce qui est en accord avec la vision de la famille dans la culture patriarcale hindoue. L'homme occupe une place supérieure au sein du couple et dans la société. L'un des devoirs d'épouse hindoue est de vénérer son mari et de lui être obéissante.

Observons maintenant le « faire » du personnage en question. Dans le cas d'Anjali, le lecteur interprétant peut distinguer trois modalités qui sont largement présentées dans le roman : le savoir-jouir et en particulier sa variante le savoir-voir et le savoir-vivre. À notre avis, le savoir-faire et le savoir-dire ne sont pas visibles et importants dans la réception du personnage.

Dans le cas d'Anjali, il est possible d'évaluer son **savoir-jouir**. Ce jugement permet de porter un commentaire évaluatif sur ses normes esthétiques. Le personnage est très sensible à la nature avec laquelle il vit en harmonie, voire en osmose¹⁰². La nature et son île natale constitue la source d'apaisement de force de la protagoniste. Après la marche sur le feu et la mort de son fils, Anjali constate que :

[I]e chant de l'océan est en moi, et j'ai bien l'impression d'appartenir à mon île, au point de devenir un peu elle. Nous sommes soudées en un insolite mariage. Son soleil se couche dans mon regard, sa lune grandit en moi. Je suis emplie de leurs lumières conjuguées, leurs couleurs creusées de dunes et de sable à marée basse. (VD 1993 : 174)

Ici, il est important de répéter après Ph. Hamon que :

[I]e spectacle, valorisé, mis en regard, valorise en retour le personnage-spectateur (focalisateur), donc tend à le mettre lui-même en relief en lui faisant endosser rétroactivement un certain nombre de compétences et de qualifications (sens du beau, émotivité devant la nature, compétence esthétique, etc.) [...] le texte accentue la relation entre le spectacle et son spectateur, l'objet et le sujet, et en fait un moment fort de l'intrigue. (Hamon 1984 : 107)

Cette compétence esthétique du personnage se manifeste par le biais du regard. Le lecteur interprétant est donc amené à évaluer le **savoir-voir**, une des variantes de la compétence en question, du personnage principal du *Voile de Draupadi*. Il juge sa manière de regarder par un point positif. Anjali s'avère une observatrice attentionnée et très sensible à la beauté des paysages insulaires. Dans *Le Voile de Draupadi* le **savoir-voir** est très important. Rappelons que le regard dans l'acception de Ph. Hamon :

[...] devient le lieu d'une intrusion normative, devient *carrefour normatif*, l'évaluation frappant aussi bien la compétence du regardeur, que son regard, que l'objet regardé, ou que le *profit* retiré par le regardeur du spectacle regardé. (Hamon 1984 : 106)

¹⁰² Il convient de souligner que la thématique de la nature, de son influence exercée sur l'homme constitue le sujet de certaines nouvelles d'Ananda Devi, surtout des *Immortelles* de son premier recueil *Solstices*. L'écrivaine explique que : « [...] j'ai décrit dans ces nouvelles une osmose : celle de la nature, qu'elle soit chair ou plante, et de Dieu, qu'il se présente sous une forme de bonté et de terreur. Dans la plupart des nouvelles, ils sont tous deux omniprésents. Vers la fin, tous les symboles se mêlent pour que la chair devienne plante et que l'homme se fasse divinité, et qu'il n'y ait plus de différence entre eux. Le yin et le yang, le Lingam et la Yoni, l'essence mâle et femelle alternent dans la démesure, dans un grand élan que j'ai appelé dans *les Immortelles*, 'un élan vert'. » (Devi, Préface à la deuxième édition de *Solstices* IV) ; cf. Ananda Devi 1997 : *Solstices*. Port-Louis, Éditions Patrick Mackay.

Dans la description de tous les personnages du roman le regard est primordial. Les personnages communiquent par le regard bienveillant, inquiet, doux, triste, étrange, lointain et passif. Dans les yeux des personnages, il y a des miroitements, des lumières, de la tristesse, de la nostalgie et de l'angoisse. La protagoniste-narratrice juge son entourage par l'intermédiaire de ce sens mais c'est surtout elle qui est jugée par les autres. Le regard porté par des « personnages-focalisateurs » (Hamon 1984 : 117) martèle, perce, absorbe Anjali qui veut souvent se dérober à leur regard critique et accusateur. Dans le roman, le regard paraît plus important que les mots car il reflète ce que les personnages pensent vraiment et de quelle manière ils jugent les autres. C'est par les yeux qu'il est possible d'atteindre l'âme de quelqu'un. Les mots sont plus mesurés et mieux contrôlés. Il y a beaucoup de non-dits entre les personnages qui préfèrent ne pas prononcer à haute voix des pensées trop cruelles ou blessantes. Il est possible de voir dans le regard d'Anjali et de Dev qu'ils n'ont plus d'illusions et que tous les deux savent que le sacrifice ne servira à rien, Wynn mourra. Comme nous l'avons démontré, les évaluations faites par le biais du regard sont soit positives soit négatives. La polyphonie narrative (Hamon 1984 : 114) relative au personnage d'Anjali brouille l'évaluation du lecteur interprétant.

Le **savoir-vivre** du personnage en question permet au lecteur interprétant d'effectuer un autre jugement normatif. Dans *Le texte et idéologie*, Ph. Hamon remarque qu'en évaluant le savoir-vivre du personnage romanesque le lecteur juge sa morale, son éthique, ses « conduites socialisées », c'est-à-dire ses relations avec les autres membres de la communauté, son rapport à la loi, aux normes qui régissent son milieu (Hamon 1984 : 185). Dans le cas d'Anjali, le lecteur interprétant a affaire à la polyphonie normative. La femme est jugée sévèrement par son mari qui l'accuse inconsciemment de la maladie de leur fils et de la passivité en face de leur tragédie. Il lui demande de prendre part à la marche sur le feu pour faire une offrande à Wynn. Quand elle refuse, il lui dit : « [u]ne mère qui refuse de faire une offrande pour son fils n'est pas une mère. » (VD 1993 : 24) Une autre fois, il dit : « Que sais-tu faire, à part hurler devant la mer et m'humilier devant les gens ? » (VD 1993 : 85) Dev l'évalue négativement. Sa cousine Vasanti la décrit de la manière suivante : « [...] mais, toi Anjali, tu seras une éternelle malheureuse. Tu seras l'esclave des hommes. » (VD 1993 : 46) Ce jugement est également négatif. Le personnage de Vasanti est important dans la construction de la protagoniste du roman. Jusqu'à la naissance de Wynn, Anjali constitue la contradiction totale de sa cousine, elle est passive, soumise et mène une vie commode loin des

problèmes. Il est possible d'admettre qu'avant maladie de son fils, Anjali a choisi l'identité de façade :

La prise de l'identité de façade apparaît alors comme une réaction défensive d'évitement du risque d'évaluation négative. À l'abri dans le rôle prescrit par les usages et convenances, le groupe ou l'individu échappe en effet aux critiques. [...] En effet, la fonction même de l'identité de façade est de masquer, de donner le change, de neutraliser le regard critique des autres. Rien n'est plus efficace pour cela que la conformité banale aux règles culturelles courantes. L'identité de façade est le plus souvent [...], une identité sociale de façade. (Mucchielli 1986 : 89)

La maladie de Wynn la rend émancipée, courageuse et consciente de sa vie. Elle fait tout son possible pour sauver Wynn et en même temps elle découvre sa force. Peu à peu, au moment de sa métamorphose et plus tard elle a plus de points communs avec Vasanti, femme libre et révoltée dont le prénom signifie en hindi « printemps », donc la renaissance.

Contrairement à ces deux jugements négatifs, selon son amie Fatmah, Anjali est une personne forte, une mère aimante. Il est à noter qu'avant la marche sur le feu, Anjali est très critique envers elle-même. Elle se sent impuissante face à la maladie de son fils, s'accuse de ne pas savoir garder l'amour de son mari et d'être incapable de nouer de vrais contacts avec les gens. La maladie de son fils aiguise également son regard sur le sort des femmes hindoues, muettes et dépendantes. Elle se sent solidaire avec elles mais elle n'accepte plus la place que la société patriarcale leur réserve.

Pour ce qui est de son rapport à la religion, Anjali a perdu la foi au moment de la mort de Vasanti. Elle trouve un autre exemple de la mauvaise influence de la religion. Il s'agit de son grand-père maternel, un fanatique religieux qui a détruit le bonheur et la stabilité de la famille. Anjali se décide à participer à la cérémonie religieuse même si au fond elle n'y croit pas. Après avoir franchi le fossé contenant des brasiers ardents, elle avoue :

[...] il ne me demeure aucun enchantement mystique. Je l'ai fait comme si je passais un examen, j'ai pénétré un monde qui n'est pas le mien, à présent je retourne à l'intérieur de moi-même [...] (VD 1993 : 169)

Les évaluations du personnage principal du *Voile de Draupadi* ne sont pas univoques ce qui entraîne de la confusion chez le lecteur interprétant.

Passons maintenant à l'examen de l'« être » d'Aeena, la protagoniste de **L'ARBRE FOUET**. Tout d'abord, il faut signaler que le lecteur interprétant ne connaît que le prénom et les surnoms de l'héroïne principale du roman. En premier lieu, il prend connaissance de son surnom « Gungi » dont la femme explique la signification :

À vingt ans, ayant connu toutes les gammes, les variations et les déclinaisons de la douleur, j'avais brisé le mince fil qui me rattachait à la raison et à la réalité, je m'étais affublé le nom de Gungi, la muette. Je m'étais tournée face à un mur de silence pour ne pas entendre le bruit de ma mémoire. (AF 1997 : 9)

Les patients de l'hôpital psychiatrique, dans lequel elle est admise après la rupture avec Jérôme, lui ont donné ce surnom puisqu'elle s'est enfermée dans le mutisme total. Plus tard, le lecteur interprétant apprend son deuxième surnom « Lunaire » inventé par sa copine Dominique. Finalement, à la page 96 du roman, son vrai prénom Aeena est dévoilé. Le prénom vient de l'hindi et veut dire « miroir ». Suresh l'a bien deviné, une fois il lui a dit : « [t]u es la Gungi. Tu es miroir muet. Personne ne peut se passer du miroir qui reflète les âmes. » (AF 1997 : 96) Pour ce qui est de son prénom, V. Ramharai fait une remarque intéressante :

Dans *L'Arbre fouet*, Aeena mot hindi qui signifie 'miroir', renvoie à un miroir déformant ; Aeena ne voit pas son image dans ce miroir mais celle d'une autre qui a existé dans une vie antérieure, Dévika, qui dans le roman est une parricide. (Ramharai 2011 : 63)

Quant à son âge, c'est une femme dans la quarantaine. Une fois, elle déclare : « [à] présent que je suis plus proche de quarante que de vingt ans [...] » (AF 1997 : 19).

En esquissant un portrait physique très élogieux de Dévika, la protagoniste cache quelques informations concernant son propre aspect physique qui la présentent sous un mauvais jour : « Elle (Dévika, A. Sz.-B.) se conforme physiquement à une image traditionnelle de féminité. Plus belle que je l'aurais jamais été même sans mes nombreuses maladies, plus transparente de peau, une dense chevelure [...] » (AF 1997 : 79). Il s'avère qu'Aeena est d'un teint foncé, « noir comme le diable » (AF 1997 : 109) selon son père ce qui entraîne une appréciation négative de la communauté indo-mauricienne envers elle¹⁰³. À l'instar du portrait de Dévika, dans celui de Suresh, il y a des allusions se rapportant au physique de la protagoniste : « [...] un corps semblable au mien, même teint brun-caramélisé, même cheveux noir-huilé, même aspect de terre battue. » (AF 1997 : 19) Une autre fois, Jérôme mentionne d'une manière méchante sa maigreur extrême, il compare son corps à : « [...] un paquet d'os bourré de maladies et de terreurs [...] » (AF 1997 : 82). Le lecteur

¹⁰³ Ici, il faut souligner l'obsession autour de la blancheur de la peau qui a lieu à Maurice. Marie-Thérèse Humbert dans son chef d'œuvre *À l'autre bout de moi* y fait allusion. La mère des protagonistes-jumelles, Anne et Nadège, regrette que ses filles aient un teint foncé : « Quelle affreuse déception ! Les bébés sont des filles. Et le pire, c'est qu'elles sont dorées comme de petites terres cuites. » (Humbert 1980 : 116) ; cf. Marie-Thérèse Humbert, 1980 : *À l'autre bout de moi*. Éditions Stock, Paris.

La grande importance attribuée à l'identification en fonction de la couleur de l'épiderme est sans doute l'héritage de l'époque coloniale et résultat du discours raciste. H. Bhabha remarque que : « [l]a peau en tant que signifiant clé de la différence culturelle et raciale dans le stéréotype, est le plus visible des fétiches, reconnu comme un 'savoir commun' dans une gamme de discours culturels, politiques et historiques, et elle joue un rôle public dans le drame social qui se joue chaque jour dans les sociétés coloniales. » (Bhabha 1994 : 138) ; cf. Homi Bhabha, 2007 : *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Payot, Paris.

interprétant doit réunir toutes ces bribes d'information, souvent implicites, pour se construire un portrait approximatif de la protagoniste. Étant donné la narration à la première personne, dans le roman il n'y a pas non plus de portrait vestimentaire détaillé d'Aeena. Une fois, la protagoniste fait allusion à ses vêtements. Il s'avère qu'elle ne porte jamais de sari. Longtemps après la mort de sa mère, elle essaie son sari blanc¹⁰⁴ acheté par celle-ci en prévision d'un veuvage futur (AF 1997 : 94) dans lequel elle ne se sent pas bien. Elle se souvient d'en avoir porté un au moment de ses premières règles. Pendant le rituel religieux, très honteux pour l'adolescente, elle était habillée en sari rouge¹⁰⁵.

En revanche, le lecteur interprétant est bien renseigné sur la biographie de l'héroïne principale de *L'Arbre fouet*. Grâce à ses souvenirs, il connaît son enfance, les maltraitances qu'elle a subies, la mort de son père, son amour pour Jérôme et son séjour dans la maison de Souffleur où celle-ci découvre son incarnation précédente et résout le mystère du parricide. La narration autodiégétique (Genette 1972 : 254-259) permet au lecteur interprétant de connaître le psychisme de la protagoniste. Il a accès à ses pensées et à ses sentiments. Pour conclure, l'« être » d'Aeena est incomplet ce qui résulte en outre du choix de la narration.

L'analyse du « faire » de la protagoniste aidera le lecteur interprétant à effectuer son analyse normative. Son **savoir-vivre** prédomine sur ses autres compétences. Depuis sa naissance la protagoniste est stigmatisée par un mauvais *karma* qui dans la croyance populaire hindoue désigne un cycle de réincarnations. Aeena dit : « Mon père m'avait convaincue que le karma était une chaîne. Que le dharma était la loi expiatoire. Que les péchés passés ne sont jamais effacés, jamais oubliés. » (AF 1997 : 30)¹⁰⁶ Son père, qui l'accuse d'avoir commis le parricide dans sa vie précédente et de provoquer la mort prématurée de ses frères et de ses sœurs, la condamne à une vie expiatoire pleine de souffrances et d'humiliations. Elle est sans

¹⁰⁴ Dans la culture hindoue, le blanc se rapporte à la mort. C'est la couleur des vêtements que l'on porte pendant la période du deuil. <http://indiangay7.canalblog.com/archives/2013/10/23/28273078.html>. Date de consultation : le 07 janvier 2018.

¹⁰⁵ Dans la culture hindoue, le rouge symbolise l'amour. Les mariées portent des saris de cette couleur. La poudre – *sindhoor* qui leur est appliquée sur la raie des cheveux au moment du mariage. <http://indiangay7.canalblog.com/archives/2013/10/23/28273078.html>. Date de consultation : le 07 janvier 2018.

¹⁰⁶ Le *dharma* est une loi hindoue absolue, cosmique qui régit tous les processus de la vie d'un homme et constitue également la base de la morale et de l'éthique. Par contre, le *karma*, quant à lui, peut être appréhendé comme une loi de la causalité. Tout acte entraîne une conséquence. Parfois, l'abstention, la non-exécution d'un devoir peut avoir pour effet une répercussion. Les liens causes/conséquences font partie du *sansara*, c'est-à-dire du courant de renaissances successives. Il est à noter que le suicide est strictement défendu aux fidèles de l'hindouisme car il rompt définitivement le *sansara*. Pour un hindou, la vie individuelle n'existe pas puisque la vie est un cercle dans lequel l'homme est enchaîné jusqu'à ce qu'il se libère de son *karma* et n'atteigne l'état absolu, le *nirvana* qui est relatif à la non-existence et qui dispense de renaître. Il faut souligner que la dualité vie/mort se trouve au centre de la philosophie hindoue (Ellinger 1997 : 11-14).

cesse punie, souvent sans raison. Le père prévoit que sa fille finira sa vie comme *bhikarin* (mendicante) sur les bords du Gange. Force est de souligner que cette vision de la vie est imposée à la femme, elle est privée de libre arbitre. Aena semble accepter son sort, elle ne se révolte pas contre son père. C'est une fille triste, timide et taciturne. On a l'impression qu'elle choisit résolument le silence et le repli sur elle-même. D'après elle, c'est le seul moyen de défense possible. Elle en est consciente et elle avertit que « [d]ans le mutisme de l'âme s'engendre un fœtus de rancœur. Un monstre, imperturbable, un meurtre. » (AF 1997 : 107) La protagoniste choisit aussi une autre arme de défense à savoir le rire :

Mon rire m'a sauvée du désastre de mon incarcération dans un corps de femme, dans une société où la femme n'a de mesure que pour et par son utilité. Femme-ventre, femme-sexe, femme-outil. Un point. (AF 1997 : 124)

C. Vallée-Jest admet que les personnages féminins d'Ananda Devi se servent fréquemment de cette arme anodine. (Vallée-Jest 2016 : 502) Il arrive que le rire déclenche leur révolte. Citons ici H. Cixous, évoquée également par la chercheuse dans sa thèse. Pour la théoricienne française de l'écriture féminine, le rire féminin est une arme efficace qui peut être utilisée par les femmes dans la lutte pour la reconnaissance de leurs droits et leur identité :

Il ne se cache pas, ce rire. Il dit l'amusement aux multiples nuances, foison d'ironies, d'hilarités, de colères, de moqueries de moi-même et de toi, l'irruption, la sortie, l'excès, j'en ai par-dessus la tête, j'ai des langues par-dessus la tête. J'en ai plein la poche. Et je ne mets pas ma main devant ma bouche pour cacher mon éclat. (Cixous 2010 : 27)

Pendant la scène de la noyade de son père, Aena ne réagit pas à ses cris au secours, elle avoue : « J'ai commis ce seul crime d'indifférence. » (AF 1997 : 150). Après sa mort, elle ne se sent pas coupable. La rencontre et l'amour pour Jérôme, un gourou occidental, la déçoit. Après une nuit passée ensemble, Aena lui raconte l'histoire de son enfance et avoue le secret de la mort de son père. Très choqué, Jérôme la repousse en répétant la condamnation de son père :

Si tu as tué ton père dans une vie précédente, tu as répété ton acte dans cette vie-ci. Tu n'as rien appris, rien défait. Tu n'as fait que perpétuer ton cycle d'enfer, tu t'es condamnée pour l'éternité au même karma. De vie en vie, d'incarnation en incarnation, tu reviendras, tu souffriras, tu haïras, et tu tueras... (AF 1997 : 164)

De surcroît, il l'accuse de l'avoir séduit et, par conséquent, il a brisé son vœu de chasteté. Selon lui, Aena est un être égoïste qui méprise les autres. V. Ramharai constate que : « [p]our Jérôme, elle ressemble à une mante religieuse » (Ramharai 2011 : 72). La femme est jugée négativement par deux hommes importants de sa vie : son père et son amant. Au contraire, elle est évaluée positivement par Ton Charlier, Dominique et Suresh qui

éprouvent également de la sympathie et de la compassion à l'égard de celle-ci. Ton Charlier est un charbonnier créole qui en racontant des histoires de loups-garous ou de fées à la petite Aeena, veut dissiper sa tristesse. Un jour, il lui apprend une prière à Jésus :

Ton père, le swami, ne sera pas content, mais Jésus ne sera pas fâché, me dit-il, il te consolera un peu, car tu es si triste pour un enfant de ton âge... (AF 1997 : 104)

Quant à Suresh, il est toujours étonné par la tristesse et le pessimisme qui accompagnent la jeune femme. Il lui conseille de profiter des plaisirs de la vie. Le garde-chasse lui explique qu'elle pourrait changer son mode de vie à condition qu'elle s'y engage au lieu de réexaminer le passé.

De son côté, la protagoniste évalue le sexe masculin. L'exemple de son père et du swami français entraîne son jugement négatif sur les hommes et l'amène à la constatation que « [t]ous les hommes portent en eux le mépris de la femme. » (AF 1997 : 74) Le personnage principal de *L'Arbre fouet* porte un œil critique sur le rôle imposé à la femme, elle se révolte contre leur soumission : « [n]ous sommes nées avec cette larve de féminité dans le ventre qui nous condamne à l'asservissement. » (AF 1997 : 73) À travers la vie de Dévika, sa réincarnation précédente, Aeena a la possibilité d'assumer son passé et de s'en libérer. S. Meitenger souligne que :

[p]our s'en délivrer, il aura donc fallu à Aeena assumer *en personne* la volonté parricide et cette intériorisation fut inséparable d'une incarnation : Aeena s'est vécue déchirée par le fouet et sur le point d'être noyée. (Meitenger : 2010, en ligne)¹⁰⁷

D'après Ananda Devi, les vrais responsables de son sort tragique sont le système patriarcal et son père dont le rôle négatif est incontestable :

Au cours du roman, elle va réussir d'une certaine façon à se mettre en contact avec cette autre qu'elle est supposée avoir été et puis on va comprendre petit à petit qu'elle aussi aurait fait la même chose, elle aurait fini par tuer son père ! Donc elle reconnaît qu'elle est condamnée à renaître chaque fois pour ce crime, mais à la fin elle se rend compte que ni la première qui a tué ni elle ne sont coupables. C'est une critique de la société patriarcale et du pouvoir de l'homme qui les a étouffées et poussées à ce geste de libération. (Devi : dans Corio 2005 : 166)

V. Ramharai partage l'opinion de l'écrivaine. Il juge les pères des deux femmes responsables de toute la tragédie :

Aeena et Dévika ont voulu assumer leur identité et être la Môme au sein de la famille. Loin de se réfugier sur elles-mêmes, elles ont nié cette Autre que leur père voulait leur imposer pour retrouver

¹⁰⁷ Serge Meitenger : « Avatars de la déesse. Indianité, féminité et universalité du féminin dans l'œuvre d'Ananda Devi » (2010) <http://www.larevuedesressources.org/avatars-de-la-deesse,921.html>. Date de consultation : le 30 juillet 2017.

l'identité meurtrie dans la confrontation et dans l'insoumission. Par conséquent, dans ces romans, la figure du père est dévalorisée par sa fille. (Ramharai 2011 : 67)

À propos du *karma* néfaste de la protagoniste, K. Issur fait une remarque intéressante. Selon elle, c'est l'un des ancêtres d'Aeena qui est à l'origine de la malédiction qui plane sur la famille :

Quant à la narratrice de *L'Arbre fouet*, la malédiction l'amène à être doublement parricide, puisqu'elle est responsable de la mort de son père au cours de ses deux vies. L'ancêtre qui commet la faute *originelle* et inexpiable de la traversée des eaux et qui entraîne toute sa descendance dans le cycle de son mauvais karma, voilà qui semble être une des clés de l'univers morbide d'Ananda Devi. (Issur 2001 : 190, 191)

Effectivement, le père de Dévika appartient à la caste des Brahmanes¹⁰⁸. C'est une caste supérieure dont les membres doivent être prêtres ou enseignants ; cependant l'homme fait du commerce, il est propriétaire d'un magasin de toilerie ce qui est en désaccord avec le statut de sa caste. Une fois, il mentionne ce manquement : « déjà, en me lançant dans le commerce, j'ai failli à un de mes devoirs. » (AF 1997 : 133) En effectuant un voyage en bateau d'Inde à Maurice en 1908, il a brisé un autre interdit, c'est-à-dire, le *Kala pâni*¹⁰⁹, qui désigne en hindi les eaux noires de l'océan et qui est le deuxième interdit hindou. Tout d'abord, l'hindouisme ne défendait la traversée océanique qu'aux membres de la caste brahmanique sous peine de perdre le statut de caste, *varna*¹¹⁰. Plus tard, ce tabou concernait les représentants de toutes les castes. Les raisons de l'interdiction étaient liées à la peur de ne pas pouvoir effectuer les rituels de purification et d'ablution imposés par leur religion, d'avoir

¹⁰⁸ *Rig Véda* qui est un livre sacré hindou prône le partage de la société en quatre groupes dont les origines sont divines. Selon les principes de l'hindouisme ces enfants de Brahma proviennent de différentes parties du corps du dieu. À la tête de la hiérarchie, il y a les *Brahmanes* qui sont prêtres ou enseignants, les *Kshatras* sont guerriers, les *Vaishyas* s'occupent du commerce, de l'artisanat et de l'agriculture, par contre les *Shudras* sont serviteurs. Les *Dalits*, c'est-à-dire les intouchables, vivent exclus en marge de la société.

Voir l'article de Mathieu Claveyrolas « Structure et idéologie de caste à l'île Maurice » (pp. 191-216) <http://assr.revuAu> « pays des Vaish » ? Date de consultation : le 31 juillet 2017.

¹⁰⁹ Dans *L'Arbre fouet* et dans *Le Voile de Draupadi* par l'intermédiaire du personnage du grand-père d'Anjali, Ananda Devi fait allusion à ce tabou hindou. En 1992, Khal Torabully dans une œuvre poétique avance la théorie de la « coolitude » et mentionne le *Kala pâni*, qui n'est plus un espace angoissant mais beau et attractif, est nommé par l'écrivain mauricien l'« imaginaire corallien » ; cf. Khal Torabully, 1992 : *Cale d'étoiles. Coolitude*, Azalées Éditions, Saint-Denis, Île de la Réunion. En 2006, Nathacha Appanah dans *Les Rochers de Poudre d'Or* qui est le premier roman publié à Maurice consacré à l'engagisme, décrit la venue des coolies sur l'île et leur grand périple océanique ; cf. Nathacha Appanah, 2003 : *Les Rochers de Poudre d'Or*. Gallimard, Paris.

¹¹⁰ C'est l'une des raisons de la venue d'un petit nombre d'hindous appartenant à cette caste à Maurice en tant que coolies, après l'abolition de l'esclavage sur l'île en 1834. Les travailleurs engagés étaient des paysans qui provenaient en général de la caste des *Vaishyas* et des *Shudras*. Mathieu Claveyrolas « Structure et idéologie de caste à l'île Maurice » (pp. 191-216) <http://assr.revuAu> « pays des Vaish » ? Date de consultation : le 31 juillet 2017.

des contacts avec des étrangers étant d'une autre confession ainsi que de trop s'éloigner des eaux saintes du Gange et par conséquent de briser le cycle de réincarnations¹¹¹.

Aeena s'interroge souvent sur le respect de la religion appréhendée au pied de la lettre. En devenant plus consciente, la femme s'indigne contre les décrets des religions ou ses interprétations abusives :

[...] qui loin de comprendre, jugent, condamnent et énoncent leur odieuse sentence. Je me défends, cela n'existe pas, il n'y a de dieu que l'univers, que les créatures, nous sommes des autochtones, nous ne nous devons à personne. (AF 1997 : 46)

Elle croit que la vie au sein de la nature, l'osmose avec cette dernière lui procure des sentiments métaphysiques et constitue sa religion. La femme constate avec amertume que la religion a trop d'importance à Maurice : « Nous avons toujours, dans cette île, été trop préoccupés de religion. » (AF 1997 : 93) Finalement, après la coupe de l'arbre-fouet la protagoniste se sent libérée de son karma et déclare : « [j]e ne reviendrai plus. » (AF 1997 : 172) Néanmoins, il faut admettre que S. Meitinger a raison d'écrire que : « [l]a dimension fantastique du récit suspend toutefois la délivrance entre réel et imaginaire sans vouloir donner au lecteur l'illusion réaliste d'une résolution pleinement avérée. » (Meitinger : 2010, en ligne)¹¹²

Pour conclure, il est difficile pour le lecteur interprétant de juger Aeena en fonction de son savoir-vivre. Les circonstances de la mort de son père constituent un élément incriminant la femme. Le lecteur interprétant est conscient que la victime s'est transformée en bourreau. Or, s'il prend en considération sa vie pleine de douleur et l'attitude de son père, il sera prêt à la déculpabiliser.

Commençons maintenant l'analyse de l'« être » du personnage principal de *MOI, L'INTERDITE*. En ce qui concerne Mouna, le personnage principal du roman, cet examen n'est pas facile vu son double statut : personnage principal/narratrice. La protagoniste se présente ainsi :

¹¹¹ Pour remédier à ce problème, certains bateaux anglais qui transportaient des coolies indiens, emportaient de grands récipients remplis d'eau du Gange.

Mathieu Claveyrolas « Structure et idéologie de caste à l'île Maurice » (pp. 191-216) <http://assr.revua.fr> « pays des Vaish » ? Date de consultation : le 31 juillet 2017.

¹¹² Serge Meitinger : « Avatars de la déesse. Indianité, féminité et universalité du féminin dans l'œuvre d'Ananda Devi » (2010) <http://www.larevuedesressources.org/avatars-de-la-deesse,921.html>. Date de consultation : le 30 juillet 2017.

À présent, il est temps de me voir. Je dois vous montrer mon visage. Ils disent que je porte le signe de Shehtan. Ils détournent les yeux ou prononcent des mots d'exorcisme. [...] Je suis née avec un bec-de-lièvre. Dans les villages, ils n'appellent pas cela une difformité ; ils l'appellent une malédiction. (MI 2000 : 8)

Le lecteur interprétant ne connaît ni son nom ni son prénom, seulement son surnom offensant, Mouna, inventé par son frère et signifiant « guenon ». Remarquons que dans *Moi l'interdite*, le seul personnage doté d'un prénom est l'infirmière Lisa, les autres restant anonymes. Le lecteur interprétant n'est pas informé non plus de son âge exact, il sait uniquement que c'est une jeune fille. Pour ce qui est de son aspect physique le texte ne fournit pas de descriptions détaillées, ce qui paraît logique compte tenu du type de narration du roman, la protagoniste-narratrice ne fait pas attention à la description de son physique. Parfois, elle fait des remarques à propos de sa laideur ou de sa maigreur. Quant au passé de Mouna, elle relate son enfance malheureuse, elle se souvient des bons moments passés avec sa grand-mère au grenier, de son enfermement dans le four à chaux. Le lecteur interprétant a accès à ses pensées, il connaît ses sentiments. En un mot, la description de l'« être » de Mouna est lacunaire.

Dans la présentation du « faire » de l'héroïne principale de *Moi l'interdite* deux compétences sont mises en relief : son savoir-jouir et son savoir-vivre. En ce qui concerne le savoir-jouir de Mouna il est possible d'examiner l'une de ses composantes, c'est-à-dire le **savoir-voir**. La jeune femme, abandonnée par sa famille, vivant avec des animaux et souffrant de troubles de prononciation, perçoit le monde à l'instar de ses amis animaux, c'est-à-dire par l'intermédiaire de ses sens très aiguisés, en particulier la vue et l'odorat. Mouna est consciente de ses défaillances mais aussi de son intelligence et de sa riche vie intérieure. Une fois, elle constate :

La réelle clarté qui m'habillait n'a jamais été visible aux autres. Les mots qui me venaient à l'esprit m'étaient difficiles à prononcer. [...] Ils ont pris l'habitude de rire de toutes mes tentatives de leur parler. Mais je riais aussi d'eux intérieurement, car j'avais vu la couleur océan de mes rêves alors qu'ils ne voyaient même pas la mer devant eux. Je connaissais le goût de l'indescriptible. (MI 2000 : 38)

Elle est jugée par les autres par le biais du regard. Cette évaluation est presque toujours négative. Son père qui a honte d'elle et qui l'accuse de tous les malheurs possibles la regarde d'un mauvais œil. Selon la protagoniste du roman, son regard posé sur elle contenait un venin. (MI 2000 : 11) Ses sœurs la regardent « de leur regard d'huile chaude ». (MI 2000 : 12) Les autres la regardent avec mépris et avec dégoût en détournant les yeux. Par contre, sa grand-mère pose sur elle un regard plein d'amour et la console en lui disant qu'un jour elle rencontrera un homme pour qui elle sera belle et qui saura apprécier sa beauté intérieure. Lisa,

l'infirmière à l'hôpital qui est une personne généreuse et éduquée, évalue Mouna positivement et la traite avec respect. Elle décrit ainsi son regard :

Votre regard à vous brille dans le noir avec un éclat terrible. On dirait que vos yeux sont jaunes. Et pourtant, ils ne me font pas peur. Vous êtes différente, c'est tout. (MI 2000 : 63)

Le chien, son compagnon, la regarde toujours avec amour et avec tendresse. Le lecteur interprétant a affaire à la « polyphonie évaluative » (Hamon 1984 : 128) compte tenu de la discordance des opinions sur le personnage en question.

Écartée de sa famille, la femme observe et juge ses proches de sa cachette. Vu ses problèmes d'élocution, elle est incapable d'exprimer à haute voix ses opinions, elle les manifeste donc par le regard dont les membres de sa famille, très superstitieux, ont peur.

Dans le cas de Mouna il est important de souligner sa perception sensorielle. À part la vue, elle se sert aussi habilement de l'odorat. Sa mémoire olfactive est exceptionnelle. Elle se souvient par exemple du parfum dégagé par sa mère « au souffle doux, à l'odeur d'amandes amères » (MI 2000 : 12). Grâce à l'analyse de l'odeur de quelqu'un, elle est capable, à l'instar des chiens, de détecter ses sentiments et en particulier la peur. Au début de sa relation avec Lisa, cette dernière est un peu angoissée et Mouna dans « [s]a sueur sent encore la peur et la méfiance. » (MI 2000 : 76) Par contre, elle perçoit aussi des choses imperceptibles normalement pour d'autres humains, par exemple que la main de Lisa sent le savon « Ève ».

Passons à l'analyse du **savoir-vivre** du personnage principal de *Moi, l'interdite*. Cachée par sa famille dans le four à chaux, la protagoniste est privée de contacts normaux avec des gens. Elle passe beaucoup de temps toute seule. Tout d'abord, elle partage sa solitude avec des insectes. Puis elle vit quelque temps dans une meute de chiens par lesquels elle est traitée d'égal à égal. Elle compare les lois humaines avec celles des animaux. Elle affirme que même si les animaux sont parfois cruels ils le font pour survivre et non pas par méchanceté. Un jour, elle déclare : « [...] auprès de ma famille-monstre, j'avais appris que la véritable pureté ne pouvait être parmi les hommes : elle devait donc se trouver parmi les animaux. » (MI 2000 : 96) Mouna juge les humains d'un point de vue négatif. Elle les décrit comme des êtres dépourvus de bonté et de compassion. Elle a la conscience que dans sa société les femmes occupent une position inférieure. Pour son père, avoir des filles est une malédiction. En réfléchissant sur le sort des femmes, Mouna constate que : « [m]ême si on ne naît pas avec une difformité physique, on finit toujours par être vue comme une chose atrophiée et voilée. » (MI

2000 : 117) Pour conclure, Mouna est évaluée négativement par son entourage mais elle porte aussi un jugement négatif sur ses proches.

Pagli, la protagoniste éponyme du roman *PAGLI* n'est désignée que par son surnom offensant qui signifie « folle » en hindi. La romancière dévoile au lecteur son prénom, Daya, à la fin du roman, à la page 143. L'écrivaine joue habilement avec le lecteur interprétant parce qu'elle lui indique plus tôt le vrai prénom de Pagli mais il ne s'en aperçoit qu'à la fin de la lecture ou pendant la relecture. À la page 39, la narratrice dit son prénom à Zil mais pour le lecteur à ce moment de la première lecture « naïve », cette scène n'est pas significative. Il ne sait pas encore que le personnage principal s'appelle Daya et qu'en hindi cela signifie « pitié ». Voilà comment Pagli dévoile son prénom :

Je sais que tu attends de moi mon nom. Oserai-je te le dire ? On ne m'appelle pas encore Pagli. En un souffle, pour qu'on ne m'entende pas, je le murmure ; et j'attends, comme d'habitude, à ce que ton visage change d'expression, et traduise en silence ce que mon nom veut dire : pitié. (Pa 2001 : 39)

C'est au terme du roman que où Zil prononce pour la première fois le prénom de sa bien-aimée : « Tu es, Daya, la pitié de la terre. » (Pa 2001 : 145)

Étant donné que Pagli est en même temps la narratrice, le lecteur interprétant possède peu d'informations sur son aspect physique. Pagli fait rarement des remarques concernant son physique ou ses vêtements. Une fois, elle mentionne son poids en se décrivant ainsi : [m]a maigreur me permettait de passer entre les regards et me perdre, devenir invisible. » (Pa 2001 : 28) Une autre fois, elle dit :

Je ne portais pas de robe rouge. Je crois que ce que j'avais sur moi était un tissu grisâtre et souillé, un sari d'épouse moisie [...] Mes cheveux étaient sans doute défaits par l'habitude. Je n'avais rien de beau. (Pa 2001 : 36)

Avant son mariage, elle se regarde dans le miroir et s'évalue en sous-estimant sa beauté. Elle y voit une femme pâle avec de grands yeux tristes. En revanche, Zil nous esquisse un autre portrait de Pagli en mentionnant ses « yeux dormeurs » ainsi que ses « sourires songeurs » (Pa 2001 : 146). Le lecteur interprétant connaît seulement son âge approximatif, ce qu'il sait c'est qu'il a affaire à une jeune femme. Pagli l'informe qu'à l'âge de 13 ans elle a été violée par son cousin dont elle deviendra la femme quelques années plus tard. L'action du roman se déroule après son mariage. Quant à son passé, Pagli se souvient quelquefois de son enfance et de ses parents. Elle était une enfant mal aimée surtout par sa mère. Ses parents s'intéressaient peu à elle. Elle vivait dans l'abandon, renfermée et rêveuse. Le lecteur

interprétant a accès à ses pensées et à ses sentiments. Pour terminer, la description de l'« être » de Pagli est fragmentaire.

À présent, nous essaierons d'analyser le « faire » du personnage en question. Dans la présentation et la description de ce personnage trois domaines semblent prévaloir, c'est-à-dire le savoir-jour, avec sa variante : le savoir-voir, et le savoir-vivre. Le lecteur interprétant n'est pas en mesure d'évaluer son savoir-dire et son savoir-faire qui ne sont pas assez présentés dans le roman.

Commençons par son savoir-jour et plus précisément son **savoir-voir**. La thématique du regard est très importante et mise en avant dans ce roman. Le mot « yeux » et le verbe « regarder » reviennent comme leitmotiv tout au long du récit. Si on compare l'incipit et l'excipit, on y retrouve la compétence du savoir-voir. La deuxième phrase de ce roman commence ainsi : « J'ai beau te chercher derrière mes paupières. » (Pa 2001 : 13) La dernière partie de la phrase finale prononcée par Pagli, à l'article de la mort, se rapportant à Zil, est : « [...] et déjà, l'étoile se réveille dans ses yeux. » (Pa 2001 : 155) Dans la description physique de tous les personnages du roman, les yeux constituent un élément très important. C'est la protagoniste qui observe les autres et fait des commentaires évaluatifs mais c'est aussi son entourage qui la juge par le regard. Dans ce deuxième cas, ce sont soit Mitsy et Zil, soit des personnages secondaires délégués à l'évaluation, appelés des personnages focalisateurs. V. Jouve les définit ainsi : « [...] les personnages focalisateurs sont ceux qui attirent notre attention sur un objet, un événement ou un autre personnage à travers leur propre regard. » (Jouve 1992 : 127) L'action de regarder peut procurer à la personne qui regarde du plaisir ou du déplaisir, même du dégoût. Pagli commence à raconter son histoire, en faisant allusion au regard critique des membres de sa communauté. Ce regard désapprouvateur de son entourage est qualifié par Pagli de « regard de condamnation » (Pa 2001 : 146). Le regard du mari fait peur à la jeune femme. L'image que son mari se fait d'elle et qui se reflète dans son regard ne plaît pas à la protagoniste. Une fois, elle compare la façon dont son mari la regarde à celle dont le fait Zil. Elle décrit ainsi le regard de ce premier : « [...] dans son regard, je vois en moi un corps à convoiter, je suis autre et je n'aime pas ce que je suis. » (Pa 2001 : 52) Par contre, s'agissant de son amant, elle déclare : « [ê]tre femme, c'est être vue comme tu me vois, avec adoration et révérence. » (Pa 2001 : 52) Accablée par le mariage et par l'incompréhension, Pagli se sent « un être aux yeux éteints » (Pa 2001 : 57). Sa mère, son mari, sa belle-famille l'évaluent négativement par le biais du regard. Le regard de Zil, posé sur Pagli, et son évaluation, sont tout à fait autres, il la juge positivement.

Ph. Hamon souligne dans *Texte et idéologie* que le lecteur peut avoir affaire à une situation où la même chose, la même personne sont regardées et jugées différemment par plusieurs spectateurs, ce qui facilite à l'écrivain de « [...] juxtaposer deux (ou plusieurs) évaluations contradictoires, donc de 'brouiller' l'espace normatif. » (Hamon 1984 : 114) Le phénomène est nommé la « polyphonie » axiologique. Cette situation provoque de l'ambiguïté chez le lecteur qui ressent de la difficulté à juger positivement ou négativement le personnage et c'est le cas du lecteur interprétant qui évalue Pagli.

Comme nous l'avons démontré plus haut, la vue est le sens principal de Pagli. Elle est aussi très sensible aux couleurs qui réveillent chez elle des sensations diverses. Ce symbolisme des couleurs est fort intéressant à analyser. Elle fait des commentaires évaluatifs en utilisant des couleurs. Le bleu et le vert symbolisent à ses yeux Zil, la paix, la joie et la liberté. En ce qui concerne le rouge, ses commentaires sont divergentes. Cette couleur est frappée du jugement négatif car elle lui fait penser au mariage, au *tikka*¹¹³ rouge porté par l'épouse et à la raie rouge de la mariée, c'est aussi la Terre Rouge (le nom de village où elle habite après son mariage) et le sang, en particulier le sang menstruel. En revanche, c'est aussi la robe rouge portée par Mitsy au moment où son mari Licien revient à la maison. Dans ce cas-là, la couleur est jugée positivement et symbolise la passion. Pagli perçoit le noir comme couleur négative et relative au viol, au mariage, à la solitude et au désespoir. Le gris représente la maison de son mari, le sari d'épouse. D'après elle, cette couleur évoque des connotations négatives. Le blanc, dans son axiologie basée sur la culture hindoue, est une couleur triste, se rapportant au veuvage. Cette perception du monde en fonction des couleurs fait penser aussi à son savoir-jouir ce qui donne l'opportunité d'analyser sa grille esthétique. Le **savoir-jouir** de Pagli accentue et dévoile au lecteur interprétant une autre partie de sa personnalité. Pagli est en même temps très sensuelle, sensible à la nature, à la beauté de l'île et de l'océan. L'eau et la pluie ont une grande importance à ses yeux. Cet élément aquatique est pourvu symboliquement de la faculté à purifier. Après la purification peut se produire la renaissance. Le lecteur interprétant peut juger le savoir-jouir de Pagli positivement.

Il reste à examiner la dernière compétence que nous décelons chez le personnage principal : son **savoir-vivre**. Le lecteur interprétant se sent confus en jugeant le savoir-vivre de Pagli car, de nouveau, il a affaire aux « brouillages polyphoniques » (Hamon 1984 : 114),

¹¹³ Un *tikka*, autrement appelé un *poddu*, est un point rouge apposé sur le front de la mariée par le marié pour sceller leur mariage. <https://mariage.ooreka.fr/comprendre/mariage-hindou>. Date de consultation : le 14 avril 2018.

compte tenu de la discordance d'évaluations. Zil et Mitsy l'investissent d'un commentaire positif mais les autres la critiquent, la punissent et la condamnent. Le lecteur interprétant a conscience que Pagli ne respecte pas le mode de vie et les lois de sa communauté. Elle se rebelle contre les préjugés et brise les règles. Pagli est un personnage qui nous fait penser au type de personnages appelés « victimes innocentes », mentionnés par Ph. Hamon dans son analyse des romans français du XIX^e siècle (Hamon 1984 : 190). Il s'agit de ces situations dans lesquelles un innocent est jugé coupable et perd alors que ses bourreaux victorieux restent impunis. Le lecteur interprétant connaissant la vie de Pagli, et doté de son système axiologique, peut l'évaluer d'une manière positive. Il a conscience que Pagli est une victime de viol et qu'elle est une subalterne vivant dans une société conservatrice et patriarcale. Il perçoit son honnêteté et comprend sa révolte. Pagli n'a rien fait de mal à personne, veut tout simplement être libre et aimée. Par ailleurs, les personnages-évaluateurs, qui font des commentaires négatifs sur Pagli, se disqualifient eux-mêmes par leur violence, leur cruauté et leur manquement à la loi. Son mari l'a violée et les habitants de Terre Rouge font justice eux-mêmes en lui faisant une marque avec un fer brûlant sur le front et en l'enfermant dans une cage à poules.

À présent, analysons l'« être » de Subhadra, la protagoniste d'*INDIAN TANGO*. Le lecteur interprétant apprend le prénom, le nom, l'aspect physique et les informations relatives à son passé. Dans le premier chapitre, en se regardant dans le miroir de l'ascenseur, le personnage principal d'*Indian tango* prononce à haute voix son prénom et son nom : Subhadra Misra. Ensuite le texte fournit au lecteur la description de son corps dénudé dans la salle de bain pourvu du commentaire critique et amer de la protagoniste. Dans le deuxième chapitre, la narratrice rencontre Subhadra devant le magasin d'instruments de musique et la décrit ainsi : « [u]n fruit mûr à point, mais que personne ne se décidait à cueillir. Suspendue à son arbre d'oubli, elle attendait, les yeux glauques, de cesser de pourrir. Elle regardait sans voir. » (IT 2007 : 27) L'« être » de Subhadra, la protagoniste d'*Indian tango* est présenté par le personnage de l'écrivaine qui est en même temps la narratrice du roman. Au début, ce qui l'intrigue et ce qu'elle transmet au lecteur, ce n'est pas l'aspect physique de Subhadra, c'est plutôt sa tristesse et son désir de vivre, enfoui profondément en elle. L'âge et la silhouette lourde de Subhadra rappellent à l'écrivaine Bimala, le personnage du film *La maison et le monde* de Satyajit Ray (réalisé en 1984) d'après le roman éponyme de R. Tagore, publié en 1916.¹¹⁴ À partir de ce moment-là, la narratrice-écrivaine nomme la protagoniste d'*Indian*

¹¹⁴ Cf. Rabindranath Tagore 2018 (1916) : *La maison et le monde*. Paris, Payot et Rivages.

tango Bimala. Plus tard, le portrait de la protagoniste est complétée par une description plus détaillée. La narratrice fournit d'autres informations : « [...] Subhadra, cinquante-deux ans, mariée depuis trente ans, pleine et charnue, longue chevelure noire, teint laiteux, yeux soulignés de noir, une femme ordinaire. » (IT 2007 : 49) Le lecteur interprétant apprend aussi que le raccourci de son prénom « Subha » signifie en hindi « aube ». Cette signification plaît à la protagoniste qui préfère se voir à l'aube symbolique de sa vie qu'à son déclin. En ce qui concerne le passé de Subhadra, le lecteur interprétant le connaît en gros. Elle était une enfant renfermée et timide, incomprise par ses proches qui voulaient se débarrasser d'elle, perçue très rapidement comme un poids. Le lecteur interprétant est informé de ses pensées et de ses sentiments. Bref, l'« être » de Subhadra est complet.

Passons maintenant au « faire » du personnage en question. Le « faire » renvoie à ses actions et à ses compétences. Dans le cas de Subhadra, trois compétences sont mises en relief : son savoir-voir qui est une variante du savoir-jouir, son savoir-faire et son savoir-vivre.

Au début, réfléchissons sur le **savoir-voir** de Subhadra. Comme c'était le cas dans les romans d'Ananda Devi analysés précédemment, la thématique du regard s'avère être très importante. Dans le roman, il y a une multitude de « personnages-focalisateurs » selon l'acception de Ph. Hamon (Hamon 1984 : 117) c'est-à-dire ceux qui évaluent le personnage par l'intermédiaire du regard. La protagoniste se sert aussi très souvent de ce sens pour porter un jugement sur quelqu'un. Le mot « yeux » se trouve sur presque toutes les pages du roman. La belle-mère de la protagoniste la juge souvent sévèrement par le biais du regard. Une fois Subhadra avoue : « Le regard de Mataji (sa belle-mère, A. Sz.-B.) l'a déjà poignardée en mille endroits. » (IT 2007 : 93) Parfois, observée par sa belle-mère et son mari, Subhadra se sent « [...] dissoute par l'acide de ces regards » (IT 2007 : 50). Même son fils adulte, Kamal, avant sa métamorphose, la regarde avec mépris (IT 2007 : 119). Dans la famille de la protagoniste privée d'amour et de compréhension mutuelle où règnent les non-dits, le mari et la femme s'observent au lieu de se parler et expriment des sentiments le plus souvent négatifs par le moyen du regard. Ils ont conscience que leurs yeux peuvent les trahir, c'est pourquoi dans des moments importants ils détournent ou ferment les yeux. Le plus souvent, Subhadra est jugée négativement par l'intermédiaire du regard de ses proches. Elle-même, dépendante des autres, se sent incapable d'avoir sa propre opinion, l'écrivaine le constate amèrement qu' : « [...] elle ne pouvait plus se voir qu'avec le regard des autres, et pas le sien propre : le temps avait fait son œuvre. » (IT 2007 : 150) La protagoniste d'*Indian tango* se regarde souvent dans le miroir

en y cherchant la vérité sur elle-même. Ses yeux reflètent tous les états d'âme. En épiant comme une ombre Subhadra dans les rues de Delhi, l'écrivaine l'observe avec tendresse, la couve des yeux (IT 2007 : 106). Elle et Subhadra ne se parlent pas mais communiquent par le regard. Avant la transgression commise par Subhadra, l'écrivaine lit les sentiments de son amante dans ses yeux. « Mais ses yeux me disent aussi que le contact de nos mains lui est agréable. [...] Ses yeux me disent qu'elle n'a pas envie de rompre ce contact. » (IT 2007 : 160) Fascinée et amoureuse de Subhadra, l'écrivaine la voit et l'évalue sous un autre jour que sa famille. Son commentaire évaluatif est positif. Par conséquent, le lecteur interprétant a affaire à la « polyphonie évaluative » (Hamon 1984 : 114).

Le **savoir-faire** est la deuxième compétence du personnage principal d'*Indian tango* qu'il est possible d'analyser. Subhadra est souvent présentée en train de préparer des repas. Elle s'avère très habile dans le domaine culinaire¹¹⁵. En voici la citation :

C'est presque avec soulagement qu'elle se retrouve dans la cuisine, en attente de cet affairement d'automate qui masquera la vacance de son esprit. [...] Là est son domaine, son ventre de sécurité. [...] Elle pourrait s'y repérer les yeux fermés. Tout cela crée une impression d'ordre et d'actions réfléchies alors qu'elles sont parfaitement instinctives. (IT 2007 : 72)

Dans les autres fragments consacrés à la préparation des plats par la protagoniste, son savoir-faire est doté d'un signe positif. Le substantif « dextérité » (IT 2007 : 73) et l'adjectif qualificatif « parfaites » (IT 2007 : 196) sont la preuve de ses compétences en la matière et soulignent son degré de maîtrise. Même si ce travail la dépersonnalise un peu car elle travaille comme une machine, le résultat de son travail ainsi que sa manière de travailler sont évalués positivement.

Il reste à examiner sa morale et son **savoir-vivre**. Cette évaluation prend en considération le personnage en tant que membre d'une famille et d'une société. On examine son comportement par rapport aux normes et aux codes. En ce qui concerne Subhadra, par son

¹¹⁵ La thématique culinaire revient dans la nouvelle *Kari disan* du recueil *L'Ambassadeur triste*. La cuisine est présentée comme lieu d'une confrontation cruelle entre le fils et le père. Une petite taverne dans un quartier pauvre de Port-Louis à Maurice se spécialise dans la préparation du plat-titre. Tout d'abord, c'est le père qui gère ce local gastronomique puis c'est le tour de son fils qui dépasse ce premier dans l'art culinaire. Il déteste son père et se réjouit à l'idée que celui-ci devient dépendant de son plat qu'il demande sans cesse. Le père risque de mourir à cause de son grand appétit provoquant une obésité monstrueuse. Ananda Devi partage même avec ses lecteurs la recette de ce plat. La nourriture est également très importante pour le protagoniste du *Sari vert* qui est un gourmet. Et il y a, bien sûr, le dernier roman *Manger l'autre* où l'alimentation est mis très en avant.

acte de transgression elle se révolte contre l'ordre établi¹¹⁶. Étant donné le contexte de la société conservatrice et patriarcale, sa transgression est encore plus grave et surprenante car elle se rapporte à l'amour lesbien. Avec le réveil du désir sexuel et de la conscience de son corps¹¹⁷, Subhadra devient plus critique et lucide envers la société dans laquelle elle vit. Une fois, elle remarque à propos des femmes partant en pèlerinage à Bénarès : « Elles auront un regard identique, lavé de toute urgence, et un corps identique, sevré de tout désir. » (IT 2007 : 92) Sa belle-mère qui souffre de la cataracte, au lieu de se faire opérer les yeux, préfère aller les laver avec de l'eau sainte du Gange, ce qui choque sa bru. Subhadra ne croit pas naïvement aux croyances et elle est sceptique envers la religion. Elle est consciente d'avoir rompu un tabou, ce qui la satisfait. La redécouverte de son corps la rend plus forte. Finalement, elle décide qu' : « [...] elle ne se laissera porter par la tyrannie des choses. Chaque pas sera sa responsabilité, ira de son choix. » (IT 2007 : 223) La nouvelle Subhadra soutient et approuve la décision de son fils qui envisage d'épouser une musulmane. D'un côté, ses choix moraux et éthiques peuvent être évalués positivement par le lecteur interprétant doté de son système de valeurs, d'un autre côté, sa communauté la rejetterait et l'accuserait d'avoir violé les normes qui régissent en Inde. En conséquence, l'espace normatif est brouillé et neutralisé.

Pour finir notre analyse normative des protagonistes des romans faisant partie du cycle indo-mauricien, essayons d'examiner comment est présenté l'« être » du personnage principal

¹¹⁶ Avec ce roman et cette thématique, Ananda Devi a comblé, dans un certain sens, le vide dans la littérature mauricienne. Sh. Boolell et B. Cunnah écrivaient dans *Fonction et représentation de la Mauricienne dans le discours littéraire* que : « [...] une femme qui revendiquerait son droit au plaisir met en péril le schéma établi par le patriarcat où la femme conçue en tant qu'objet de désir doit exister pour le plaisir de l'homme et non pour le sien. Dès lors, rien d'étonnant à l'absence de la femme qui est en mesure de jouir de son corps dans le roman mauricien car à ce jour, la représentation féminine du plaisir, de la masturbation ou de l'homosexualité féminine demeure taboue. » (Boolell, Cunnah 2000 : 230) ; cf. Boolell, Shakuntala, Cunnah, Bruno 2000 : *Fonction et représentation de la Mauricienne dans le discours littéraire*. Rose Hill, La Mauritius Printing Specialists. V.-M. Andrianjafitrimo pense que l'écrivaine a recours à l'amour homosexuel pour souligner que seules les femmes avec leur délicatesse et leur empathie peuvent comprendre vraiment leurs besoins et s'aider mutuellement. Leur amour et l'acte sexuel sont privés de violence. La chercheuse constate : « [l']homosexualité n'est pas une forme de revendication engagée du texte, mais un acte symbolique de réconciliation avec soi à travers le corps de l'autre [...] » (Andrianjafitrimo 2011 : 209).

¹¹⁷ Par le biais de ses romans, Ananda Devi aimerait donc réhabiliter le corps féminin vu comme quelque chose d'impur et chargé de connotations péjoratives dans la culture indienne. En voici l'explication : « Dans la culture indienne, [...], on a tendance à nier le corps parce qu'il est l'aspect bas de l'être humain, alors que pour moi l'être humain est quelque chose de global et la recherche d'une liberté doit nécessairement passer par la liberté du corps, et aussi l'idée que la femme n'est pas en possession de son corps est très enracinée dans la culture indienne ; donc pour moi ce cheminement d'une femme qui arrive à reprendre possession de son corps et qui le fait avec plaisir, est très important. » (Devi : dans Corio 2005 : 159) V. Ramharai remarque quand même que : « [...] l'attrance d'une femme, personnage-écrivain, pour une femme âgée [...] constitue un acte de défiance de la part de la romancière dont le but est de proposer un changement dans l'image de la femme indienne. » (Ramharai 2011a : 179) La romancière revient au problème de la « célébration des corps » dans *Les hommes qui me parlent* qui peut être qualifié en tant que « roman personnel » (une sorte d'autofiction). La romancière explique que la redéfinition de soi, du corps et de la sexualité de ses héroïnes se fait par l'intermédiaire d'une autre femme car l'homme, trop égoïste, est incapable de donner, il n'a l'habitude que de prendre (Devi 2011a : 55).

du *SARI VERT*. Au début de son terrible monologue, le protagoniste au lieu de dévoiler son prénom et nom, souligne son appartenance au sexe masculin : « je suis un homme ... » (SV 2009 : 9) Pour Bissam Sobnath qui est Indo-Mauricien, le fait d'être homme le place automatiquement dans une position de supériorité. La communauté indienne à Maurice, à l'instar de l'Inde, observe le partage en castes et respecte les principes religieux tirés des lois *Manu*, l'un des plus anciens textes sacrés hindous. Le livre sacré divise la société en quatre castes sacrées, présente leurs devoirs (*drahmas*) et prône la soumission de la femme à l'homme. Le statut de femme se réduit à la soumission et à l'asservissement à l'autorité patriarcale. Le personnage-narrateur qui est imbu de ces dogmes religieux, se voit dans le rôle de l'homme-maître car comme il explique : « [ch]aque homme doit être maître dans sa famille et si la famille ne comprend pas ça il faut le lui apprendre. » (SV 2009 : 161) La deuxième information relative à son « être » donnée par l'homme concerne sa profession qui à ses yeux n'est pas un métier quelconque. Il croit que grâce à son métier de médecin, il a gravi l'échelle sociale et a réussi à être accepté par ses riches beaux-parents. Il décrit ainsi le début de la liaison avec sa femme :

[...] elle m'a subjugué et m'a poussé à la conquérir à tout prix, même si elle aurait dû m'être inaccessible. J'étais un orphelin qui s'était construit tout seul. Elle était issue de la haute société. Mais j'étais médecin : cela compensait tout. (SV 2009 : 26)

Il est très fier d'exercer ce métier et d'être respecté et même vénéré par ses pauvres patients des bas-fonds de Port-Louis. Son surnom en créole mauricien, « Dokter », qui fait allusion à sa profession, lui plaît énormément :

[...] nom du « Dokter », prononcé avec cette emphase mélodieuse sur la dernière syllabe qui représentait l'accomplissement ultime pour ces minables. Ah. Le Dokter ! Ce demi-dieu dont même les proches étaient auréolés d'une lumière par procuration ! (SV 2009 : 39)

Ce n'est qu'à la page 114, après toute la présentation préliminaire qui le met très en valeur, qu'il avoue son nom et son prénom, à savoir Bissam Sobnath. Il est à noter que son évaluation est toujours méliorative car pour se décrire il emploie également de tels mots valorisants : « [...] un sage, un Dokter-Dieu, un héros de l'indépendance [...] » (SV 2009 : 113). En ce qui concerne son âge, il n'est jamais dit explicitement. Néanmoins, il est possible de le déduire compte tenu de l'âge de sa fille Kitty, qui selon le protagoniste doit avoir environ 62 ou 63 ans. Par conséquent, Bissam Sobnath serait un octogénaire. Il à noter qu'il ne connaît pas l'âge de son propre enfant ce qui souligne son caractère égocentrique. Dans le roman, il n'y a ni son portrait physique ni vestimentaire ce qui paraît logique vu la narration autodiégétique (Genette 1972 : 254-259). Le lecteur interprétant ne trouve que de très courtes

allusions relatives à son physique. En dressant le portrait du visage de sa fille, le protagoniste, qui est un être orgueilleux, ne se prive pas de signaler sa propre élégance et sa classe :

C'était un visage décati (de sa fille Kitty, A. Sz.-B.), trop pâle, aux ridules visibles, aux pommettes saillantes, à la peau parcheminée. Rien à voir avec la svelte élégance et la classe naturelle qui me sont restées, malgré les années. (SV 2009 : 20)

Quant à l'âge de sa fille et de sa petite-fille, il se sert de la même stratégie pour passer en filigrane un jugement positif sur sa forme :

Elles sont toutes les deux bien plus vieilles que moi, qui ai à peine quelques rides, tous mes cheveux, toutes mes dents et plus d'intelligence dans un seul poil qu'elles n'en ont jamais eu dans toute leur masse de chair décomposée. (SV 2009 : 12)

Une autre fois, en présentant sa philosophie de la vie, il fait allusion à sa « petite taille ». (SV 2009 : 49)

Sur le plan psychologique, le personnage se présente comme quelqu'un plein de vertus, maître de soi qui incarne le primat de l'homme. Il se sent la victime de la supercherie et des manipulations des femmes de sa famille qui ne le respectent pas et dénie son importance. Le portrait biographique, qui se profile au fur et à mesure des confessions du vieil homme, est détaillé. Le lecteur interprétant a la possibilité de suivre toutes les étapes de sa vie. Ce qui surprend et intrigue un peu c'est le fait que le protagoniste, partisan du culte de la virilité, ne mentionne jamais son père. Cependant la filiation masculine lui est très chère comme le prouve ce fragment dans lequel le protagoniste regrette la mort prématurée de son fils : « [L]e fils qui n'a pas vécu, il aurait été médecin et aujourd'hui j'aurais été chez lui [...] » (SV 2009 : 229) ou « le premier enfant Kitty, et le deuxième, un garçon mort peu de temps après la naissance. J'ai toujours regretté que ce ne fût pas le contraire. Un garçon pour me succéder, ma vie aurait été différente. » (SV 2009 : 56) Pour conclure, l'« être » de Bissam Sobnath est presque complet, ce qui manque c'est la description plus détaillée de son aspect physique et de son portrait vestimentaire.

L'analyse normative du personnage s'appuie également sur l'examen du « faire » de celui-ci, qui permet de déceler sa valeur idéologique. Pour ce qui est du personnage principal du *Sari vert* et de son axiologie, trois compétences sont mises en relief dans le texte, c'est-à-dire son savoir-dire, savoir-faire et son savoir-vivre dont la dernière est présentée d'une manière la plus vaste.

Le **savoir-dire** de Bissam Sobnath le distingue de son entourage. Il manie très habilement et efficacement la parole par l'intermédiaire de laquelle il manipule les gens mais

aussi piège le lecteur. Son langage est souvent marqué par le sociolecte propre à son groupe professionnel :

On s'accrochait à lui (au protagoniste, A.Sz.-B.) à la naissance de l'enfant et à chaque âge de ces précieux rejetons qui avaient tant de mal à survivre aux rougeoles, aux dysenteries, aux gastro-entérites, à la polomyélite, au paludisme et à toutes les infections [...] Rhumatisme, diabète, malnutrition, ulcères, hypertension artérielle, la cohorte de pathologies ne cessait de grandir [...] (SV 2009 : 39, 40)

Ce langage spécialisé est utilisé par le protagoniste même dans la description de situations normales dans lesquelles sont activées différentes parties du corps humain qui sont nommées par ce dernier avec précision :

Elles hésitaient (les mains de Kitty au moment du massage, A. Sz.-B.), puis glissaient sur les omoplates, sur la crête de l'épaule, sur le milieu du dos en appuyant, d'abord maladroitement puis avec une fermeté, sur les vertèbres. (SV 2009 : 22)

Ses prises de parole sont le plus souvent de vraies « prises de pouvoir » (Hamon 1984 : 128) et constituent les moments forts de l'histoire ce dont il est conscient, car il se vante : « [e]lles (sa fille et sa petite-fille, A. Sz.-B) ne peuvent rien contre ma parole déferlante. » (SV 2009 : 57) Il retarde tout le temps le moment où il avouera la vérité sur la mort de sa femme jusqu'au « [...] jour où la détestation sera telle que je déciderai de la tuer (Kitty, A.Sz.-B.) par les mots. » (SV 2009 : 57) Ses paroles choquent par sa cruauté et sa méchanceté. En revanche, le protagoniste est fier d'avoir le courage de dire à haute voix ce qu'il pense vraiment. Il déclare : « [j]e vais mourir et j'ai envie de dire ce que personne n'ose plus dire. L'honnêteté de pensée est désormais un crime. » (SV 2009 : 112) Il dédaigne sa fille et sa petite-fille, il se sert des mots « abrutie » (SV 2009 : 11), « un grand cochon » (SV 2009 : 54), « crélines » (SV 2009 : 93), « vache molle » (SV 2009 : 163) pour les désigner. Au cours de ses confessions, le protagoniste recourt souvent à des mots vulgaires.

Le protagoniste sait également parler sur le ton docte de quelqu'un de cultivé. Il lui arrive parfois d'impressionner le lecteur par l'habileté de sa parole, un bon mot ou un commentaire pertinent. Il se sert de l'ironie ou du sarcasme. Ce qui est intéressant c'est le non-dit, une sorte de tabou, puisque l'homme ne prononce jamais le prénom de son épouse, elle reste innommée durant toute la lecture. Une fois, en décrivant les circonstances de la mort de sa femme, le personnage principal du *Sari vert* réussit à duper le lecteur interprétant qui pense que ce n'était pas le Dokter mais Kitty la responsable de la mort de sa jeune femme (SV 2009 : 223, 224). En ayant recours à son savoir, il convainc presque Malika que sa mère est maniaco-dépressive et doit être hospitalisée. Le protagoniste, tout-puissant, a l'impression de jouer, par le biais de sa parole, au prestidigitateur avec ses proches. L'homme atteint son

objectif grâce à cette faculté. Néanmoins après la lecture, le lecteur interprétant demeure choqué et bouleversé par le poids de ses dires. Force est de constater que le protagoniste du *Sari vert* manie habilement sa parole, il emploie le langage spécialisé. Or, il est indispensable de mettre en relief que par l'intermédiaire de sa parole il manipule ou harcèle son entourage. Finalement, le lecteur interprétant juge d'une manière négative le savoir-dire de Bissam Sobnath.

Analysons maintenant son **savoir-faire**. Le Dokter évalue positivement ses compétences en la matière. L'homme déclare avec orgueil qu'

[a]u bout de quelques années, mes diagnostics étaient presque infaillibles. La connaissance alliée à l'intuition me conférait une sorte d'omniscience. Je pouvais lire les têtes et les corps [...] (SV 2009 : 41)

Il est vrai qu'il est respecté par ses patients. Toutefois, deux situations le montrent sous un mauvais jour et témoignent de ses manquements à la déontologie de son métier. Un jour, avant la proclamation de l'indépendance de Maurice en 1968, un homme vient chercher le médecin pour l'emmener chez son frère qui a reçu par hasard une balle dans la jambe pendant des émeutes raciales. Le taxi les attend. Le protagoniste raconte ainsi cet incident :

Je ne pouvais refuser. Il exagérait quant à l'état du patient, comme d'habitude, ils étaient tous à l'article de la mort quand ils venaient me chercher, mais je n'avais pas le choix : j'étais le sauveur. J'ai réveillé Kitty et nous sommes montés dans le taxi. (SV 2009 : 101)

Après quelque temps, le chauffeur de taxi les fait descendre car il reconnaît en la personne du protagoniste le médecin qui avait refusé les soins à sa mère souffrante car la famille était trop pauvre pour lui payer la visite. La même nuit, en route vers le village Kenya où habite le patient, dans les champs de cannes ils trouvent une vache mourante avec les quatre pattes coupées. La souffrance de l'animal et sa dignité devant la mort attendrissent le Dokter qui utilise toute la morphine qu'il a sur lui pour la soulager. Par conséquent, ensuite, il ne peut pas aider efficacement le malade dont la jambe est amputée plus tard à l'hôpital et qui finalement se suicide. Bissam Sobnath en a conscience, il avoue des années plus tard à propos de cette intervention : «[c]'était une piètre performance » (SV 2009 : 134) mais il essaie quand même de se justifier devant Kitty :

Tu ne sais pas dans quelles conditions j'exerçais mon métier à l'époque. C'était toujours quitte ou double, sauf pour les cas bénins. On n'avait pas les moyens d'en faire plus. (SV 2009 : 134)

Pendant le premier accouchement de son épouse il éprouve peu de compassion à l'égard de la douleur éprouvée par la femme. Ce qui surprend aussi un peu dans son image professionnelle, c'est que tout en étant médecin, il reste toujours superstitieux. Il est choqué

par l'insolence de sa petite-fille qui ose employer le mot tabou aux yeux du Dokter, c'est-à-dire « cancer », pour désigner sa maladie. Kitty juge le savoir-faire de son père d'une manière négative, elle le critique ouvertement « [...] tu étais un mauvais médecin malgré le respect des gens, tu tuais plus de patients que tu n'en sauvais, tu n'aidais personne, tu n'aimais personne [...] » (SV 2009 : 236).

Le lecteur interprétant évalue probablement cette compétence du personnage principal du *Sari vert* négativement. En plus de ces deux situations qui présentent le mauvais comportement du protagoniste, le lecteur interprétant se souvient du non-respect du médecin envers ses patients, de son arrogance et de son manque d'empathie qui restent en corrélation avec son savoir-vivre.

Le **savoir-vivre** est l'une des compétences du personnage qui est décrite le mieux et qui permet au lecteur interprétant de porter son jugement évaluatif. Le Dokter est un personnage qui remporte un grand succès dans la société grâce à ses talents et à son travail. Le seul être qu'il aime et respecte est sa mère qui consacre tout et travaille dur pour que son fils finisse ses études de médecine. Malheureusement, elle meurt trop tôt et ne peut pas savourer le succès de celui-ci. Le mariage avec une jeune fille de la caste supérieure constitue, après l'obtention du diplôme de médecin, la seconde étape de sa réussite sociale. Il tombe amoureux d'une belle jeune fille de 15 ans qu'il épouse deux ans plus tard. La beauté de sa femme est remarquée par son entourage ce qui au début de leur liaison enorgueillit l'homme. Celui-ci apprend :

[...] j'ai compris que ce qui comptait pour les autres, c'était la façade. Alors, je l'ai cultivée ; l'apparence des mots, l'apparence du savoir, l'apparence de la confiance [...] (SV 2009 : 49)

Toutefois, très vite il est déçu par le mariage et par sa femme qui n'en finit pas de le désespérer. Il a une vision très patriarcale de la famille et du rôle de la femme qui résulte de l'hindouisme traditionnel. Il rêve d'avoir à la maison l'épouse modèle de la tradition hindoue, une *patrivata*, c'est-à-dire une épouse obéissante et soumise et dont les *dharmas* (devoirs) principaux sont l'entretien de la maison, la cuisine et les enfants. L'homme répète à plusieurs reprises qu'il aime la propreté et la bonne cuisine. Sa faim ogresque y joue un grand rôle. Le Dokter est en même temps gourmand et gourmet, les plats, leur goût sont souvent mentionnés au cours de ses confessions. Par contre, sa jeune épouse est une mauvaise cuisinière et elle n'aime pas s'occuper de la maison ce qui fait penser à son mari qu'elle veut renverser l'ordre établi. Après la naissance de leur fille, sa femme consacre tout son temps et toute son attention à l'enfant, ce qui éveille de la jalousie chez son mari qui peu à peu se transforme en

monstre à la maison. Il devient un vrai tortionnaire envers sa femme qu'il maltraite physiquement et psychologiquement. Il lui interdit de porter de beaux saris et lui ordonne de marcher pieds nus à la maison. En faisant référence à la figure mythique de l'ogre, F.-L. Mihalovici remarque que :

[I]a femme ne réussit pas à apaiser les penchants ogresques de son mari et pour cela, elle devient la victime de la violence cannibale métaphorique de son époux ; le Dokter la substitue à tout ce qu'elle n'arrive pas à cuisiner. Il la viole pour l'intégrer à sa faim, pour apaiser son appétit par celui de la violence, il la tue quand il considère qu'il n'y a plus rien à consommer. (Mihalovici 2013 : 210)

Sa première attaque de violence envers sa femme se déroule alors que cette dernière vient de brûler pour la troisième fois consécutivement son repas, des lentilles et du riz. Après l'acte, le Dokter constate que : « [...] la violence est une grâce. » (SV 2009 : 33) Une autre fois, pris de folie, il blesse son épouse au sein avec son scalpel. Ce qui l'irrite le plus, c'est le silence et une sorte d'apathie de la part de sa femme qui consciemment ou pas choisit cette manière pour se défendre. L'homme dont toute l'identité est bâtie sur le mensonge relativise tout en disant que sa femme est une *daine* (sorcière) qui l'entraîne vers l'échec. Il justifie sa violence conjugale comme une façon de : « sauver ce qu'il restait de notre famille. » (SV 2009 : 71) Il nie qu'il est un monstre et il impute la faute à sa femme :

Violence ? Peut-être était-ce elle qui l'exigeait. Pourquoi n'aurait-elle pas changé puisque cela lui aurait permis d'éviter les coups ? [...] Violence ? Ma patience avait des limites. Son attitude aussi était une violence. Hors de la maison, j'étais le Dokter-Dieu. À l'intérieur, j'étais un homme piégé. (SV 2009 : 149)

Il lui arrive parfois d'être objectif et lucide et dans ces rares moments il avoue à propos de son caractère colérique : « Je sais que cette colère m'a conduit trop loin. Elle est, je l'admets, responsable de beaucoup de choses. » (SV 2009 : 26) Finalement, après la mort de leur fils et après un mauvais dîner, il renverse sur la tête de son épouse le contenu d'une marmite de riz bouillant et met le feu à son sari ce qui entraîne la mort de celle-ci. À ce propos, A. Montaud constate que :

[c]e meurtre à l'indienne¹¹⁸, si l'on peut dire, n'est que l'aboutissement logique d'une série de violences verbales et physiques visant à soumettre l'insoumise, à punir la détentrice d'un bonheur qui échappe au rejeté, à 'résoudre' l'insoluble miracle de la grâce et de la beauté. (Montaud 2014 : 5, en ligne)¹¹⁹

¹¹⁸Annie Montaud signale que dans la culture hindoue et en Inde en particulier, les maltraitances faites aux femmes se terminent souvent par l'assassinat : « L'assassinat déguisé en 'accident de cuisine', par aspersion de kérosène, fuel domestique très employé en Inde, est le principal moyen utilisé, particulièrement dans la petite bourgeoisie urbaine du nord de l'Inde, pour se débarrasser d'une épouse dont les parents ne paient pas la dot escomptée. Ces 'dowry deaths' ont causé la mort de 8093 jeunes mariées en 2007, 8391 en 2010, au rythme donc d'une brûlée vive toutes les 90 minutes. » (National Crime Records Bureau) (Montaud 2014 : 16) https://www.researchgate.net/publication/281949005_Les_monstres_d%27Ananda_Devi. Date de consultation : le 14 juillet 2017.

¹¹⁹Ibidem.

Pour se blanchir le protagoniste avance tout un raisonnement tortueux. Il impute la mort de sa femme au *karma* de celle-ci ou à la volonté personnelle de son épouse de se suicider. Son argumentation est choquante : « Pourquoi, après la longue fatigue de la journée, consacrerait-on tant d'énergie à cette créature imparfaite si on ne l'aimait pas ? » (SV 2009 : 218) Il déclare que, vu son métier de médecin, il ne pourrait tuer personne car sa mission est de soigner et de sauver la vie.

Après la mort de sa femme, toute sa violence se dirige vers Kitty. La petite fille qui vit dans la peur permanente, est souvent maltraitée par son père qui abuse également sexuellement d'elle. Un jour, pour punir sa fille, il lui interdit de changer ses vêtements tachés de lait sucré et le lendemain il est satisfait de voir la petite en panique, toute couverte de fourmis. Quant à l'inceste, il n'est pas décrit explicitement, cependant la romancière laisse beaucoup d'indices qui le suggèrent, comme cet extrait :

[...] je n'accepte aucune honte, je ne suis pas coupable, Kitty, de t'avoir consolée dans notre nuit commune, d'avoir caressé ton petit corps tremblant quand tu pleurais la nuit, de l'avoir mis tout près du mien et de l'avoir inondé de l'amour d'un père, de l'amour d'un homme, ce ne sont que les esprits chagrins qui y verront un quelconque mal, [...] (SV 2009 : 242)

Pendant son monologue, l'homme essaie de mettre la culpabilité de cet acte sur sa fille qui selon lui avait besoin de son amour et de sa présence.

Dans la vie de l'homme, il y a un autre moment important qui d'une part lui a valu le respect de tous les groupes ethniques de la société de l'île et dont le personnage du *Sari vert* est très fier mais d'autre part qui souligne sa duplicité. Avant la proclamation de l'indépendance à Maurice, l'ambiance sur l'île était très tendue et il y avait beaucoup de conflits raciaux. Un jour, le protagoniste, qui se rend au travail, est arrêté par des émeutiers créoles qui lui demandent de baisser son pantalon pour prouver qu'il n'est pas musulman. Le Dokter refuse mais la raison de son comportement, apparemment héroïque, est prosaïque, il portait un caleçon troué. Ce qui compte le plus pour cet homme, c'est le respect. Il préfère risquer sa vie au lieu de devenir la risée de la foule comme il l'imagine : « [j]'étais le Dokter-Dieu. Une telle humiliation m'était insupportable. La colère m'a envahi. » (SV 2009 : 154) Cette situation est connue de tous et il devient le héros de la jeune nation mauricienne, le seul qui soit « resté un homme jusqu'au bout. » (SV 2009 : 156) Cet incident prouve une fois de plus que sa vie s'appuie sur le mensonge car il ne rectifiera jamais cette opinion erronée à son sujet, trop satisfait qu'il peut se présenter en héros.

Dans son réquisitoire prononcé à la fin de sa vie, Bissam Sobnath montre son côté misogyne et monstrueux. Il s'exprime contre l'émancipation des femmes et l'amour lesbien (sa petite-fille Malika est en couple avec une femme), il prédit la fin de l'époque des hommes

et des valeurs traditionnelles, se prononce contre les homosexuels et rappelle que l'Histoire de l'humanité a été écrite par le sexe masculin. Dans un long discours, il attaque les « gentils », c'est-à-dire tous les gens qui essaient de vivre en accord avec des règles communément admises par la société. Dans cette catégorie, il met également son gendre décédé, qu'il détestait et qu'il désigne avec mépris en faisant référence à son métier de « bibliothécaire » (SV 2009 : 165). Le protagoniste dit ainsi à propos du mari de Kitty : « [h]eureusement pour nous tous, il est mort de tuberculose cinq ans après leur mariage. » (SV 2009 : 165)

Au crépuscule de sa vie, l'homme n'éprouve aucun remord et de surcroît est convaincu qu'il a vécu une vie exemplaire. Pour ce qui est de l'assassinat de sa femme, il dit que ce n'est « [...] pas un crime tout de même, il y a des génocides impunis et aujourd'hui on veut me condamner à mort pour avoir un peu tabassé ma femme [...] » (SV 2009 : 242). Pour se déculpabiliser il avance aussi une théorie selon laquelle c'était le « destin néfaste » (SV 2009 : 182) dont son épouse était chargée qui était à l'origine de la tragédie. En définitive, le protagoniste nie son mauvais comportement et avoue n'avoir que deux péchés bénins : les cigarettes et le whisky Chivas. L'opinion du protagoniste sur lui-même est toujours positive et glorifiante. Or, Kitty, qui est l'une de ses victimes, l'accuse : « [t]u as toujours été un homme, c'est tout. Un mâle. Celui qui n'a pour seul but que lui-même. » (SV 2009 : 236) Malika le qualifie de monstre et de tortionnaire. Dans la dernière partie du roman où l'écrivaine a recours au fantastique et qui se déroule après la mort du protagoniste, sa femme, sa fille et sa petite-fille organisent une fête pendant laquelle Kitty prononce sa dernière accusation : « [i]l n'y a qu'un nom pour la violence, Père, dit-elle. C'est la violence. » (SV 2009 : 256)¹²⁰

Le lecteur interprétant porte un jugement négatif sur le savoir-vivre du personnage principal du *Sari vert* qui à ses yeux est un tyran domestique, misogyne, machiste et pervers. Dans son long discours, l'homme fait souvent preuve d'hypocrisie et d'orgueil. Ce bourreau de sa femme et de sa fille, méprise également ses patients et pousse sa méchanceté et cruauté à l'extrême. Il ne s'avère être bon et empathique que par rapport à sa mère et à la vache mourante. Bissam Sobnath n'est jamais sincère, il joue et met des masques en fonction de la

¹²⁰ Ananda Devi remarque que l'homme ne peut pas vivre seul car il a besoin d'exercer son omnipotence sur son entourage. La romancière signale que dans ce roman elle voulait dénoncer des tyrans et despotes domestiques car d'après elle on parle beaucoup des grands dictateurs cependant on oublie que la violence peut être pratiquée partout et peut toucher des familles apparemment normales. Le tortionnaire peut appartenir à la haute classe sociale et exercer un métier qui a une bonne image dans la société. Entretien avec Ananda Devi. <https://www.youtube.com/watch?v=K13ufNg5fc0>. Date de consultation : le 14 juillet 2017.

situation. Remarquons que le protagoniste est aussi évalué négativement sur son savoir-faire. C'est seulement son savoir-dire qui peut en partie être jugé positivement.

En guise de conclusion, faisons le point sur la présentation des personnages devenus qui font partie du cycle des romans indo-mauriciens. Anjali, Aeena, Mouna et Pagli sont présentées de manière fragmentaire. Le lecteur interprétant ne connaît que leurs prénoms ou éventuellement leurs surnoms. Leur âge n'est pas indiqué d'une manière précise. Il en est de même avec leur description physique ou leur portrait vestimentaire qui sont lacunaires. Le lecteur interprétant doit s'imaginer ces personnages à partir de brèves informations distillées avec parcimonie dans le texte. Cela paraît logique et en accord avec la narration à la première personne employée par la romancière mauricienne. Par contre, dans le cas de Bissam Sobnath, le lecteur interprétant connaît plus de données personnelles : son prénom, son nom, son surnom et son âge approximatif. Il est à noter que c'est uniquement l'« être » de Subhadra Misra, qui est complet car le lecteur interprétant possède toutes les informations qui lui sont indispensables pour pouvoir créer son image. Ce qui est intéressant dans l'analyse de l'identité des personnages de ce cycle des romans, c'est le fait qu'Ananda Devi choisit souvent pour ses personnages des prénoms symboliques, comme pour Anjali dont le prénom en hindi signifie « prière », Aeena veut dire « miroir » dans la même langue, Pagli « la folle » possède un autre prénom, Daya, dont la signification en hindi est « pitié », le raccourci du prénom de Subhadra, la forma « Subha » désigne « aube ». L'écrivaine sait captiver l'attention du lecteur interprétant et éveiller sa curiosité car elle lui dévoile souvent les prénoms de ses personnages presque à la fin de l'histoire, c'est le cas de Pagli dont le vrai prénom est révélé à la fin du roman. Le prénom d'Aeena apparaît pour la première fois à la page 96 et pour Bissam Sobnath il s'agit de la page 114. Force est de souligner que dans tous les cas le lecteur interprétant est informé sur le passé des personnages en question et il a accès à leurs pensées et à leurs émotions.

L'analyse du « faire » des personnages devenus s'avère être cruciale dans leur réception par le lecteur interprétant. L'examen de leurs compétences permet de trouver certaines ressemblances entre eux. Le **savoir-voir** joue un grand rôle dans l'évaluation de Pagli, d'Anjali et de Subhadra. Il est basé sur la « polyphonie évaluative » (Hamon 1984 : 114). Ces héroïnes sont jugées négativement par leur entourage par l'intermédiaire du regard. Dans leur famille, on parle peu de peur de ne pas dire la vérité, de ne pas dévoiler ses pensées, les personnes communiquent par le regard. Anjali, Aeena, Pagli et Mouna peuvent être jugées en fonction de leur **savoir-jouir**. Ce domaine permet de tracer quelques traits similaires entre

ces personnages qui sont très sensibles à la nature dans laquelle elles retrouvent le bonheur. Mouna se sent très proche du monde des animaux. Ces héroïnes perçoivent le monde très intensément par l'intermédiaire de tous leurs sens.

Le **savoir-faire** est important dans la présentation de Subhadra et de Bissam Sobnath. La protagoniste d'*Indian tango* aime bien et sait faire la cuisine et cette compétence est évaluée positivement par le lecteur interprétant. Pour ce qui est du Dokter, le lecteur interprétant le perçoit d'une manière négative. Le roman fournit deux exemples qui mettent le protagoniste du *Sari vert* sous un mauvais jour. Bissam Sobnath ne respectait pas ses patients et selon le témoignage de sa fille il ne s'efforçait pas suffisamment de les soigner bien.

Quant au **savoir-dire**, cette faculté ne se rapporte qu'au personnage principal du *Sari vert*. Le Dokter est une personne bien éduquée qui sait parler. Sa façon de s'exprimer se caractérise par le recours au langage spécialisé du domaine médecine. Malgré son éloquence le savoir-dire de ce personnage est jugé d'une manière négative car premièrement le lecteur interprétant ne trouve pas ses confessions fiables et deuxièmement il est conscient que Bissam Sobnath se sert habilement de cette compétence pour manipuler son entourage.

Le **savoir-vivre** est la compétence la plus importante dans l'évaluation des personnages des romans indo-mauriciens d'Ananda Devi. Dans ce groupe de protagonistes, il est question de cinq personnages féminins : Anjali, Aeena, Mouna, Pagli et Subhadra qui se révoltent contre le système patriarcal et revendiquent la liberté. Elles essaient d'établir leur propre système de normes. Aeena et Mouna passent une métamorphose dans laquelle la victime se transforme en bourreau. Il paraît aussi intéressant de mettre le protagoniste du *Sari vert* dans ce groupe de personnages. Cet être masculin, orgueilleux, imbu de préjugés, qui maltraite sa femme et sa fille, représente symboliquement le cas extrême contre quoi protestent Anjali, Aeena, Mouna, Pagli et Subhadra.

VII.1.4. Effet-personne et lecteur

À présent, analysons le second niveau de lecture, c'est-à-dire l'effet-personne dans lequel le lecteur est remplacé par le lisant qui lit le livre en s'identifiant en particulier au personnage. Le lisant néglige l'analyse critique et intellectuelle et demeure sous l'influence et l'émerveillement du monde fictionnel. Il opère la réception du personnage par le biais du système de sympathie avec ses trois codes : le code narratif, affectif et culturel.

Commençons notre analyse de l'effet-personne par le personnage principal du *VOILE DE DRAUPADI*. La protagoniste, Anjali, n'est désignée que par son prénom. Ce personnage est présenté à travers la modalité volitive. Son objectif est de sauver son fils malade. Dans la construction de ce personnage, son vouloir semble jouer un rôle privilégié et paraît nécessaire pour mettre en relief son « impression de vie » (Jouve 1992 : 110) et son « illusion psychologique » (Jouve 1992 : 114). La présentation de la vie affective d'Anjali renforce son « effet de vie » (Jouve 1992 : 108).

L'« illusion d'autonomie » (Jouve 1992 : 115) du personnage est atteinte grâce à l'évolution de la protagoniste au cours de l'histoire et à son côté imprévisible. Ce mode de présentation du personnage implique de l'engagement de la part du lisant. Le fait que celui-ci ait accès à la vie intérieure et affective de la protagoniste la rend authentique à ses yeux. L'univers présenté dans le roman semble être réaliste. Les noms propres, les noms de lieux qui existent réellement à Maurice (Moka, Port-Louis, Salines, Constance-la-Gaîté, Peter Both), la description de la faune et de la flore, les rites hindous renforcent l'illusion référentielle. Le recours par la romancière à ces stratégies entraîne l'apparition du système de sympathie.

Quant au **code narratif** qui est le premier code du système de sympathie, la première identification du lisant est celle au narrateur, la deuxième aux personnages. Dans le cas du *Voile de Draupadi* le lisant s'identifie spontanément à Anjali qui est à la fois la narratrice et la protagoniste du roman. La relation du lisant envers ce personnage devient très forte vu son double statut. La projection du lisant dans ce personnage est du haut degré car c'est le personnage le mieux connu.

Le **code affectif** a également lieu parce que le lisant connaît très bien la vie intérieure et intime de ce personnage. Anjali est un personnage fort personnalisé et complexe. Pour présenter les pensées du personnage principal, l'écrivaine emploie le monologue intérieur et le

monologue rapporté¹²¹. Le roman aborde des thèmes spéciaux qui permettent de tisser des liens affectifs entre le lisant et le personnage. Il s'agit de l'amour, en particulier de l'amour maternel, de la souffrance et de la mort. Le personnage principal du *Voile de Draupadi* est qualifié d'« **individu** » (Jouve 1992 : 142, 143) car il y a un décalage entre son « être » et son « faire », son pouvoir-faire est limité. Qui plus est, c'est un personnage porteur du désir contrarié.

Dans le cas de ce roman nous avons également affaire au **code culturel** mais il est moins important que les codes précédents. Il faut souligner que le livre présentant des valeurs universelles et omnitemporelles n'est pas chronologiquement éloigné du lisant. En plus, les conventions propres du genre ne dérangent pas le processus d'évaluation de celui-ci. Le lisant est capable de juger ce personnage par le biais de son axiologie. Son évaluation est positive.

Passons maintenant à la réception du personnage principal de *L'ARBRE FOUET* qui est désigné par un prénom (Aeena) et des surnoms (la « Gungi », la « Lunaire »). Par contre, son nom patronymique reste inconnu. Ce qui attire l'attention du lisant c'est que l'écrivaine ne dévoile aucun nom des personnages. Sur la pierre tombale du père de Dévika par exemple, son nom est codé par les initiales R.N.V. (AF 1997 : 43). Le fait de présenter les personnages importants sous couvert d'anonymat permet de convaincre le lisant que l'histoire racontée est authentique et que l'identité est cachée pour ne pas enfreindre le droit au respect de la vie privée. L'action du roman se déroule à Brisée-Verdière et à Souffleur. L'écrivaine a recours à deux toponymes réels ce qui renforce l'« illusion référentielle ». (Jouve 1992 : 110) L'« illusion psychologique » (Jouve 1992 : 114) du personnage est assurée par l'évocation de la vie intérieure d'Aeena. Le fait que le lisant connaisse les pensées et les sentiments de la protagoniste, la rend à ses yeux un personnage crédible. Le recours aux modalités renforce cette illusion. Le personnage est présenté à travers la modalité volitive. Son but majeur est de se libérer de son *karma* et d'échapper au contrôle parental. L'auteure joue également avec une autre modalité qui est le non-savoir de l'héroïne principale de *L'Arbre fouet* qui essaie de découvrir le mystère de Dévika ce qui attise la curiosité du lisant. Aeena est souvent présentée

¹²¹ Dans *Effet-personnage dans le roman*, V. Jouve ne prend en considération que trois techniques narratives qui donnent accès au lisant à la vie intérieure du personnage. D'après le théoricien, le **psycho-récit**, qui est une analyse détaillée des pensées du personnage par un narrateur omniscient, constitue la meilleure stratégie narrative parce qu'elle garantit la présentation la plus complexe de la vie psychique du personnage et entraîne un grand investissement affectif du lisant. La technique suivante, à savoir, le **monologue narrativisé** est la présentation du discours intérieur du personnage par le narrateur sous forme de style indirect. Un autre procédé, c'est-à-dire le **monologue rapporté** a lieu au moment où le narrateur cite littéralement les pensées du personnage. Le **monologue intérieur** est une variante de la technique narrative précédente (Jouve 1992 : 136, 137).

au travers d'une structure de « suspense » (Jouve 1992 : 115) car le lisant s'interroge sur la suite des événements surprenants. L'« illusion d'autonomie » (Jouve 1992 : 115) de la protagoniste est mise en relief par son imprévisibilité. Ananda Devi, par l'introduction de l'histoire de Dévika racontée par Aeena, utilise la technique de « l'effet-repoussoir » qui selon V. Jouve a lieu : « [L]orsqu'un narrateur raconte une histoire, par exemple, il s'exclut du même coup d'un univers fictif dont il est la source : il devient 'réel'. » (Jouve 1992 : 118) Si on compare Aeena à Dévika dont la dimension est tout à fait fantastique, cette première semble être une personne réelle. L'engagement affectif du lisant entraîne l'apparition du système de sympathie avec ses trois codes.

Pour ce qui du **code narratif** dans *L'Arbre fouet*, l'identification du lisant au personnage d'Aeena est très intense eu égard à sa double fonction de personnage-narratrice. La protagoniste est le premier support de l'identification lectorale. Parfois, comme dans le cas de Dévika, s'opère l'identification ponctuelle du lisant pour qui ce personnage devient le « personnage-focalisateur » selon la terminologie de Ph. Hamon (Hamon 1984 : 117).

Le **code affectif**, dont l'influence sur le lisant est moindre par rapport au code précédent, fait apparaître un sentiment de sympathie envers le personnage. Vu la narration à la première personne, le lisant épouse le point de vue de la protagoniste. La technique narrative employée le plus souvent par l'auteure pour garantir au lisant l'accès au psychisme d'Aeena est le monologue intérieur. Le monologue rapporté est également présent dans le roman comme dans cet extrait dans lequel cette dernière cite les paroles de son père :

Prie, rachète-toi, n'oublie pas que tu es l'enfant du sacrilège, car c'est ce que tu as été dans ta vie précédente : parricide, tu es revenue sur terre pour effacer ce karma et mériter ta délivrance. (AF 1997 : 114)

Le psycho-récit, qui est une des stratégies les plus efficaces (Jouve 1992 : 136), n'apparaît pas dans le roman. Pour rapporter les pensées de son père, la protagoniste, qui semble accomplir le rôle de narratrice omnisciente, se sert du monologue narrativisé.

L'Arbre fouet met en scène des thèmes tels que l'enfance, la souffrance, le rêve et l'amour qui assurent l'investissement affectif du lecteur (Jouve 1992 : 138). Aeena est un personnage transparent sur le plan du signifié grâce à l'apparition des thèmes évoqués ci-dessus. Le lisant peut également découvrir l'inconscient de l'héroïne car celle-ci se trouve souvent dans une sorte de léthargie, en demi-sommeil. Selon S. Meitinger, dans la scène finale du roman, la protagoniste : « 'voit' - en une sorte de rêve éveillé - le gardien-jardinier

abattre l'arbre fouet, ce pilori qui continuait à afficher la survivance de son esclavage. » (Meitinger 2010, en ligne)¹²²

Si nous considérons les qualifications et les fonctions de la protagoniste, il s'avère que le personnage s'inscrit dans la catégorie des « **individus** » (Jouve 1992 : 142, 143) parce que son pouvoir-faire est inférieur à son vouloir-faire. C'est un personnage attachant qui est en même temps porteur d'un désir contrarié, c'est-à-dire de déjouer son mauvais *karma*.

Dans le cas de *L'Arbre fouet*, le **code culturel** peut contribuer au jugement du personnage. Quant au roman en question, il n'est ni neutralisé par l'éloignement culturel ni par les règles du genre. Par conséquent, le lisant a toute latitude pour juger le personnage principal en se référant à son système de valeurs. Finalement, il évalue Aeena d'une manière positive malgré son attitude au moment de la mort de son père, ce qui ne va pas de pair avec le code moral communément admis. Ce qui prévaut dans son jugement ce sont la souffrance et les malheurs subis par la femme qui provoquent l'apparition de l'engagement affectif. De surcroît, le lisant ne comprend pas le comportement du père fanatique épris d'une vision déformée de la religion. Pour conclure, il est possible de constater que dans le cas d'Aeena a lieu la concordance des trois codes du système de sympathie. Tous les codes permettent d'évaluer d'une manière positive la protagoniste. Le jugement négatif se rapporte à son père, à Jérôme et au père de Dévika.

Le personnage suivant qui est analysé par le lisant est Mouna, la protagoniste de *MOI, L'INTERDITE*. La protagoniste n'est désignée que par son surnom. Comme nous l'avons déjà démontré, sa description n'est pas trop détaillée. Dans le roman, il y a des noms propres de lieux authentiques, ce qui rend le récit vraisemblable et augmente l'illusion du réel chez le lisant. Pendant la lecture, ce dernier croit faire partie de l'univers de fiction.

Pour ce qui est du premier code, c'est-à-dire le **code narratif**, il est question de la place que le texte réserve au lisant. Celui-ci s'identifie à la personne qui a le même savoir sur le monde fictif que lui, c'est donc tout d'abord l'identification spontanée au narrateur et ensuite aux personnages (Jouve 1992 : 125). Dans *Moi, l'interdite* l'identification lectorale au narrateur est forte et évidente, compte tenu de la narration à la première personne, Mouna est

¹²² Serge Meitinger : « Avatars de la déesse. Indianité, féminité et universalité du féminin dans l'œuvre d'Ananda Devi » (2010) <http://www.larevuedesressources.org/avatars-de-la-deesse,921.html>. Date de consultation : le 30 juillet 2017.

en même temps narratrice et personnage principal. La narratrice s'adresse quelquefois au lisant ce qui renforce « l'identification lectorale primaire » (Jouve 1992 : 125).

Le **code affectif** entraîne l'apparition du sentiment de sympathie envers le personnage. Le personnage individualisé avec une riche vie intérieure fait automatiquement naître ce sentiment chez le lisant qui a la possibilité de connaître les pensées de Mouna grâce au monologue intérieur. Le lisant suit l'histoire de l'amour de Mouna et du clochard, sa relation avec le chien, l'amitié avec Lisa. Il est conscient de la souffrance de la protagoniste et il connaît ses rêves. La problématique soulevée par le roman favorise l'apparition de l'intimité entre le lisant et le personnage. Or, même si le lisant a accès à la vie intérieure du personnage en question, son comportement le surprend. Mouna demeure quand même un personnage imprévisible. L'héroïne principale de *Moi, l'interdite* s'inscrit dans la catégorie des « **individus** » (Jouve 1992 : 142, 143), son pouvoir-faire n'est pas égal à son vouloir-faire. La protagoniste est un personnage porteur du désir contrarié. Son rêve est d'être acceptée et aimée malgré sa difformité.

Quant au **code culturel**, l'estimation du personnage se fait en fonction du système de valeurs propre au lisant. Son axiologie est actualisée par la proximité culturelle du roman qui se déroule à Maurice à l'époque contemporaine. Le roman n'est pas non plus trop marqué au niveau du genre ce qui empêcherait le lisant à juger les personnages en fonction de sa propre axiologie. Le code culturel même si moins important dans l'évaluation que les deux premiers codes du système de sympathie aide à juger le personnage en question. Mouna n'est pas un personnage univoque, certains de ses actes, tels que le meurtre de son enfant ou la volonté de tuer Lisa, sont négatifs. À la base du système des valeurs extratextuelles, le lisant peut juger l'héroïne principale du roman. Le problème est de concilier un grand engagement affectif envers ce personnage de la part du lisant avec l'attitude de Mouna qui ne respecte pas les normes éthiques. Finalement, le lisant trouve une solution, il essaie de déculpabiliser le personnage vu tous ses malheurs. La sympathie éprouvée pour Mouna prévaut et elle amène le lisant à la juger plutôt positivement.

À présent, examinons la réception du personnage principal éponyme de **PAGLI**. Le monde présenté dans le livre paraît réel aux yeux du lisant. L'« illusion référentielle » (Jouve

1992 : 110) est augmentée par l'emploi du créole¹²³, des noms propres, des toponymes, des rites hindous et de la description de la nature mauricienne luxuriante. Le lisant connaît la vie intérieure du personnage, ses pensées et ses désirs ce qui renforce encore cette illusion. Le fait que le personnage semble être imprévisible et évolue au cours du roman le rend vraisemblable. Tous ces procédés employés par la romancière entraînent l'apparition du système de sympathie.

Dans le cas du roman en question, le **code narratif** semble être très important. En effet, le lien entre le lisant et le narrateur est très fort compte tenu de la narration dans laquelle le personnage principal est aussi le narrateur, ce qui facilite l'identification à celui-ci. Bref, la focalisation interne sur Pagli entraîne l'engagement et l'identification du lisant à ce personnage. Dans la deuxième phase de son analyse, le lisant s'identifie aux personnages. Les personnages qui attirent son attention sont des « personnages-focalisateurs » (Hamon 1984 : 117) qui perçoivent et évaluent la protagoniste par l'intermédiaire du regard. C'est, entre autres, son amant, Zil, qui en plus devient le deuxième narrateur à la fin du roman, c'est aussi son amie Mitsy et les membres de la belle-famille de Pagli.

Passons maintenant au **code affectif**. Dans *Pagli*, l'écrivaine recourt le plus souvent au monologue intérieur, elle se sert aussi de temps en temps du monologue narrativisé. Les thèmes qui apparaissent dans le roman contribuent à l'apparition de l'engagement affectif de la part du lecteur. On peut retrouver le thème de l'amour qui est placé, selon la théorie de V. Jouve, au sommet de cette hiérarchie (Jouve 1992 : 138-141). Dans le cas de la protagoniste, il s'agit de l'amour interdit pour Zil qui lui coûte la vie. Le thème du rêve est aussi présent, Pagli aimerait bien avoir un enfant de son amant. Le thème de la souffrance est repérable dans le roman. Pagli est un personnage porteur du désir contrarié. C'est un personnage transparent et lisible. Le lisant qualifie Pagli d'« **individu** » (Jouve 1992 : 142, 143) parce que son pouvoir-faire est limité. Il existe un décalage entre cette dernière modalité de la protagoniste et son vouloir-faire.

Le **code culturel** semble être important dans le cas de ce roman qui observe la proximité culturelle et évoque des valeurs universelles et omnitemporelles. *Pagli* n'est pas

¹²³ C'est un emploi que nous appellerions « exemplaire »; le créole est utilisé de temps en temps pour rappeler au lecteur que l'action se passe à Maurice. Il s'agit donc, somme toute, d'un effet de couleur locale, ou bien d'un effet de réel. Nous voulons dire par cela que, si on voulait être réaliste à cent pour cent, tous les dialogues devraient être en créole.

non plus trop restreint par les conventions relatives au genre. Néanmoins, il faut souligner que l'impact de ce code sur le lisant est moindre par rapport au code narratif et affectif. En se basant sur ses valeurs extratextuelles, le lisant peut évaluer le personnage. Il évalue Pagli positivement, malgré sa relation extraconjugale, qui plus est, son amant est un Créole, une chose impensable dans son milieu.

Le point suivant de l'analyse effectuée par le lisant est l'examen du personnage principal d'*INDIAN TANGO*. Quant à l'« illusion référentielle » (Jouve 1992 : 110) de la protagoniste, Subhadra paraît être vraisemblable et le monde créé par l'écrivaine est similaire au monde réel. Ananda Devi décrit avec beaucoup de détails Delhi, ses monuments et ses habitants. L'action se passe en 2004, l'époque des élections législatives avec la participation de Sonia Gandhi, personne réelle qui authentifie dans un certain sens l'histoire. La romancière mentionne l'histoire de la famille Gandhi et leur importance sur la scène politique indienne. Avec le personnage de la femme de ménage, Bilji, qui selon les lois hindoues est classée comme intouchable, l'écrivaine mentionne le partage en castes de la société indienne. Le personnage de Mataji permet de présenter le rôle et la place de la belle-mère dans la famille traditionnelle et son lien très fort avec le fils. Le lisant a également l'occasion de découvrir la cuisine indienne avec ses plats traditionnels. L'apparition du système de sympathie avec ses trois codes résultent de toutes ces stratégies utilisées par la romancière.

Quant au **code narratif**, la narration choisie par l'auteure est aussi très intéressante à analyser. Le livre commence par l'acte de transgression. Il y a une alternance entre les chapitres consacrés à Subhadra narrée par le personnage de l'écrivaine avec l'emploi de la narration classique à la troisième personne et les chapitres consacrés à l'écrivaine racontée à la première personne sous forme d'une narration intérieure comme dans un journal intime¹²⁴. Du point de vue chronologique, les chapitres concernant l'écrivaine sont antérieurs (mars 2004) par rapport à ceux de Subhadra (avril, mai 2004). Eu égard à l'organisation interne du roman et à l'alternance continue des chapitres consacrés tantôt à l'écrivaine-narratrice, tantôt

¹²⁴ Selon Ananda Devi, son roman consacré seulement à Subhadra sans le personnage de l'écrivaine serait : « une espèce d'Emma Bovary indienne ! » (Devi 2011b : 273)

à la protagoniste¹²⁵, l'identification lectorale primaire à la narratrice est forte. L'identification lectorale secondaire au personnage de Subhadra est aussi intense. Le lisant suit avec intérêt son évolution.

Étant donné que le personnage de Subhadra est très personnalisé et que le lisant connaît sa vie intérieure, nous avons affaire à l'apparition du **code affectif**. Ananda Devi présente ce personnage en employant les trois techniques narratives : le psycho-récit, le monologue narrativisé et le monologue rapporté. Cependant, c'est le psycho-récit qui domine. Les pensées et les émotions de Subhadra sont commentées par la narratrice omnisciente. Rappelons que selon V. Jouve cette stratégie narrative est la plus apte à décrire la vie psychique du personnage (Jouve 1992 : 136). De temps en temps, le discours intérieur de la protagoniste est relaté par la narratrice sous forme de style indirect, il s'agit alors du monologue narrativisé. Parfois, l'écrivaine se sert du monologue rapporté. Dans ce cas-là, ce sont des citations littérales des pensées du personnage qui figurent souvent entre guillemets. Le code affectif est renforcé par l'apparition du thème de l'amour et de la souffrance. Le personnage de Subhadra est transparent, présenté de l'extérieur. Sur le plan du signifiant, nous avons accès à sa vie intérieure et sur le plan du signifié apparaissent des thèmes qui garantissent l'apparition de l'intimité entre le lisant et le personnage. Le personnage principal, qui est le porteur d'un désir contrarié, s'inscrit dans la lignée des « **individus** » (Jouve 1992 : 142, 143). Son pouvoir-faire n'est pas égal à son vouloir-faire.

Dans le cas de ce roman, les deux premiers codes du système de sympathie sont complétés par le **code culturel**. Premièrement, le livre n'est pas chronologiquement éloigné du lecteur car ses valeurs sont omnitemporelles. Deuxièmement, il n'est pas trop marqué par les lois du genre. En prenant en considération son système de valeurs, le lisant peut investir le personnage principal d'un commentaire évaluatif. Il juge Subhadra positivement malgré son adultère car il comprend sa révolte contre le système patriarcal.

¹²⁵ La romancière déclare que la structure des contes indiens ainsi que les épopées indiennes, *Le Mahabharata* et *Le Ramayana*, ont beaucoup influencé son écriture. Cette stratégie narrative est également repérable dans le roman en question. Rapportons l'explication d'Ananda Devi qui jette une nouvelle lumière sur cette question : « [j]e pense aussi à la structure qui n'est jamais linéaire de ces contes, avec beaucoup de personnages qui reviennent plusieurs fois en avant et en arrière dans le récit et aussi à cette idée du temps cyclique : il y a des personnages qui font quelque chose au début de l'histoire mais les conséquences de cet acte ne vont se ressentir qu'à la fin [...]. Cette structure a beaucoup influencé ma façon d'écrire et je me suis rendue compte que j'écrivais de la même façon. Cette vision du temps est à la base de la mythologie indienne, mais aussi de mon écriture. » (Devi : dans Corio 2005 : 163)

Passons à la réception du dernier personnage du cycle des romans indo-mauriciens. Ici, il est question de Bissam Sobnath qui est le protagoniste du *SARI VERT*. Dans son cas, le sujet lisant est informé du prénom et du nom du protagoniste dont le surnom est le Dokter, en référence à son métier de médecin¹²⁶. Dans l'incipit, le personnage principal du roman fait allusion à Berlusconi et à la mère Teresa, deux personnes réelles, facilement identifiables par le lisant. Comme le roman est écrit sous forme d'un monologue intérieur du héros principal, le lisant a un accès facile à ses pensées, à ses sentiments et à ses désirs. Les structures de « suspense » (Jouve 1992 : 115) et l'« illusion d'autonomie » (Jouve 1992 : 115) contribuent également à la réception du personnage en tant que personne. Le Dokter est une figure romanesque imprévisible ce qui renforce son « impression de vie » (Jouve 1992 : 110). Le lisant n'est pas capable de prévoir son comportement, sa cruauté et ses paroles venimeuses le choquent constamment. Les stratégies narratives mentionnées peuvent entraîner l'apparition du système de sympathie chez le lisant.

Le **code narratif** assure une identification spontanée du lisant au personnage. Comme Bissam Sobnath est un personnage-narrateur, l'identification lectorale est très forte car le lisant a accès au même niveau de savoir que ce premier. Le personnage principal du *Sari vert* lui impose son point de vue. Il est à noter que parfois la focalisation sur le protagoniste est partagée par l'intermédiaire des « personnages-focalisateurs » (Hamon 1984 : 117), qui sont Kitty ou Malika. Ce qui caractérise les deux femmes tout comme dans le cas du lisant c'est le manque d'informations sur la mort de la femme du Dokter. C'est uniquement le protagoniste qui connaît la vérité et qui l'avoue finalement.

Pour ce qui est du *Sari vert* le code narratif est en relation avec le **code affectif**, compte tenu de la narration à la première personne. L'accès au psychisme du protagoniste, la possibilité de suivre ses rêves dans lesquels il est hanté par sa femme morte, n'éveillent pas chez le lisant le sentiment de sympathie à cause de la noirceur psychologique du personnage.

¹²⁶ Quant à l'« effet de vie » (Jouve 1992 : 108) de ce personnage-narrateur, Ananda Devi évoque une anecdote : « À Saint-Brieuc, quelqu'un me demande à propos du narrateur du *Sari vert* : est-il réel ou pas ? Sa conclusion a été qu'il devait l'être... à cause du Chivas Regal ! Il faut être un homme pour penser à ce détail, dit-il, ou alors, il faut que le personnage ait existé. » (Devi 2011a : 163) En répondant à la question posée fréquemment pendant ses rencontres avec des lecteurs qui veulent savoir si le personnage du Dokter était inspiré par la figure de son propre père, la romancière explique que : « [m]on père était bien loin du personnage du roman. On agence nos créatures à partir de ces milliers d'autres qui ont peuplé notre vie. Mon père finalement, a trouvé une petite place dans cet odieux vieil homme dont il est l'antithèse, mais surtout dans le bibliothécaire, un homme bon qui provoque chez le narrateur sa réjouissante diatribe contre les 'gentils'. » (Devi 2011a : 163, 164)

Le roman aborde de grands thèmes, tels que l'amour, l'enfance, la souffrance, qui provoquent normalement l'apparition de l'engagement affectif de la part du lisant. Or, dans le cas de ce personnage, le lisant est attendri par le sort et le mal subis par ses victimes. Le lisant est mis en contact avec le personnage grâce à la technique du monologue intérieur. Découvrons les pensées du personnage présentées dans cet extrait qui soulignent sa méchanceté :

Alléluia ! La fille de Kitty est lesbienne ! Pouvais-je espérer meilleure vengeance contre ma fille ? Comme ça a dû la ronger et la faire saigner de honte par tous les pores ! Que la vie est douce ! Je mourrai serein : le bonheur grelotte à portée de main. (SV 2009 : 53)

Le monologue rapporté est également souvent présent dans le roman. Par contre, le psycho-récit n'est pas utilisé par l'écrivaine dans *Le sari vert*. Quant à la typologie des personnages, qui s'intéresse à leurs fonctions et qualifications, Bissam Sobnath s'inscrit dans la catégorie des « **personnes** » (Jouve 1992 : 142, 143) car il est plus conscient de son destin par rapport aux « individus » (Jouve 1992 : 142, 143) et puisqu'il n'y a pas de décalage entre son pouvoir-faire et son vouloir-faire.

Le **code culturel** permet de porter un jugement positif ou négatif sur le personnage en fonction du système de valeurs du lisant. Dans le roman *Le sari vert*, ce code n'est ni neutralisé par l'éloignement culturel ni par les principes du genre ce qui permet au lisant d'évaluer le protagoniste. Ce code devient important dans le cas du protagoniste du *Sari vert*. Le problème pour le lisant, compte tenu de la narration du roman, est qu'il s'identifie automatiquement au protagoniste-narrateur mais qu'il ne l'accepte pas. En prenant en considération son axiologie, le lisant peut porter un commentaire évaluatif négatif sur le Dokter car sa vie intérieure lui montre un être diabolique sans scrupules et sans remords. Le lisant n'éprouve pas de complicité avec ce personnage. Il reste critique, choqué et dégoûté par le psychisme et les actions de Bissam Sobnath. D'ailleurs, dans le cas de ce personnage si négatif et hypocrite qui manipule sans cesse son entourage, le lisant est conscient que ses confessions ne doivent pas être crédibles.

Faisons le point de la réception des personnages du cycle des romans indo-mauriciens d'Ananda Devi par le lisant. Selon V. Jouve, l'« effet de vie » (Jouve 1992 : 108) du personnage peut être atteint grâce à certains procédés parmi lesquels il y a entre autres l'onomastique et ses « connotations référentielles » (Jouve 1992 : 110), le lexique modal, les structures de « suspense » et l'« illusion d'autonomie » (Jouve 1992 : 115). Pour ce qui est des protagonistes des romans de ce cycle, ce ne sont que Subhadra Misra d'*Indian tango* et Bissam Sobnath du *Sari vert* qui sont désignés par le prénom et par le nom. Quant aux autres

personnages leur « être » est lacunaire, le lisant connaît uniquement leur prénoms et/ou leurs surnoms. Même si le lisant a accès à la vie intérieure de tous les personnages, ils demeurent imprévisibles pour lui. Dans les romans en question, Ananda Devi a souvent recours à la structure de « suspense » (Jouve 1992 : 115). Dans le cas de la protagoniste de *L'Arbre fouet* la technique de l'« effet-repoussoir » (Jouve 1992 : 118) utilisée dans la présentation de Dévika renforce l'« illusion d'autonomie » (Jouve 1992 : 115) d'Aeena. Le fait de n'utiliser que les initiales pour désigner certains personnages dans ce roman augmente le caractère réel de l'histoire racontée, l'authentifie dans un certain sens. La modalité volitive semble dominer dans la construction de tous les personnages. Les stratégies utilisées par la romancière l'entraîne l'apparition du système de sympathie avec le code narratif, affectif et culturel.

Pour ce qui est du **code narratif**, qui est considéré comme celui qui est le plus efficace dans la réception du personnage comme personne, celui-ci agit d'une manière très forte dans le cas de presque tous les protagonistes. Il paraît un peu moins fort dans le cas de Subhadra d'*Indian tango* car ce personnage n'est pas le narrateur du roman. Il est nécessaire de remarquer que le lisant a la possibilité de s'identifier à Subhadra car il a accès à son psychisme présenté par le personnage de l'écrivaine-narratrice. Les autres personnages accomplissent le double rôle du personnage et du narrateur ce qui permet au lisant de s'identifier à eux, et ce qui garantit aussi son investissement émotionnel. Bref, quant aux protagonistes du cycle des romans indo-mauriciens, il est en général question de l'identification lectorale primaire au narrateur.

Le premier code du système de sympathie est renforcé par l'apparition du **code affectif** qui s'active pendant la réception de ces personnages. Le lisant connaît les sentiments et les pensées de tous les personnages. Il a accès à leur vie intérieure grâce à différentes stratégies narratives choisies par l'écrivaine. Ananda Devi se sert le plus souvent du monologue intérieur. Cette stratégie n'est pas la plus efficace car les confessions des personnages ne sont pas être toujours fiables et en plus la vie intérieure est présentée d'une manière lacunaire, il y a souvent des non-dits. Dans le cas de Subhadra, il est question du psycho-récit qui constitue la meilleure technique pour transmettre les pensées et les émotions d'un personnage qui sont commentées par le narrateur omniscient. Tous les romans en question abordent la problématique relative à l'amour, à la souffrance, à l'enfance et aux rêves ce qui entraîne l'engagement affectif du lisant dans leur histoire. Le lien entre le lisant et les protagonistes devient plus intense et plus intime car presque tous les personnages sont des porteurs du désir contrarié et ils s'inscrivent dans la catégories des « **individus** » (Jouve

1992 : 142, 143) car il y a un décalage entre leur « être » et leur « faire ». Pour ce qui est de cette typologie des personnages, Bissam Sobnath échappe à cette règle puisqu'il fait partie des « **personnes** » (Jouve 1992 : 142, 143). Les autres personnages de ce cycle sont féminins et en général les femmes hindoues ne peuvent pas décider de leur vie, sont dépendantes de leur père ou mari, par contre dans le cas du protagoniste du *Sari vert* son pouvoir-faire est égal à son vouloir-faire car c'est un être autonome, placé au sommet de la hiérarchie sociale.

Le **code culturel** apparaît également dans la réception de ces personnages. Aucun roman n'est marqué au niveau générique d'une telle manière que ce code soit neutralisé. *Pagli* semble être le roman qui diffère un peu par le caractère très poétique de la prose devenues des autres romans de ce cycle. Or, ce style ne perturbe pas le fonctionnement du code culturel. Dans le cas de *Moi, l'interdite* et de *L'Arbre fouet*, il est question du recours de l'auteure au fantastique. À l'instar de la réception de *Pagli*, il en est de même avec la réception de Mouna et d'Aeena qui paraît possible par le biais de ce code. Les romans ne sont pas non plus chronologiquement éloignés du lecteur et leur caractère est universel. Tous les personnages commettent une transgression et le lisant doit les évaluer en fonction de sa propre axiologie. Il essaie de déculpabiliser Anjali, Aeena, Mouna, *Pagli* et Subhadra car à ses yeux ces personnages sont victimes du système patriarcal. Le seul personnage jugé d'une manière définitivement négative est le protagoniste du *Sari vert*. La réception de Bissam Sobnath par le lisant est un peu compliquée car il s'identifie spontanément à ce personnage au niveau du code narratif mais cela n'entraîne pas son acceptation. La présence des thèmes relatifs à l'amour, la souffrance, au rêve provoque l'investissement affectif dans le personnage. Or, quant au personnage principal du *Sari vert*, le code affectif s'active pour ses victimes. Dans le cas d'Anjali, d'Aeena, de Mouna, de *Pagli* et de Subhadra, le lisant comprend les raisons de leur transgression. Il est à noter que les personnages féminins sont jugés d'une manière positive ce qui s'inscrit dans le projet d'écriture d'Ananda Devi, une auteure très engagée dans la cause féminine.

En un mot, à ce niveau de lecture, c'est-à-dire à l'effet-personne, la réception des personnages principaux des romans du cycle indo-mauricien, permet de découvrir leur complexité ainsi que leurs ressemblances.

VII.1.5. Effet-prétexte et lu

L'effet-prétexte est le troisième régime de lecture. Nous pouvons analyser l'engagement inconscient du lu, cette part du lecteur qui se projette en un personnage et vit par son intermédiaire des fantasmes stimulés par les trois pulsions : la libido sciendi, la libido sentiendi et la libido dominandi.

Quant à la **libido sciendi**, le lecteur ou plutôt son côté voyeuriste est l'observateur de scènes érotiques, criminelles, a la possibilité de voir le corps humain pendant le travail. Dans *LE VOILE DE DRAUPADI*, il peut assister à la scène du viol d'Anjali.

Une fois au lit, il s'est approché de moi. J'ai cru qu'il avait décidé d'ignorer l'incident de chez Faisal. Mais brusquement, j'ai senti la sourde colère qui le faisait trembler. Brusquement, j'ai su qu'il cherchait à extraire cette fureur, à me punir. Sans poser des questions, sans préambule, sans caresse, il m'a pénétrée, et j'ai crié, j'ai pleuré de rage dans l'oreiller, j'ai détesté ses mains comprimant ma poitrine. Il m'a aimée sans que j'éprouve le moindre plaisir à cet acte qui nous a parfois si étroitement mêlés. Il s'est allongé sur le dos, les flancs suants et palpitants, et il a eu une brève carresse sur mes reins en disant, dors chérie, ne pleure pas, mais moi j'étais secouée de ces sanglots durs et secs, mes doigts déchiquetaient la dentelle de la taie d'oreiller et je savais, j'avais cette certitude, cette effroyable accusation au fond de moi, que je venais d'être violée, et que j'étais tout le temps demeurée seule dans ma chambre intérieure. (AF 1993 : 56, 57)

Le lu est aussi attiré par la nudité de la protagoniste dans la scène de bain pendant laquelle Dev déshabille sa femme et la nettoie. La scène dans laquelle Anjali trouve dans son jardin une poule morte, tuée par une domestique pour la guérison de Wynn et suspendue par une ficelle à un arbre provoque un dégoût profond de celle-ci, peut susciter l'intérêt du lu. En tant qu'observateur, le lu assiste à la scène de la mort de Vasanti, accusée de sorcellerie et brûlée par des paysans. Ces scènes donnent également la possibilité d'apparition de la **libido sentiendi** qui permet au lu d'être témoin des situations interdites par les lois dans le monde réel. Ces sensations provoquent son refoulement, la libération de son côté honteux et inhumain.

Pour ce qui est de la **libido dominandi**, Anjali n'offre pas au lu la possibilité de vivre des moments de grandeur et de gloire. Ce personnage ne cherche pas à s'imposer dans la sphère sociale, ni n'aspire à conquérir un idéal. C'est plutôt dans le domaine familial et privé qu'il faut l'envisager. Le narcissisme et la mégalomanie du lu ne sont pas stimulés par le comportement du personnage en question.

La lecture de *L'ARBRE FOUET* réactive la **libido sciendi** parce que le lu peut épier avec la protagoniste le couple formé par Dominique et Suresh dans une scène amoureuse. Il faut

préciser qu'au début, Aeena suit dans l'obscurité ces derniers qui dans son imagination se transforment en Dévika et son intouchable.

[...] je les distingue après un moment, encore habillés tous les deux, serrés l'un contre l'autre comme des enfants, le regard empli d'une telle détresse. Leurs yeux sont fixés sur un endroit sombre, au fond de la grange. Je suis leur regard et y perçois aussi des remous. Petit à petit, il me semble qu'il y a là, presque invisibles, deux corps réunis. Une jeune femme toute en rondeurs aux longs cheveux noirs, et un homme maigre mais puissant qui l'enlance et la retient au sol. (AF 1997 : 60)

Le roman fournit également la description du corps de Suresh, de l'amant de Dévika et de Dominique dans laquelle leur attraction sexuelle est mise en relief comme cela a lieu dans le portrait de la jeune Créole :

Elle était assise par terre, dans un coin, les genoux rehaussés, le menton dans les mains. [...] Les mollets magnifiquement galbés et dorés. La jupe courte, laissant paraître le rebord de dentelle d'une culotte fleurie. Les mains potelées et molles. Et son menton arrondi sous sa lèvre boudeuse. (AF 1997 : 169)

Le rapport sexuel entre Dévika et son amant suscite une émotion particulière chez le lu puisqu'à part le caractère érotique de la scène, il est question de la transgression. La jeune femme, pour se venger et protester contre le mariage arrangé avec un cousin, décide de séduire un intouchable et de briser le plus grand interdit de sa communauté.

Ses yeux sont immenses et comme remplis de larmes. Il me tient comme une chose fragile, mais il n'y a rien de moins fragile que moi, alors que j'écarte d'un geste brusque sa chemise de cotonnade et pose la main à plat sur son torse onduleux. Cela me surprend lorsqu'il répète mon geste, me choque, m'effraie. Non, ce n'est pas comme ça, je veux prendre les devants mais il me cloue au sol poussiéreux et il n'est plus temps pour le refus. Je n'ai d'ailleurs plus envie de me dérober à sa main qui rôde sur moi. (AF 1997 : 128)

Le lu est également témoin des scènes du meurtre du père de Dévika et de la mort de celui d'Aeena. Il a la possibilité de connaître les sentiments et les pensées des coupables. Les deux femmes se sentent indifférentes au moment de la tragédie. La première assassine avec sang froid son père alors que la deuxième n'aide pas le sien. Aeena le laisse se noyer pendant qu'elle mange tranquillement un fruit qu'elle appelle un fruit de mort pour enfin s'en aller sans se retourner (AF 1997 : 151). Dévika relate ainsi cet acte :

Je me lève lentement, péniblement, encore mutilée, encore piétinée, et, tout aussi lentement, délibérément, je mets les mains en avant, bien ouvertes et rigides, je ploie les coudes, je les détends d'un seul coup. Les mains ont rencontré l'impact avec une force sèche. Il n'a pas le temps de se retourner, de s'accrocher. Il tombe, tout simplement, comme un rocher, à l'eau. Je saisis la gaule avant qu'elle ne tombe aussitôt, et, sans me retourner, sans écouter le bouillonnement convulsif et les sons amorphes, le cri bâillonné par un rideau de mousse, je me propulse vers la berge. (AF 1997 : 135)

À travers le personnage d'Aeena le lu a également l'occasion d'assister à une tentative de suicide lorsque celle-ci s'ouvre les veines. Il découvre les sensations physiques et psychiques qui accompagnent ce moment mystérieux entre la vie et la mort qui obsède plusieurs personnes :

D'abord est survenu un agréable repos. Des tensions inconnues, insoupçonnées, m'ont abandonnée, les muscles en débandade se sont dénoués. Les impressions ont cessé de se manifester en mots et en pensées dans ma tête. J'ai éteint mon esprit comme on éteint une lumière. Mes yeux se sont renfermés sur une clarté douceâtre et brillante à la fois. Ma nuque s'est reposée de toute une vie de raideur. Mes épaules se sont enfoncées dans la terre. Mon dos se confondait avec les racines. (AF 1997 : 23)

Le châtiment de Dévika attachée à l'arbre-fouet et flagellée par son père ainsi que la flagellation de Dominique qui sont des scènes pleines de violence provoquent chez le lu le défoulement de sa pulsion sadique. Il est nécessaire de souligner que le voyeurisme du lu peut être accompagné d'un sentiment de culpabilité.

Étant donné que dans *L'Arbre fouet* la pulsion scopique du lu est souvent liée à une thématique sexuelle et morbide, la première pulsion débouche sur la **libido sentiendi**. La réception en partie inconsciente du personnage-prétexte prend sa source dans les deux pulsions principales de la vie, c'est-à-dire Éros et Thanatos. L'instinct de vie et la pulsion de mort se rencontrent plusieurs fois dans les pages du roman dont les personnages sont déchirés entre l'amour et la haine. Le fanatisme et la cruauté du père d'Aeena, l'égoïsme de Jérôme, la violence du père de Dévika peuvent susciter chez le lu un plaisir de type sadique et une pulsion asociale. Dominique qui a beaucoup de partenaires sexuels le fascine par sa liberté et son manque de pudeur¹²⁷. La médiation opérée par le personnage amène le lu à la libération de l'inhumain et même au non-humain à savoir au règne végétal et minéral¹²⁸. Aeena qui se sent une partie infime de l'univers déclare :

Je sortirai de mon enveloppe charnelle pour me dilater en molécules libres et changeantes, libre de changer de formes pour devenir au gré des rencontres et des désirs passagers, volatils, ceci ou cela, être ou objet, fleur ou plante ou minute en suspens qui ne s'écroule pas et s'accroche à son immobilité pour mieux renaître. (AF 1997 : 53)

La **libido dominandi** qui se caractérise par une volonté de puissance, de s'imposer au sein de la famille, de la société ou qui se rapporte à la quête d'un idéal semble ne pas être

¹²⁷ Sh. Boolell et B. Cunniah, dans *Fonctions et représentations de la Mauricienne dans le discours littéraire*, dans le chapitre consacré à l'image de la Créole, constatent qu'à l'époque coloniale la femme issue de ce groupe communautaire était esclave et dans la littérature elle était représentée d'une manière positive comme martyre. Au contraire, dans la littérature contemporaine son image est négative, la Créole est une « femme voluptueuse et parasitée » (Cunniah, Bollell 2000 : 195) qui se prostitue souvent. C'est une personne sauvage qui agit poussée plus par l'instinct que par la raison. La société porte sur elle un regard critique, ce qui se reflète dans la production littéraire. Selon les auteurs de l'ouvrage, Ananda Devi dans *L'Arbre fouet* se sert du même modèle négatif dans la présentation de Dominique. Les critiques écrivent : « Il semble que Ananda Devi condamne Dominique pour son inconstance sexuelle. Pudeur et chasteté étant des idées bourgeoises, il ne fait pas de doute que la femme créole se retrouve abandonnée et malheureuse pour avoir enfreint les lois du refoulement. Dominique ne peut pas assumer sa maternité. L'enfant qu'elle porte ne doit pas être à son image : '[...] je m'en débarrasserai, dit-elle'(170) L'histoire de Dominique se termine par la scène du fouet, par l'épreuve de la souffrance qui rachète la femme. Pourquoi devrait-elle déroger aux conventions sociales ou morales, à cet ordre régi par une bourgeoisie qu'elle ne reconnaît pas ? La femme créole, pour la moindre infraction, est persécutée. » (Boolell, Cuniah 2000 : 199, 200)

¹²⁸ L'hindouisme admet comme possible qu'après la mort, l'âme humaine puisse accomplir un passage dans une plante ou un animal pour continuer le cycle de réincarnations (Ellinger 1997 : 93-99).

incitée par le personnage principal de *L'Arbre fouet* dont le but majeur est de se libérer de son *karma*. Bref, la lecture du roman et la médiation de la protagoniste font apparaître en particulier la libido sciendi et la libido sentiendi.

La lecture du roman *MOI, L'INTERDITE* fait sans aucun doute apparaître la **libido sciendi** chez le lu. Le voyeurisme est visible même dans le comportement de la protagoniste du roman qui, enfermée dans le four à chaux, épie sa famille. Le livre met en scène les thématiques de la sexualité et de la morbidité. La romancière évoque la corporalité, la sexualité, la cruauté et la monstruosité. Le lu observe la protagoniste dans des scènes de viol et de meurtre. Mouna est victime des abus sexuels qu'elle relate au lecteur. Elle lui fournit aussi la description très réaliste du corps humain. Tout d'abord, elle décrit son propre corps laid et déformé, ensuite elle raconte sa métamorphose en animal et mentionne son corps mi-humain, mi-animal, dénudé et couvert de poils et de croûtes. Elle n'hésite pas non plus à décrire sans pudeur le corps de sa grand-mère avec la description de ses parties intimes. Ce qui peut choquer c'est une certaine scatologie dans le roman. Mouna parle des problèmes et des inhibitions de la vieille femme liés à ses besoins physiologiques. Ensuite, elle décrit le visage déformé de son fils. Le lu reste en même temps curieux et dégoûté. Dans le roman, le corps humain est privé de beauté, l'homme devient réduit aux besoins physiologiques. La vie de Mouna, enfermée dans la cachette et mangée par des insectes, ainsi que sa relation amoureuse avec le chien peuvent aussi éveiller de la curiosité du lu. Maltraitée par son entourage, elle est poussée vers le mal. Mouna rêve de tuer ses sœurs. Une fois, elle cède à ses mauvaises impulsions et incendie la maison. Finalement, elle tue son enfant. Elle explique avoir noyé son nouveau-né par amour pour lui épargner une vie triste. Voici, comment elle décrit cet événement tragique :

Pour le faire taire, j'ai plongé dans l'eau sa tête bouclée. Je l'ai regardé s'assoupir doucement, le chant de l'eau était sa berceuse. L'ombre de l'eau était sa couverture. La mare a eu un bruit sanglant, et l'enfant s'est tu. L'amour, c'est aussi cela. (MI 2000 : 22)

L'observation du personnage dans les scènes mentionnées ci-dessus entraîne l'apparition de la **libido sentiendi** chez le lu. Le rôle de cette pulsion est de se libérer de son passé douloureux et de régresser vers le côté inhumain et vers le non-humain. Les actions effectuées par le personnage-prétexte qui ouvrent la voie à la libido sentiendi sont : le vol par lequel se manifestent la cupidité et le désir de s'enrichir, le viol lié à la sexualité et le meurtre qui symbolise la mort. Le non-humain activé chez le lu par cette pulsion peut se rapporter au règne animal, végétal ou minéral. Le personnage est souvent déchiré entre la pulsion de vie Éros et la pulsion de mort Thanatos, ayant des désirs inavouables mais, en même temps, il est

préoccupé par des doutes et des angoisses. Mouna de *Moi, l'interdite* traitée comme personnage-prétexte éveille par son histoire et son comportement la libido sentiendi chez le lu. Grâce à sa médiation, il est possible de parler du dévouement de la libido érotique et de la libération de l'inhumain du lecteur. La présentation de la vie de Mouna entre les animaux peut provoquer la régression du lu vers le règne animal.

La **libido dominandi** stimulée par l'intermédiaire de ce personnage peut à la rigueur se manifester dans la sphère familiale. La protagoniste de *Moi, l'interdite* rêve d'être égale à ses sœurs, aimée et acceptée de ses parents. Mouna n'inspire pas chez le lu la volonté de puissance ni dans le domaine privé, ni social c'est-à-dire public ou politique. Elle ne s'inscrit pas non plus dans la lignée des personnages en quête d'un idéal. Le personnage principal du roman, reçu comme personnage-prétexte, donne lieu à un grand investissement des deux formes libidinales, c'est-à-dire de la libido sciendi et de la libido sentiendi chez le lu.

Dans notre analyse du personnage principal du roman d'Ananda Devi *PAGLI*, nous avons déjà mis en évidence la thématique du regard, dans ce roman où tout le monde se regarde et se juge. La protagoniste fait souvent allusion à la menace d'être épiée par les autres. Elle a conscience du désir scopique et du regard fouineur des habitants de Terre Rouge. Le livre offre au lu la possibilité d'observer des scènes érotiques et des scènes pleines de violence comme la scène de viol ou la description de la nuit des noces de Pagli avec son strip-tease :

Je suis dans ma chambre. Je remarque les barreaux aux fenêtres. Je me demande s'ils sont là pour moi. Je suis prisonnière. Il (le mari, A. Sz.-B) entre, moitié ardent, moitié hésitant. Avant qu'il ait prononcé une seule parole, je me mets en face de lui. J'efface du doigt le point rouge sur mon front. J'arrache la guirlande de fleurs qui était restée à mon cou. Je la fais tomber à mes pieds et je la piétine. J'enlève mes bijoux et les jette un peu partout dans la pièce. Il est saisi, décontenancé. Il ne sait pas si c'est un jeu de séduction ou si c'est un nouveau jeu dont je suis seule à connaître les règles. Je commence à dérouler mon sari. Au fur et à mesure, je le froisse. Je broie la soie brochée entre mes paumes. Je fais de mes vêtements d'apparat un tas de chiffons que je jette au coin de la chambre. Il ne reste plus grand-chose entre lui et moi, le plus difficile doit être fait, mais je ne sais pas quelle sera sa réaction et je dois étouffer ma peur, je dois aller jusqu'au bout.

Regarde ce corps que tu ne toucheras plus jamais.

Regarde ce qui t'est à présent interdit.

Regarde ces lieux sombres et touffus.

Regarde ces endroits que tu ne visiteras jamais.

Regarde ces formes qui ont bien changé depuis le jour lointain où tu les as massacrées.

Regarde ce dont tu vas rêver pour le restant de tes jours et qui ne t'appartiendra pas.

Regarde ce ventre qui ne portera pas d'enfant de toi. (Pa 2001 : 77, 78)

Le lu assiste aussi à une scène particulière dans laquelle, tout en voulant consoler Pagli, Mitsy la caresse ou il est témoin de l'amour passionnel entre Pagli et Zil et il observe la scène de punition de Pagli pendant laquelle on lui fait une marque avec un fer brûlant sur le front et on l'enferme dans un poulailler. Le lu a également la possibilité de suivre la scène d'avortement de Mitsy :

Et puis je l'ai aidée. (Pagli aide Mitsy, A. Sz.-B.) Il le fallait. J'ai respiré sa sueur et son haleine, j'ai tenu sa main engluée de peur et comprimé son ventre et sa chair, j'ai nettoyé ce qui sortait encore d'elle comme une boue détachée de ses rives, j'ai recueilli les particules de regret et de vie démembrée, de vie refusée et reniée et je les ai enfouies loin dans mon silence et dans ma promesse du secret et je les ai lavées à l'eau glacée de nos yeux, même si longtemps après j'ai ressenti entre mes doigts cette sensation si fragile et si neuve de quelque chose qui commençait et qui aurait peut-être voulu être, mais qui n'avait pas été. (Pa 2001 : 97)

La deuxième pulsion appelée la **libido sentiendi**, donne la possibilité au lu de vivre des situations qu'il n'aurait jamais acceptées dans sa propre vie. Cela explique son intérêt et sa fascination, causés par des scènes de violence telles que les scènes de vol, de viol, de meurtre. Dans le roman analysé, les deux pulsions, Éros et Thanatos, s'entrecroisent. Les scènes de viol, d'avortement, de punition de Pagli permettent au lu de libérer le côté sombre de la nature humaine et de vivre un moment cathartique.

La dernière pulsion, qualifiée par V. Jouve de mégalomane et narcissique (Jouve 1992 : 164-168), est la **libido dominandi**. En ce qui concerne la protagoniste, elle n'éveille pas ce type d'émotions chez le lu. En se révoltant contre les lois qui régissent dans son monde, Pagli veut s'imposer et s'épanouir dans le cadre privé.

Le personnage principal d'*INDIAN TANGO* est épié par l'écrivaine-narratrice et souvent observé par le lu en général dans des scènes érotiques. La **libido sciendi** qui se manifeste par le voyeurisme du lu, apparaît déjà dans le premier chapitre du roman dans la scène de transgression. Ensuite la protagoniste regarde son corps dénudé dans le miroir dans la salle de bain ce qui donne au lu la possibilité de l'observer à la dérobée. Au fur et à mesure de la description du corps de Subhadra l'excitation du lu s'accroît. En voici un exemple :

Sans faire trop attention à son état de dispersion, elle se déshabille. Elle grimpe sur le tabouret qu'utilise Jugdish (son mari, A. Sz.-B.) pour se couper les ongles des orteils et tente de se voir dans le miroir au-dessus du lavabo. Elle reçoit par bribes un corps qu'elle ne reconnaît pas : une aisselle dodue avec des replis à la jointure, la courbure d'une poitrine qui prend un énorme élan avant de s'affaisser, les marques blafardes laissées par le soutien-gorge, la mollesse de la chair au-dessous du bras, un début de noirceur frisée sous le ventre rond et mou. Elle se met sur la pointe des pieds et plonge le regard dans son propre reflet, dans des zones inavouables, d'habitude masquées. (IT 2007 : 19)

Le lu accompagne la narratrice dans son action d'espionnage, regarde furtivement le corps de Subhadra dans la vitre du magasin d'instruments de musique. Il assiste à la scène

érotique entre la protagoniste et son mari dans laquelle il peut voir la montée du désir sexuel chez l'homme. Le lu, comme la narratrice, réfléchit sur ce qui se cache sous le sari de Subhadra :

Soulevant le sari pour franchir un caniveau, elle révèle de beaux pieds pleins, d'une couleur olivâtre, aux ongles roses. Au vu de la largeur de ses hanches, j'imagine que ses cuisses doivent être grasses et flasques, tout comme le haut de ses bras découverts par les manches courtes du *choli*. Mais ses bras s'affinent en descendant et se terminent par de jolies mains. (IT 2007 : 61)

L'acte de transgression avec la fameuse scène d'agenouillement ouvre le roman mais sa description plus détaillée se trouve à la fin du livre, ce qui tient le lu en haleine. Tout le texte est parsemé d'allusions sexuelles ou de descriptions de différentes parties du corps (bouche, mains) de la protagoniste qui lui font penser à l'amour charnel. Elle est en train de redécouvrir son corps et le désir. À part la transgression, le roman permet au lu d'observer une autre scène qui est l'objet d'un tabou, à savoir la scène de masturbation féminine. Voici la citation :

Sa main descend de son cou vers sa poitrine. Elle ferme les yeux en soupirant. Sa main s'insère sous le tissu du *kurta* qu'elle porte pour dormir. Sa main reconnaît des formes féminines qui semblent désormais si merveilleuses, si délicieuses, qu'elle n'a pas de mots pour les dire. (IT 2007 : 70)

Après la redécouverte de son corps, Subhadra observe avec intérêt le corps d'autres femmes. Deux fois, elle observe et même suit en cachette Bijli dont la féminité l'inquiète. À la fin du roman, il y a enfin la scène de transgression, de l'infidélité de Subhadra, la double infidélité, en ce sens qu'il est question de l'amour lesbien. La description de cet acte interdit est osée sans être perverse¹²⁹.

[...] Bimala, debout, poitrine dénudée, toujours statufiée mais dans une posture de pâmation antique, tête en arrière, bouche entrouverte, longue chevelure défaits – moi agenouillée, écartant, déchirant, arrachant l'amoncellement de tissus du sari, du jupon, bouche enfouie dans l'obscurité blafarde de ses cuisses qui n'ont jamais vu le soleil, dans la chaleur rouge et noire de son sexe qui n'a jamais connu la caresse mobile d'une langue. Les déesses ont un goût de courge amère. (IT 2007 : 210)

Les scènes mentionnées ci-dessus débouchent sur la **libido sentiendi** du lu. Le personnage, traité par ce dernier comme support, lui permet de revivre des scènes érotiques et des moments prohibés. Cela accomplit la fonction de l'exutoire et permet au lu de s'en libérer. Dans *Indian tango*, l'énergie vitale, symbolisée par le plaisir, le désir sexuel et la

¹²⁹ Ananda Devi avoue dans *Les hommes qui me parlent* qu'elle peut être qualifiée d'écrivaine sensorielle. Selon elle : « L'écriture sensorielle est un embrasement, elle permet de vibrer au moment d'écrire et de prolonger sur la page ces frémissements du corps qui écrit, de l'esprit qui invente, de l'imagination qui erre dans les plus étroits canaux. » (Devi 2011a : 56)

La libido sentiendi du lecteur est aussi stimulée pendant la lecture de la nouvelle *Déesse* du recueil *L'Ambassadeur triste*. Il a la possibilité d'observer un beau corps d'une jeune fille, Hélène, ainsi que les sculptures fort réalistes et pleines d'érotisme et de sensualité représentant la danse entre Shiva et Parvati. Cf. Devi, Ananda 2015 : *L'Ambassadeur triste*. Paris, Gallimard.

réappropriation du corps par la protagoniste lui permet de repousser la pulsion de la mort. Subhadra, une quinquagénaire, décide de vivre pleinement et de profiter de la vie au lieu d'aller en triste pèlerinage à Bénarès pour marquer la fin de sa féminité (comme elle explique passer du rouge, couleur de la mariée, au blanc, couleur du veuvage) et annoncer sa vieillesse, étape qui précède la mort.

Quant à la dernière forme, la **libido dominandi**, le personnage principal du roman se concentre sur le domaine familial et privé. En conséquence, il est impossible de parler de la volonté de puissance et de grandeur. Subhadra ne veut plus être subalterne, elle désire devenir une vraie partenaire de son mari, une mère respectée de son fils. Elle aimerait prouver à ses proches qu'elle peut décider d'elle-même. Son personnage ne fait pas naître chez le lu la pulsion mégalomane ni narcissique.

Passons maintenant à la réception du protagoniste du *SARI VERT* par le lu. Dans le roman, il y a des scènes érotiques qui activent particulièrement la **libido sciendi** du lecteur. Le Dokter offre au lu la description du corps de sa jeune épouse. Citons ici un extrait : « Je pense à son corps d'enfant, tout mince, au petit ventre rond, et ses seins fragiles comme une tête de nouveau-né. » (SV 2009 : 34) Le vieil homme est bouleversé par l'évocation du couple de Malika et de sa partenaire Marie-Rose. Dégoûté mais en même temps excité par l'amour lesbien, il en rêve la nuit :

[...] nerveux, irrité, assailli d'images repoussantes. Je n'ai pas envie d'imaginer sa grosse femme (je ne sais pas si elle a dit qu'elle était grosse, mais c'est ainsi que je l'imagine) (Marie-Rose, amante de Malika, A. Sz.B.), nue dans le lit, suante, draps poisseux, gémissante, et elle dessus, c'est dégoûtant, mais plus je repousse les images et plus elles reviennent, elles m'enfouissent dans une chaleur malodorante qui envahit ma gorge ; je n'arrive plus à respirer. (SV 2009 : 58)

Un jour, le protagoniste partage avec le lu un deuxième rêve érotique :

[...] la bouche serre trop et mon membre me fait mal, il est endolori, arrête, arrête, mais Marie-Rose n'arrête pas, d'ailleurs est-ce bien Marie-Rose que cette forme accroupie, cette tête rythmique, cette petite bouche trop serrée, ces cheveux qui balancent [...]. (SV 2009 : 61, 62)

L'évocation implicite des rapports incestueux fait aussi travailler l'imagination du lu. Le protagoniste observe avec un intérêt malsain la transformation corporelle qui s'opère chez Kitty au moment de l'adolescence. Pour expliquer logiquement son attirance provoquée par le corps de la jeune fille et se déculpabiliser, il fait référence à sa profession « [...] corps de Kitty qui change à treize ans, à seize ans, faire attention, ne pas se laisser découvrir, je suis médecin après tout. » (SV 2009 : 235) Bissam Sobnath semble avoir une prédilection pour les très jeunes filles.

Le lu a beaucoup de possibilités d'épier les personnages. Après la nuit de noces, il contemple le corps de la jeune épouse endormie, que le Dokter qualifie alors de « poupée inutile » (SV 2009 : 35). Ensuite, il est le témoin de scènes dans lesquelles Bissam Sobnath observe en cachette sa femme et sa fille Kitty dormir. Plus tard, le lu est caché dans une armoire avec le héros principal du *Sari vert*, pour épier la réaction de Kitty à la vue du cadeau offert par son père à l'occasion de ses quinze ans, et il a la possibilité de scruter la crise de folie de l'homme. Le roman est parsemé de nombreuses scènes de violence dont l'acteur est le Dokter et les victimes, sa femme et sa fille. Le protagoniste décrit ainsi son premier acte de violence :

Presque sans réfléchir, je l'ai saisie, cette natte (les cheveux de sa femme, A.Sz.-B.) qui me narguait, glissement, crissement de ses cheveux sur la peau fine de ma main, et j'ai tiré si violemment que sa tête est venue heurter la table tout près de l'assiette avec un bruit nu. [...] J'avais la main encore serrée autour de la tresse et je continuais à lui marteler la tête contre la table, mais mon esprit était ailleurs, mon esprit riait libéré de ses angoisses. (SV 2009 : 31, 32)

Le Dokter gifle souvent Kitty enfant, et l'injurie. Tout peut provoquer sa colère et par conséquent la petite vit dans la tourmente. Le lu est le témoin oculaire de l'assassinat de l'épouse du protagoniste.

La **libido sentiendi** du lu qui s'intéresse à la sexualité et à la morbidité se réactive également au cours de la lecture du roman. Il est à noter que le protagoniste est poussé dans son comportement par les pulsions essentielles de vie, Éros et Thanatos. Il est souvent déchiré entre la pulsion érotique et sadique. L'homme frappe violemment sa femme ou Kitty, pour après les consoler avec plaisir ou faire l'amour avec elles. Tout en prétendant aimer sa femme, il la tue. Le lu lit la description du meurtre (SV 2009 : 194), ensuite il peut satisfaire son goût du morbide dans la présentation du corps de la jeune femme ébouillantée :

Je me suis levé, j'ai pris une marmite et, sans trop savoir ce que je faisais, je l'ai renversée sur elle. Elle est restée debout. Le riz dégoulinait de sa tête à ses pieds. Gris, gluant, glauque. Elle dessous. La fumée qui s'en dégageait m'a fait prendre conscience qu'il était chaud. Je l'avais peut-être brûlée. (SV 2009 : 194)

La thématique morbide est aussi évoquée par l'image de la vache agonisante avec ses quatre pattes coupées, la mention des funérailles des Zoroastriens ou la description de la décomposition du corps après la mort. Kitty se trouve souvent au centre des scènes qui font penser à la morbidité comme celle-ci :

Quand je suis rentré, Kitty était assise par terre dans l'eau sale, les vêtements tachés par le sang qui avait giclé du poisson. Elle regardait fascinée, la main de la vieille (sa tante, A.Sz.-B.) qui arrachait les entrailles luisantes. (SV 2009 : 72)

La médiation du personnage par la stimulation de la libido sentiendi du lu amène ce dernier à la découverte de l'inhumain et le côté sombre de la nature humaine.

La troisième forme de libido, la **libido dominandi** fait efficacement surface chez le lu grâce à la lecture du *Sari vert*. Le protagoniste et par son intermédiaire le lu sont épris par la folie des grandeurs parce que le Dokter est un être mégalomane et narcissique. Son désir de grandeur et la volonté de puissance sont explicites dans sa remarque faite à Kitty : « J'ai été plus homme que tous les hommes que tu as connus, souviens-toi de ça, ma fille ! » (SV 2009 : 82) Une autre fois, le Dokter déclare avec emphase : « Quelle merveilleuse sensation que de plier une créature à sa volonté ! Le pouvoir est un flux brûlant qui inonde les veines et accélère le cœur. » (SV 2009 : 215, 216) L'homme et par le biais de sa médiation le lu, veulent s'imposer dans le domaine familial et privé mais également dans la sphère sociale. Le protagoniste souhaite être respecté en tant que médecin ou héros national, celui qui a sauvé l'honneur de sa jeune patrie. Ce monstre-dompteur veut avoir raison contre tous et prendre toujours le dessus. Il explique avec fierté que :

[...] celui qu'on appelle « monstre » ne fait que suivre la nature et lui rendre l'hommage qu'elle mérite. Il explore jusqu'aux tréfonds de son corps et de son esprit les infinies possibilités du pouvoir et aidera un jour l'homme à mieux se connaître. (SV 2009 : 216)

Bissam Sobnath est un personnage complexe qui éveille chez le lu les trois formes de libido.

Pour conclure, tous les personnages principaux des romans du cycle indo-mauricien éveillent l'investissement inconscient du lu et réactivent ses pulsions. Les protagonistes sont décrits dans des scènes érotiques, violentes, cruelles ou criminelles. La **libido sciendi** est activée grâce à la médiation des protagonistes. Le lu transformé en voyeur a la possibilité de s'imiscer dans l'intimité des personnages. Dans le cas d'Anjali du *Voile de Draupadi*, il observe la scène de viol de la protagoniste. Fasciné, il scrute la scène de meurtre de Vasanti brûlée vive. Par l'intermédiaire d'Aeena, le lu peut assister à la noyade du père de celle-ci ou à la mort du père de Dévika poussé par elle de la barque dans l'eau. Le lu regarde la scène de transgression entre Dévika et l'intouchable. Mouna lui permet de vivre par procuration les désirs barrés par la vie sociale. Il découvre le monde des animaux, suit la vie de la protagoniste dans une meute de chiens. Le lu assiste à la mort de l'enfant de l'héroïne principale de *Moi, l'interdite*. La projection dans Pagli lui offre l'opportunité d'observer la scène de viol et la nuit des noces de la protagoniste. Le lu est témoin de la scène d'avortement de Mitsy, de la scène de punition de Pagli. La protagoniste d'*Indian tango* déclenche chez lui le plaisir de l'observer dans la scène de transgression, dans la scène de masturbation. Le

personnage principal du *Sari vert* invite le lu aux scènes violentes. À travers ce personnage tellement négatif, le lu est confronté à ses propres pulsions érotiques ou sadiques. Son investissement inconscient dans Bissam Sobnath lui permet le dévouement de ces pulsions. Il est à noter que ce personnage, plus que les autres personnages principaux des romans du cycle indo-mauricien, éveille des sentiments obscurs et très forts¹³⁰.

Le corps et son aspect sexuel sont évoqués maintes fois dans les pages de tous ces romans. L'intrusion du lu concerne l'intimité passionnelle et corporelle des personnages. Le fait d'assister aux événements cruels ou violents provoquent l'apparition de la **libido sentiendi**. L'observation des personnages permet au lu de se libérer des souvenirs douloureux de son passé et de connaître le côté sombre de la nature humaine ou de régresser vers le non-humain.

Pour ce qui est la **libido dominandi**, il est légitime de constater que tous les protagonistes de ce cycle des romans garantissent au lecteur de vivre par procuration une existence différente et insolite (comme dans le cas de Mouna ou d'Aeena) de celle de sa vie quotidienne. La libido dominandi des personnages principaux féminins s'exerce à l'intérieur de la sphère familiale et privée. Par contre, le Dokter du *Sari vert* fait naître chez le lu les rêves de puissance et de grandeur. La libido dominandi de ce personnage englobe le domaine familial, privé et social.

La réception du personnage à travers l'effet-prétexte est particulièrement diversifiée et démontre au lu, très engagé dans la lecture, une fois de plus, la richesse psychique des personnages créés par Ananda Devi.

¹³⁰ Pour expliquer une grande influence exercée par le personnage principal du *Sari vert* sur le lecteur, il nous paraît nécessaire de citer V. Jouve qui remarque que : « [l]intérêt que nous éprouvons pour les personnages ne vient donc pas de ce que nous y reconnaissons de nous-mêmes [...], mais de ce que nous y apprenons de nous-mêmes. La vérité qui se dégage de notre interaction avec les figures fictives est, le plus souvent, une vérité ignorée. C'est la différence et non la ressemblance qui permet de se découvrir. Les personnages les plus intéressants sont ceux qui vont à l'encontre des dispositions supposées du lecteur. » (Jouve 1992 : 235)

VII.1.6. Implication

Passons maintenant au dernier élément de l'analyse, c'est-à-dire l'implication du lecteur. Pour V. Jouve, l'implication désigne l'influence exercée par le texte sur le lecteur (Jouve 1992 : 195-205). En effet, la lecture n'est pas uniquement un simple divertissement mais elle contribue également aux transformations vécues par le sujet lisant suite à son activité lectorale.

Pour ce qui est du *VOILE DE DRAUPADI*, la lecture de ce roman laisse des traces chez le lecteur tant au niveau affectif qu'au niveau intellectuel, et lui permet de se faire une opinion et d'avoir de nouvelles expériences, de revivre des moments difficiles, voire traumatiques et de s'en libérer.

Les écrivains recourent à quelques stratégies romanesques pour jouer sur les modalités du lecteur et pour diriger son implication dans la lecture. Les trois régimes de réception de l'effet-personnage ont leurs procédés narratifs propres : l'effet-personnel avec la persuasion, l'effet-personne avec la technique de séduction et enfin l'effet-prétexte avec la tentation.

Quant à la stratégie de persuasion dans *Le Voile de Draupadi*, le lecteur est amené à déchiffrer et à comprendre l'histoire par le biais de la narratrice qui est à la fois la protagoniste et qui lui impose son pouvoir. Nous avons affaire à la technique de **persuasion par la pédagogie**¹³¹ car le lecteur est invité à découvrir lui-même la vérité sur le personnage en question. Pour ce qui est de la coordination des perspectives du texte, l'écrivaine recourt à la **coordination par compensation** car les personnages secondaires renforcent la protagoniste dans son point de vue.

Nous pouvons également examiner l'implication du lecteur par l'intermédiaire de l'effet-personne et de la **séduction**. Pendant cette phase de la lecture, le lecteur s'identifie au personnage qui devient pour lui un être vivant. Dans le cas d'Anjali, le lecteur s'identifie à un haut degré à ce personnage dont il connaît le psychisme, la vie affective et intime. Anjali peut s'inscrire dans la lignée des personnages pathétiques ce qui entraîne un grand engagement affectif de la part du lecteur. La maladie de son fils, la crise de son couple bâti sur le mensonge créent des liens très denses entre le lecteur et le personnage en question.

¹³¹ Nous décrivons plus en détails la technique de « persuasion », de « séduction », de « tentation » ainsi que la « coordination des perspectives du texte » à la page 92-93 de notre travail.

Il est également possible d'analyser *Le Voile de Draupadi* de la perspective de l'effet-prétexte et de la **tentation**. En jouant sur le vouloir du lecteur, le narrateur lui offre l'opportunité de revivre des moments douloureux de son passé et de se confronter à lui-même. Le roman analysé abonde en tragédies et en moments difficiles tels qu'une maladie incurable, la mort, le viol, l'échec de la vie en couple, l'exclusion. La confrontation avec les situations tragiques à travers lesquelles le lecteur se projette dans le personnage lui permet de les revivre d'une nouvelle manière et de prendre de la distance pour aboutir à la libération. La lecture du *Voile de Draupadi* engage le lecteur au niveau affectif et idéologique. Le personnage en tant que médiateur donne l'occasion au lecteur de faire de nouvelles expériences et à la fin de se découvrir.

Dans le cas de *L'ARBRE FOUET*, il est question de la **persuasion par l'intimidation** car le lecteur n'a pas de choix et se trouve face à la vérité imposée par Aena, personnage-narrateur. Quant à l'intimidation, Ananda Devi emploie la technique de **présupposition** car la narratrice se sert à plusieurs reprises des verbes « savoir » ou « comprendre » qui mettent l'accent sur le caractère d'évidence de ses propos, comme dans ces exemples : « J'ai eu la certitude que je n'étais qu'un lointain vestige [...] » (AF 1997 : 23), « Je sais que Dominique le (Suresh, A.Sz.-B.) voit de temps en temps [...] » (AF 1997 : 38). Pour ce qui est de la coordination des perspectives du texte, le roman est construit par l'intermédiaire de la **coordination par compensation** puisque le point de vue de la protagoniste est soutenu par les personnages secondaires.

Passons maintenant à la technique de **séduction** qui influence le savoir du lecteur et lui permet ainsi de recevoir le personnage comme personne. En jouant sur cette modalité du lecteur, le personnage peut être reçu sur le mode affectif. Étant la victime des persécutions de son père, Aena est un personnage pathétique. Sa tragédie attendrit le lecteur et suscite sa sympathie.

La manipulation du vouloir du lecteur donne lieu à la technique de **tentation**. Grâce au personnage principal de *L'Arbre fouet*, il peut vivre une catharsis qui l'amène à la libération ou à la régression vers le règne végétal et minéral.

Pour ce qui est de la stratégie de persuasion dans *MOI, L'INTERDITE*, il faut rappeler que l'histoire est racontée par la narratrice qui assume simultanément le rôle du personnage principal. Profitant de son pouvoir, la narratrice guide la lecture du lecteur et le met dans la perspective souhaitée. Ici, il est question de la **persuasion par la pédagogie**. Le lecteur est

invité à déduire la vérité. Dans le roman analysé, les personnages secondaires sont confrontés à la vision du monde de la protagoniste. Par conséquent, nous avons affaire à la **coordination** des perspectives du texte par **compensation**.

Il est aussi possible d'analyser *Moi, l'interdite* sous l'angle de l'effet-personne et de la technique de **séduction** qui s'appuie sur l'emploi du pathétique. C'est le savoir du lecteur qui est mis en œuvre. Mouna fait partie des personnages tragiques dont le sort émeut le lecteur. La connaissance de sa vie intérieure rend les liens intimes et affectifs entre le lecteur et le personnage en question très forts. Nous pouvons parler de l'enrichissement affectif du sujet lisant. Mouna peut être qualifiée de « victime innocente » (Hamon 1984 : 190) persécutée par sa famille et son entourage. C'est la société qui l'a condamnée à mener une existence misérable et à sombrer dans la folie. Le lecteur essaie de déculpabiliser Mouna.

Le roman peut se lire aussi de la perspective de l'effet-prétexte et de la **tentation**. *Moi, l'interdite* abonde en des scènes provoquant l'apparition de différentes formes de libidos. La présentation dans le roman des événements traumatiques permet au lecteur de se confronter avec son passé. En revivant ces moments douloureux, le sujet lisant y réagit à nouveau et parvient finalement à les faire disparaître à jamais.

Pour analyser *PAGLI* à travers la stratégie de la persuasion, il est nécessaire de souligner que nous connaissons toute l'histoire grâce à la protagoniste qui est en même temps la narratrice. Elle profite pleinement de son pouvoir pour montrer au lecteur l'optique qu'elle a choisie. L'écrivaine utilise alors la technique de **persuasion par la pédagogie**. C'est au lecteur de tirer des conclusions mais il est aidé de l'auteure du roman car le texte est basé sur la **coordination par compensation**. La version des faits de la narratrice est confrontée à d'autres points de vue.

Dans le roman, la romancière se sert également de l'effet-personne et de la **séduction**. Le personnage principal, grâce à son autonomie, à son imprévisibilité et à sa vie intérieure fait croire qu'il est une vraie personne. V. Jouve souligne que l'essentiel de cette stratégie littéraire est son recours au pathétique, donc à la faiblesse, à l'injustice et à la souffrance qui peuvent toucher le personnage (Jouve 1992 : 211-213). La « victime innocente » (Hamon 1984 : 190) est l'un des personnages types employés par cette technique. Pagli incarne cette catégorie de personnages parcequ'elle lutte désespérément, est incomprise par la grande partie de son entourage et échoue à la fin.

Quant à la **séduction** du texte (Jouve 1992 : 208), il est difficile pour le lecteur de juger la protagoniste compte tenu de la « polyphonie évaluative » (Hamon 1984 : 114). Le lecteur lui-même la perçoit comme un personnage positif. Cet engagement affectif de la part du lecteur le conduit à soutenir idéologiquement le personnage en question. Cette stratégie de la présentation du personnage principal de *Pagli*, choisie par Ananda Devi, peut finalement aboutir à l'enrichissement affectif du lecteur.

Il est également possible pour le lecteur de recevoir le personnage principal du roman en fonction de l'effet-prétexte et de la **tentation**. Grâce au personnage-prétexte, le lecteur a la possibilité de se souvenir de son passé, de revivre imaginativement des moments douloureux voire traumatiques de sa vie. En les revivant encore une fois, il arrive à s'en libérer et à les voir sous un autre jour. Dans ce cas-là, nous pouvons parler de catharsis vécue grâce à la littérature.

Dans *INDIAN TANGO*, Ananda Devi emploie la stratégie de la **persuasion par la pédagogie** car le lecteur doit établir personnellement la vérité sur le personnage en s'appuyant sur les opinions exprimées par différents personnages (son mari, sa belle-mère, son fils, son enseignant de musique, la femme de ménage). Ananda Devi a opté pour la **coordination par compensation**. Les points de vue des personnages secondaires rencontrent le désir défendu du personnage principal.

Pour ce qui est de la **séduction** du texte, qui s'exprime par l'influence du narrateur exercée sur le lecteur, *Indian tango* entraîne l'engagement affectif et la participation compréhensive du lecteur. On connaît la vie psychique, les désirs et les rêves de la protagoniste du roman. Le lecteur subit un enrichissement affectif.

Après l'analyse des trois formes de libido et surtout de la libido sciendi et sentiendi nous pouvons constater que le personnage est reçu comme prétexte, par le biais de la stratégie de **tentation** qui manipule le vouloir du lecteur. Ce procédé permet au lecteur de se libérer de ses fantasmes inconscients et de transgresser les règles en particulier dans le domaine sexuel.

Dans *LE SARI VERT* la romancière emploie la technique de **persuasion par l'intimidation** car la perspective de la lecture est imposée au lecteur avec violence par le personnage du Dokter qui est le seul détenteur de la vérité et qui abuse souvent de son pouvoir en manipulant le lecteur et en le mettant sur une fausse piste. Reste à signaler que le narrateur a souvent recours au verbe « savoir » qui lui permet de mettre en évidence ses opinions ou sa

version des faits, qu'il est impossible de mettre en doute. Pour ce qui est de la coordination des perspectives du texte, nous avons affaire à la **coordination par compensation**.

Le personnage peut être reçu comme personne grâce à l'emploi de la modalité du savoir et au procédé narratif de **séduction**. Il est nécessaire de souligner que le lecteur du roman en question n'est pas ému et attendri par le protagoniste, qui demeure à ses yeux une incarnation de la cruauté et du sadisme. Le sujet lisant éprouve de la sympathie et de la compassion à l'égard des victimes du Dokter.

En jouant sur le vouloir du lecteur et par le biais de la technique de **tentation**, l'auteur du *Sari vert* lui offre l'opportunité de revivre son passé, de se libérer de ses traumatismes. Le sujet lisant qui est tenté par ce personnage-prétexte, peut vivre par procuration des fantasmes refoulés. Les situations décrites dans le roman démontrent le côté sombre de la nature humaine.

L'analyse de l'implication des romans d'Ananda Devi du cycle indo-mauricien confirme la grande influence exercée par son écriture par le biais de ses personnages sur le lecteur. La romancière a recours le plus souvent à la technique de **persuasion par la pédagogie**. Cette stratégie laisse le lecteur déduire la vérité sur la portée idéologique du texte. C'est uniquement dans le cas de *L'Arbre fouet* et *du Sari vert* où la version des faits est imposée avec violence au lecteur. Pour ce qui est des perspectives du texte, Ananda Devi se sert de la technique de **coordination par compensation** qui consiste à la présentation d'un point de vue qui est complété par des opinions d'autres personnages.

La lecture de tous les romans de ce cycle débouche sur l'apparition de l'engagement affectif de la part du lecteur qui connaît la vie intérieure des personnages. La présentation des personnages dans différentes scènes permet au sujet lisant de vivre par procuration des désirs interdits et refoulés ainsi que de modifier son rapport au passé, de vivre une catharsis. L'expérience lectorale influe sur le monde extratextuel.

En un mot, l'analyse de l'implication exercée par l'œuvre romanesque d'Ananda Devi s'organise essentiellement autour de ses personnages, qui sont inscrits dans son projet d'écriture. Le lecteur invité au jeu des personnages devient s'implique dans leurs histoires et dans leur univers fictif. La lecture de ces romans est une expérience enrichissante pour le lecteur tant sur le plan intellectuel que sur le plan affectif et fantasmatique. Dans le cas des

romans analysés, les trois régimes effets-personnages semblent se compléter d'une manière harmonieuse.

VII.2. Romans du cycle créole

Rappelons que dans le cadre des romans d'Ananda Devi du cycle local créole, nous allons analyser les protagonistes de ses quatre romans : *Soupir*, *La vie de Joséphin le fou*, *Rue la Poudrière* et *Ève de ses décombres*. Leurs personnages principaux sont respectivement : Patrice l'Éclairé, Joséphin, Paule et Ève.

Nous avons décidé de diviser les romans de ce groupe en deux parties. La première comprend *Soupir* et *La vie de Joséphin le fou*, la deuxième est composée de *Rue la Poudrière* et d'*Ève de ses décombres*. Nous justifions notre démarche par le fait que dans le cas des héros des premiers romans, ils représentent tous les deux des personnages principaux masculins. Pour ce qui est des protagonistes de *Rue la Poudrière* et *Ève de ses décombres*, elles se ressemblent beaucoup ce que nous allons démontrer.

Il est à noter que par le biais de ces romans et ses personnages, Ananda Devi met en relief la pauvreté de la communauté créole qui constitue la plus démunie des couches de la société mauricienne. Les représentants de ce groupe sont également peu instruits. En effet, le plus grand nombre d'analphabètes sont originaires de cette communauté. Sur le plan professionnel, les Créoles sont souvent touchés par le chômage. En général, dans leur cas, il est question du précaire parce que leur situation professionnelle est très instable. Dans les villes, les Créoles, ce qui est repérable dans *Rue la Poudrière* et *Ève de ses décombres*, vivent dans une sorte de ghetto, séparés des autres communautés.

Dans *Soupir*, l'écrivaine souligne aussi le deuxième problème c'est-à-dire la situation de l'île Rodrigues dont les habitants, en majorité les Créoles, vivent dans pires conditions par rapport à ceux de Maurice et dont les besoins sont négligés par le gouvernement.

Au travers de ces romans et en particulier de *Soupir* Ananda Devi signale également le problème identitaire caractéristique pour la communauté créole. Leurs ancêtres venus d'Afrique et de Madagascar étaient des esclaves ce qui explique le manque d'Histoire et une difficile ascension dans l'échelle sociale de leur progéniture.

VII.2.A. *Soupir* et *La vie de Joséphin le fou*

VII.2.A.1. Perception

Maintenant, nous proposons l'analyse de l'effet-personnage dans le roman *Soupir* et *La vie de Joséphin le fou*. Avant d'examiner la perception des personnages de ce cycle de romans, nous sommes obligée d'expliquer notre choix concernant le protagoniste du roman *Soupir*. Nous avons décidé de soumettre à l'analyse critique Patrice l'Éclairé qui, selon nous, peut être envisagé comme personnage principal du roman, même si dans le cas de ce texte il est difficile de discerner explicitement un seul personnage principal. En effet, il est possible de croire que le roman met en scène un personnage collectif. Cette impression est renforcée par l'emploi très fréquent du pronom personnel « nous ». Néanmoins, à notre avis, Patrice l'Éclairé constitue le personnage du premier plan. C'est celui qui dirige le groupe, il est une sorte de chef. Il possède un grand savoir sur tous les personnages, commente et interprète leurs comportements. Une fois, le narrateur de *Soupir* dit « [i]ls me regardent. Ils attendent que je fasse quelque chose. C'est toujours moi qui dois prendre les décisions, qui dois les aider à se remettre debout. » (SP 2002 : 75) Patrice l'Éclairé est mis par l'auteure au centre de l'intrigue en tant qu'acteur mais aussi celui qui raconte des histoires vraies ou imaginaires se rapportant à tous les personnages. Il ne faut pas non plus oublier le cadre dans lequel se déroule l'action. Les habitants de Rodrigues sont en majorité des descendants d'esclaves noirs d'Afrique où la tradition de la transmission orale du savoir était très importante. Dans cette civilisation, le rôle de conteur était primordial. La citation qui suit prouve que l'on pourrait attribuer à Patrice l'Éclairé le statut de conteur :

Moi, je suis Patrice l'Éclairé. Je suis celui qui sait lire, qui leur raconte des histoires, qui lit des journaux et leur transmet les nouvelles. Parfois, j'en invente, quand rien d'intéressant ne se passe et que le désœuvrement nous pèse. [...] On m'écoute en silence, ou avec de petits grognements indignés, et on finit toujours par dire, vomie numem. (SP 2002 : 14)

Citons l'opinion de Danièle Henky selon qui « [d]ans l'Afrique traditionnelle, le conteur est le détenteur de la mémoire collective et de la mémoire familiale ainsi que de la sagesse que sa parole doit transmettre. » (Henky 2009, en ligne)¹³²

Le surnom « éclairé » du personnage principal met en exergue son savoir et son intelligence. Il est à noter qu'il est le détenteur des secrets des habitants de Soupir. Les autres

¹³² Danièle Henky « L'oraliture : réflexion sur une mise en œuvre contemporaine des contes africains » dans « Littérature, Philosophie, Art et Pluralisme », Dakar, *Ethiopiennes*, Revue négro-africaine de littérature et de philosophie, N°82, 1^{er} semestre 2009, pp.45-56. http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1627. Date de consultation : le 16 février 2018.

cherchent un refuge auprès de lui comme Marivonne après l'accouchement de Noëlla, Corinne après l'assassinat de l'amante de Louis Bienvenue, ou encore ce dernier, apeuré par la poursuite de son ex-femme, très en colère. On peut avoir l'impression que le narrateur est un gardien symbolique du passé des membres de la collectivité de Soupir. À nos yeux, les raisons présentées démontrent que Patrice Éclairé peut être considéré en tant qu'héros principal du roman. C'est un individu représentatif pour le groupe dont il fait partie et dans une certaine mesure le personnage-clé qui permet de comprendre le sens du récit.

À présent, nous commençons notre examen de la perception des personnages principaux de ces deux romans. Répétons que d'après V. Jouve : « [é]tudier la perception du personnage romanesque, c'est donc déterminer comment et sous quelle forme il se concrétise pour le lecteur. » (Jouve 1992 : 18) Afin d'établir la perception du personnage, il faut en premier lieu fixer ses **frontières**. Nous devons prendre en considération le personnage perçu en tant que mythe, représentation ou un personnage réel. Pour ce qui est des personnages principaux de *Soupir* et de *La vie de Joséphin le fou*, il est impossible d'établir des liens entre eux et une figure mythique. Patrice l'Éclairé et Joséphin sont des personnages largement individualisés.

Passons maintenant à la **représentation**, deuxième facteur important dans l'analyse des « frontières » entre le réel et l'irréel. Dans le cas des deux protagonistes il s'agit de la **dissimulation** (Jouve 1992 : 66, 67). Cette impression résulte de la narration à la première personne, choisie par l'écrivaine, qui dissimule le caractère fictionnel du personnage.

Le dernier critère concernant les frontières des personnages prend en considération leur **degré de réalité**. Patrice l'Éclairé et Joséphin peuvent être placés dans la catégorie des personnages « **possibles** » (Jouve 1992 : 66-68) vu leur grand degré d'individualisation. Dans l'optique d'U. Eco ce sont des personnages « surnuméraires » qui ne font partie que de l'univers de fiction¹³³.

La deuxième étape dans l'examen de la perception du personnage est l'analyse de la **distance** entre le monde réel et fictionnel. Il faut tout d'abord examiner la distance objective qui découle de l'éloignement ou de la proximité culturelle. Pour ce qui est du personnage principal de *Soupir* il n'y a pas d'écart culturel. Le lecteur n'est pas obligé de se forcer à s'imaginer le personnage et le monde de fiction. Le personnage est doté d'un caractère

¹³³ Nous citons d'après V. Jouve (Jouve 1992 : 65).

universel et omnitemporel. Dans *Soupir*, Ananda Devi emploie le style familier qui diminue la distance du protagoniste. Il est à noter le caractère oral du récit. Nous avons déjà proposé d'attribuer à Patrice l'Éclairé la fonction de conteur caractéristique pour la culture africaine. En lisant le roman on a l'impression de nous trouver à côté de quelqu'un qui nous raconte des histoires à haute voix. Ce type de littérature orale est désignée par le néologisme « oraliture »¹³⁴.

Le dernier élément à analyser est la lisibilité du personnage. Le personnage en question est « saisissable » (Jouve 1992 : 56). Sa lisibilité découle de la présentation de sa vie intérieure, le lecteur a accès à ses pensées, ses émotions et à ses rêves.

Dans le cas de *La vie de Joséphin le fou*, nous n'observons pas non plus l'éloignement culturel car le lecteur n'a pas de difficulté à s'adapter au monde narratif. Le sujet lisant peut facilement identifier le cadre de référence du texte. Le monde de Joséphin se compose de deux parties : l'une située en haut sur la terre qui n'est pas vraiment la sienne et la seconde, en bas sous l'eau, qui est vraiment son royaume. Le style du roman analysé n'est pas solennel, il est plutôt familier. Dans le roman *La vie de Joséphin le fou*, l'oralité est même mise en relief par l'auteure. Dans le texte, il y a beaucoup de répétitions des mots, des questions, des onomatopées, il y a des fragments où la ponctuation est supprimée et parfois des noms propres sont écrits en minuscule. Ce qui attire l'attention du lecteur, c'est aussi une mise en page originale avec des blancs ou des lignes sautées. Ananda Devi emploie souvent des mots créoles. Cela donne l'impression d'écouter quelqu'un raconter une histoire, hésiter, chercher ses mots, inventer des néologismes (comme par exemple « poissonne »), construire des phrases incorrectes du point de vue grammatical. En voici quelques exemples :

¹³⁴ Danièle Henky remarque à propos de la littérature africaine contemporaine qu'« [i]l existe donc toute une littérature orale pratiquée depuis des siècles et transmise par des générations de griots ou aèdes dont les mémoires ne sont rien de moins que les archives même de la société. Tous les genres et tous les sujets sont abordés : mythes cosmogoniques, récits d'aventures, chants rituels, poésie épique, courtoise, funèbre, guerrière, contes et fables, proverbes et devinettes. Et cette littérature orale n'a jamais cessé de proliférer avec une grande liberté, charriant les exubérances de l'imagination populaire, mais aussi l'histoire, les généalogies, les rituels religieux et les règles de la morale. C'est une littérature active véritablement où la parole garde toute son efficacité de verbe, où le mot a force de loi, de dogme, de charme. Cependant, vivante parce que non figée, elle est aussi fragile parce que difficile à consigner et à inventorier. Certains chercheurs mais aussi des pédagogues puis des écrivains, craignant que ne soit un jour perdu tout ce patrimoine, ont pris, dès les années 50 du XX^e siècle, le parti d'écrire ce qui avait été jusque-là récité, raconté, mimé, chanté. On ne peut négliger cet apport nouveau de ce que d'aucuns qualifient 'd'oraliture' dans l'actuelle littérature africaine. »
http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1627. Date de consultation : le 16 février 2018.

- 1) Je suis vilain, je suis vilain, elles (Marlène et Solange, A.Sz.-B.) l'ont dit, elles ont vu les hommes de leur village, tous ces tontons qui venaient le soir, ils étaient jolis, eux, peut-être, ils avaient pas les yeux rouges de rhum et des mains comme des griffes et du poison sur la langue et du fer chaud dans le cœur, ça elles l'ont pas vu, elles ont pas vu leur regard poisseux sur elles, non, rien de tout ça dans leur monde aux murs épais, un mur de filaos et de rêves les entoure, elles lèvent la tête vers leur soleil matinal et elles remarquent pas les yeux qui les pénètrent de force et qui font d'elles ce qu'elles sont pas, non. Ça, elles remarquent pas. (VJF 2003 : 64)
- 2) C'est si facile, de se perdre. Vilain, oui, Joséphin. Mais pas autant que. (VJF 2003 : 69)
- 3) Joséphin, pareil, disait-on, à une anguille, qui se transforme, coule s'enfile suinte dans les trous des rochers, à l'envers des cailloux dans les trombes du soleil, court en faisant balancer son, sa, sa tête, traverse les crevasses noires des hommes la méfiance des cœurs d'homme les pitons des yeux d'homme. Zozéfin (VJF 2003 : 15)¹³⁵

Après avoir examiné les critères cités ci-haut, nous pouvons conclure que Joséphin que le lecteur perçoit de l'intérieur est, à l'instar de Patrice l'Éclairé, un personnage lisible donc « saisissable » dans l'acception de V. Jouve (Jouve 1992 : 56).

Les **dimensions** du personnage appelées autrement la « **densité référentielle** » constituent le troisième critère de la perception sémantique du personnage. Pour V. Jouve, ce qui compte dans l'examen des dimensions des personnage est leur caractère ouvert ou fermé à l'extratextuel. Pour ce qui est de Patrice l'Éclairé, son saisissement n'exige pas d'informations extratextuelles spécifiques. Le lecteur n'a pas besoin d'approfondir ses connaissances pour comprendre et s'imaginer le personnage. Ce qui diminue la densité référentielle du narrateur de *Soupir* est le fait qu'il soit intégré dans une **orchestration narrative complexe** (Jouve 1992 : 69). Le nombre de trames secondaires dans le roman est considérable. Les intrigues secondaires se rapportent aux principaux membres de la communauté d'exilés ainsi qu'à quelques habitants de Port Mathurin. Le personnage en question est présenté sur le mode diégétique et son « faire » est surdéterminé par une finalité narrative forte (Jouve 1992 : 69).

La compréhension du personnage principal de *La vie de Joséphin le fou*, comme dans le cas du protagoniste de *Soupir*, n'exige pas la connaissance spéciale du monde extratextuel de référence, la lecture du texte suffit pour comprendre le personnage. La densité de Joséphin est un peu affaiblie par la trame secondaire concernant l'histoire de la vie de sa mère. Le

¹³⁵ Ananda Devi avoue avoir expérimenté avec le langage et le style dans ses romans pour exprimer mieux les sentiments humains : « [d]ans mes romans, j'insiste souvent sur l'impossibilité de traduire en mots la douleur ; par exemple, dans mon dernier roman, *La vie de Joséphin le fou*, j'écris en français qui est souvent bousculé hors de ses règles grammaticales. Je parle d'un homme qui choisit de quitter l'espace clos de l'île pour se réfugier dans la mer. Je parle d'un être humain qui choisit de s'identifier davantage aux poissons et aux anguilles, plutôt qu'aux hommes dont il ne comprend pas la cruauté. Dans ce roman, j'insiste souvent sur l'impossibilité de traduire en mots la douleur. » (Devi : dans Corio 2005 : 153)

personnage fait partie de l'**orchestration narrative complexe** (Jouve 1992 : 69). Il est surdéterminé par une finalité narrative forte (Jouve 1992 : 69).

Le troisième paramètre qui est important pour établir les dimensions du personnage concerne la présentation du personnel romanesque qui peut se faire selon le mode diégétique ou selon le mode mimétique (Jouve 1992 : 70). Le personnage en question est présenté sur le mode mimétique.

L'**incomplétude** du personnage est le dernier critère indispensable à l'analyse de la perception du personnage. En créant des mondes de fiction ainsi que des personnages littéraires, les auteurs se servent des procédés mimétiques ou anti-mimétiques. Quant à Patrice l'Éclairé, le lecteur fait connaissance de ses pensées et de ses sentiments, ce qui rapproche le personnage du monde réel, néanmoins dans sa description il y a beaucoup de lacunes. Le personnage n'est désigné que par son prénom et son surnom. Le sujet lisant est également privé d'informations concernant l'âge, l'aspect physique, la profession et le passé du personnage. Patrice l'Éclairé s'avère être un personnage en partie incomplet pour le lecteur qui manque d'informations pertinentes pour établir une bonne perception de celui-ci.

La perception de Joséphin de *La vie de Joséphin le fou* s'appuie également sur les procédés mimétiques. Nous connaissons le prénom et les surnoms de Joséphin, ses pensées et ses sentiments et ses rêves. Quant à son aspect physique, compte tenu de la narration à la première personne, il est lacunaire. C'est un personnage incomplet. Ni Patrice l'Éclairé, ni Joséphine ne s'inscrivent dans le mythe de complétude.

VII.2.A.2. Réception, effet-personnel et lecteur jouant

Passons à présent aux modes de réception du personnage dans l'acception de V. Jouve. Dans le premier registre de lecture, il est question du lecteur pour qui l'image de l'auteur s'avère être importante. Le lecteur considère le personnage en tant que « pion narratif » (Jouve 1992 : 92) sur l'échiquier du monde diégétique. À cette étape de l'analyse, V. Jouve fait la distinction entre deux instances : le lecteur jouant et le lecteur interprétant. Tandis que le premier essaie de découvrir la stratégie narrative choisie par l'écrivain en faisant des hypothèses sur le déroulement de l'action, le deuxième effectue l'analyse sémantique du « pion herméneutique » (Jouve 1992 : 92) et cherche à établir le marquage idéologique du personnage ainsi que sa place dans le système de valeurs du roman.

Le titre du roman *SOUPIR*, court et laconique, évoque un lieu-dit ce que le lecteur jouant apprend à la première page. C'est un « [l]ieu de ronces, cailloux, roche basalte, en déséquilibre sous le ciel bleu, écrasé par la bouche des collines. » (SP 2002 : 13) L'analyse toponymique de ce nom révèle que l'origine de cette appellation vient du vent incessant qui sévit sur la colline. Le narrateur se souvient de « [c]e vent, à Soupir, le jour de notre arrivée. Cela sifflait, grondait, grinçait. Oh, ce vent, ce vent, à Soupir. » (SP 2002 : 45) Il est également possible de comprendre symboliquement le titre en l'associant à la vie dure et tragique des habitants de la collectivité de Soupir. Le verbe « soupirer », qui est son dérivé, exprime la plainte et la fatigue mais peut aussi désigner la mort comme le suggère le narrateur dans la présentation de la mort de Noëlla : « [e]t puis elle a soupiré. » (SP 2002 : 81) Dans le roman, on mentionne également « des derniers soupirs » (SP 2002 : 143) faisant penser à la mort. Patrice l'Éclairé évoque aussi : « [u]n soupir, enfin, presque collectif, lorsqu'une brume soudaine et inconnue, inhabituelle comme une nuit d'hiver, tombe et anéantit les visages et les corps. » (SP 2002 : 182) À propos de la mort de Noëlla, le protagoniste réfléchit et cherche à savoir si c'est un « soupir d'amour ou soupir de mort » (SP 2002 : 216).

L'incipit de *Soupir* et en particulier sa dernière phrase suggèrent au lecteur jouant qu'il aura affaire à une histoire compliquée et triste ce qui est d'ailleurs en accord avec l'image de l'auteur. Ananda Devi excelle dans la présentation des destins tragiques. Ce type de personnages est récurrent dans sa prose. Citons le début du roman en question dans lequel il y a des signes avertisseurs du futur malheur :

La terre est enflée comme une langue qui n'a pas bu depuis longtemps. Le sable colle aux pores. Les horizons et les regards sont scellés. Au-dessus de nous, le ciel semble ouvert. Mais il n'y a rien d'ouvert ici. Nous sommes nés enfermés. (SP 2002 : 13)

Le paysage désertique et lunaire de Soupir, avec son vent incessant présenté par le narrateur Patrice l'Éclairé, inquiète mais en même temps intrigue le lecteur jouant. La lecture des pages suivantes du livre confirme la première vision pessimiste du lecteur jouant des événements à venir. Il lui est possible de prévoir en partie l'échec final. L'ambiance qui y règne, imprégnée de tristesse, de folie et de déséquilibre, l'aide à imaginer ce qui pourrait arriver. En se basant d'un côté sur son intuition et de l'autre côté sur les scénarios communs inscrits dans son encyclopédie personnelle, le lecteur jouant prévoit vaguement que le dénouement sera tragique. Les mots ou les phrases type : « il n'y a pas de fuite possible » (SP 2002 : 13), « piège » (SP 2002 : 24), « prison » (SP 2002 : 20), « être condamné » (SP 2002 : 31) figurant sur les premières pages du livre ainsi que la présentation de la vie tragique de la femme folle de Soupir, de la maladie de Ferblanc, du destin triste de l'enfant anonyme, Royal Palm, et de Noëlla, jeune fille née sans jambes confortent les anticipations du lecteur jouant sur les actions ultérieures qui selon lui seront dramatiques. La suite du récit confirme l'attente de ce dernier. Dans le « jeu de prévisibilité » (Jouve 1992 : 93) le lecteur jouant peut s'appuyer également sur les scénarios intertextuels. Quant à *Soupir* d'Ananda Devi, A. Ziethen pose judicieusement la question si le roman ne constitue pas en quelque sorte un hypertexte¹³⁶ de *Voyage à Rodrigues* de J.-M.G. Le Clézio. La chercheuse souligne que :

[I]a description de l'île Rodrigues, le thème du paysage-mémoire, le portrait des Manafs, descendants d'esclaves marrons, rappellent certains éléments-clés du roman de Devi. (Ziethen 2013 : 43)

Ici, il importe de signaler que dans les romans de J.-M. G. Le Clézio *Le Chercheur d'or* paru en 1985 et dans *Voyage à Rodrigues*, publié en 1986, le thème central est la quête identitaire dont il est également question dans *Soupir* d'Ananda Devi. Dans *Le Chercheur d'or*, J.-M. G. Le Clézio présente l'histoire de la recherche d'un trésor de pirates menée pendant plus de 30 ans, et qui s'avère finalement avoir été une perte de temps en finissant par un échec. Les efforts entrepris par les habitants de la collectivité de Soupir pour améliorer leurs conditions de vie sont dès le début condamnés à la défaite. Alexis du *Chercheur d'or* et le grand-père de l'écrivain de *Voyage à Rodrigues*, ainsi que les personnages de *Soupir* essaient de retrouver leur identité. Dans *Soupir*, la romancière mauricienne présente le peuple dépourvu de racines, d'Histoire commune et individuelle. Dans les descriptions de Rodrigues de J.-M. G. Le Clézio et d'A. Devi il y a des affinités, il leur arrive même d'utiliser les mêmes mots. Comparons les fragments tirés respectivement de *Voyage à Rodrigues* et de *Soupir* :

¹³⁶ Rappelons que dans l'acception de G. Genette un hypertexte est « [...] tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte [...] » (Genette 1982 : 14).

« [l]’île est semblable à un **radeau**¹³⁷ perdu au milieu de l’océan, balayée par les intempéries, incendiée, lavée. » (Le Clézio 1986 : 35) Un autre extrait de J.-M. G. Le Clézio mérite d’être cité puisqu’il décrit l’évolution de la nature et une ambiance hors du temps :

Pays pour le vent seulement. Les hommes, les végétaux, accrochés aux pentes arides, dans les creux des pierres basaltiques. Il y a un hors du temps, ici, à Rodrigues, qui effraie et tente à la fois [...]. (Le Clézio 1986 : 15)

La description et la vision de l’île présentées par Ananda Devi ne diffèrent pas beaucoup de celles de l’auteur de *Voyage à Rodrigues* :

Nous sommes la dernière île habitée à l’est de l’Afrique. Le **radeau** en perpétuel naufrage. Le lagon donne une impression rassurante, mais la double ligne de l’horizon, celle, blanche, des récifs, celle noire de la limite de l’océan, dit bien tout ce qu’il y a de trompeur, et que le bleu n’est qu’un reflet de surface masquant des abîmes plus profonds. L’intérieur du pays, lui, est accidenté et sec. Les rochers sont des arêtes qui interdisent le passage. Les collines ne sont pas vertes mais fauves et drues. Elles n’ouvrent les bras à personne. Et sous la terre les caves veillent. (SP 2002 : 25)

Dans les romans de ces écrivains, Rodrigues est présenté comme un lieu hors du temps, magique et envoûtant mais avec une nature inhospitalière où tout tourne au désastre. Pour J.-M. G. Le Clézio, c’est un : « [...] paysage de refus, paysage hautain et impénétrable, mystère, [...] » (Le Clézio 1986 : 24). Ananda Devi renchérit en écrivant : « [l]e réelle, irréalisable, rêvée, nous ne finirons jamais de la découvrir et de la haïr. » (SP 2002 : 117) Si le lecteur jouant connaissait les romans cités de J.-M. G. Le Clézio, il pourrait faire l’hypothèse sur l’histoire présentée dans *Soupir* d’Ananda Devi. Cela l’aiderait à prévoir la suite funeste des événements. Reste cependant à noter que le jeu de l’intertextualité ne s’impose pas à tous les lecteurs. Les scénarios intertextuels dépendent des connaissances littéraires individuelles de ceux-ci.

Quant à *LA VIE DE JOSÉPHIN LE FOU* le roman ne fournit pas au lecteur jouant de schémas typiques qui pourraient l’aider à prévoir la suite de l’histoire. L’incipit du roman éveille déjà sa curiosité parce qu’il lui est difficile de deviner le déroulement de l’action. Le roman commence par la description des deux fillettes enlevées par Joséphin qui dorment dans une grotte. Au début, le lecteur jouant ne sait ni par qui est racontée l’histoire ni qui contemple les filles pendant leur sommeil. La description des visages et des corps des filles, tendre et innocente au début, au fur et à mesure que le récit progresse, le texte se teint d’érotisme. En voici l’exemple :

Chut, pas rire pas pleurer, elles doivent pas entendre, rien doit déranger le sommeil de mes princesses, mais regarde, mon cœur se tord, elle a le pouce dans la bouche, regarde donc, c’est pas supportable à

¹³⁷ Tous les mots mis en gras dans les citations ont été soulignés par nous - A. Sz.-B.

voir, ma Solange dort recroquevillée pouce en bouche, robe levée haut haut haut à la lisière de quel âge a-t-elle, quinze ans, elle doit avoir quinze ans, elle a cette beauté-là, mais miracle, le pouce, elle en a moins, elle a trois ans, la robe remontée ligne adoucie genoux près de la poitrine yeux doux cerné fermés de fatigue et de chagrin [...]. (VJF 2003 : 9)

Ce qui attire aussi l'attention du lecteur jouant, c'est le style de ce fragment, son caractère oral. Le lecteur jouant peut faire l'hypothèse selon laquelle celui qui raconte l'histoire est une personne peu éduquée. Plus tard, le narrateur-protagoniste se présente. Le lecteur jouant apprend enfin son prénom, ainsi que ses surnoms et découvre peu à peu son royaume marin. Il en déduit que le personnage principal de *La vie de Joséphin le fou* est quelqu'un d'exclu qui vit en marge de la société. Joséphin lui révèle sa biographie par bribes. Il se souvient de sa mère sans la nommer explicitement : « [e]lle a jamais chanté le reste. Elle a jamais su m'endormir. » (VJF 2003 : 10) Le fait que l'homme mentionne sa mère en employant seulement le pronom personnel « elle » peut intriguer le lecteur jouant. Ce dernier devine qu'il y a un conflit entre eux. Ensuite, ses prévisions changent et il pense qu'il aura affaire à un roman policier vu le rapt des filles et l'enquête avec les recherches menées par la police de Case Noyale auxquelles le protagoniste fait allusion. Le lecteur jouant peut avoir l'impression que l'action se concentre sur l'enquête, ce qui n'est pas le cas. Dans les chapitres suivants, Joséphin, qui se trouve toujours dans la grotte et contemple avec admiration les filles, présente l'histoire de sa vie qui est entrecoupée de temps en temps par des remarques concernant sa poursuite : « [d]es bruits, en haut. Très loin, bien sûr. Étouffés par des mètres d'eau. L'eau amortit tout [...] » (VJF 2003 : 25). Le lecteur jouant se rend compte que c'est la vie et le drame de Joséphin qui se trouvent au centre du roman. A la fin du roman, après le meurtre des fillettes, Joséphin se prépare à la mort, il veut se laisser manger par des anguilles. Toutefois la fin reste ouverte et un peu ambiguë : « [j]e sens rien, non, rien. » (VJF 2003 : 88)

Dans son « jeu de prévisibilité » (Jouve 1992 : 93) le lecteur jouant s'appuie plutôt sur des scénarios communs découlant de son expérience personnelle que sur des scénarios intertextuels. Même si Ananda Devi avoue dans une interview que longtemps après avoir écrit ce roman, elle s'est aperçue, elle-même, d'une intertextualité :

Cela m'est arrivé avec un conte de fée de Grimm que j'avais lu dans mon enfance, très angoissant, dont le titre anglais est *What came of picking Jessamine*.¹³⁸ J'ai aussi rêvé à plusieurs reprises que j'étais au bord de l'eau (je rêve souvent de la mer) et que quelqu'un me tirait sous l'eau par la cheville. Ce n'est que récemment et tout à fait par hasard que j'ai relu ce conte et j'ai reconnu sa présence dans Joséphin le fou. (Devi : dans Garcia 2007, en ligne)¹³⁹

¹³⁸ *What came of picking Jessamine* est un conte portugais, publié en 1900 et connu grâce aux illustrations du dessinateur anglais Henry Justice Ford.

¹³⁹ Mar Garcia « Entretien avec Ananda Devi » (2007)

Nous pensons que pour le lecteur jouant il serait difficile de trouver la trace de l'intertextualité citée par la romancière car elle est trop personnelle et le conte n'est pas très connu. Néanmoins, l'image de l'auteure peut être utile dans le processus de prévisions du lecteur jouant. S'il connaît les autres romans d'Ananda Devi, et en particulier le roman *Moi, l'interdite*, il sait que l'écrivaine choisit souvent dans ses œuvres la thématique de l'exclusion et de l'altérité, et présente des personnages qui sont des marginaux rejetés par les familles et les communautés.

Après avoir effectué l'analyse de la réception de Patrice l'Éclairé et de Joséphin, le lecteur jouant constate que la prévision de la fin de l'histoire est possible et paraît plus facile dans le cas de *Soupir* dans lequel il y a beaucoup d'indices qui permettent de prévoir le dénouement. La connaissance de *Voyage à Rodrigues* et du *Chercheur d'or* de J.-M. G. Le Clézio aide beaucoup le lecteur jouant dans sa tâche. Ce qui contribue également à la bonne compréhension des actes des personnages c'est leur conformité aux conventions préétablies du genre.

Par contre, les anticipations du lecteur jouant sur le déroulement de *La vie de Joséphin le fou* s'avèrent être erronées. Le lecteur jouant ne trouve pas de modèle littéraire qui pourrait l'aider dans son examen. Il ne peut pas non plus s'appuyer sur des scénarios communs et intertextuels qui découlent de son expérience personnelle et lectorale.

VII.2.A.3. Effet-personnel et lecteur interprétant

Le lecteur interprétant s'intéresse à l'« être » et au « faire » du personnage grâce auxquels il peut se faire son image et effectuer son évaluation. Pour ce qui est du personnage principal de *SOUPIR* le lecteur interprétant prend connaissance de peu de détails concernant son apparence physique ou son passé. Cela s'explique par le fait que Patrice l'Éclairé accomplit aussi la fonction de narrateur du roman. Commençons la présentation de son « être » par sa description onomastique. Il n'est désigné, comme d'ailleurs tous les autres personnages du roman, que par son prénom et son surnom. Son patronyme reste inconnu. Cependant son prénom et son surnom sont symboliques. En dotant son personnage d'un tel prénom et en particulier de ce sobriquet, la romancière révèle ses capacités et son rôle dans le monde diégétique. Le prénom « Patrice », dérivé du latin *patricius*, désigne quelqu'un provenant de l'aristocratie. Le surnom « Éclairé » se rapporte explicitement à ses connaissances et à sa formation. Le protagoniste se présente lui-même, à la deuxième page du roman, en mettant en relief le fait qu'il sait lire et qu'il transmet le savoir aux autres membres de la communauté. Le lecteur interprétant reçoit Patrice l'Éclairé comme un personnage du premier plan, sage et intelligent. Il s'avère être important au sein du groupe, c'est celui qui lit les journaux, informe les autres de ce qui se passe et qui prend des décisions. Le héros nous livre un tel autoportrait :

Je ne suis pas de ceux qui réfléchissent trop. J'aime raconter des histoires aux autres, je fais ça depuis que je suis enfant, et j'ai l'impression, comme ça, de mériter mon nom de l'Éclairé. Je renoue avec de vieilles traditions [...] (SP 2002 : 31)

Le lecteur interprétant est privé d'informations concernant son aspect physique. Dans le roman il n'y a pas non plus de portrait vestimentaire du personnage. Le lecteur interprétant connaît seulement son âge approximatif. Une fois à la fin du roman, Patrice l'Éclairé constate qu'il connaît ses amis depuis son enfance, « [...] pendant plus d'un demi-siècle » (SP 2002 : 118). Par conséquent, on peut en déduire que le protagoniste de *Soupir* est un quinquagénaire. Le lecteur interprétant ignore son histoire familiale et son passé. Tout ce qu'il sait sur sa vie antérieure à l'installation à Soupir, c'est la décision du protagoniste de ne pas quitter son île natale, de ne pas aller chercher une vie meilleure ailleurs à l'instar de beaucoup de ses compatriotes : « [m]oi, je n'ai jamais souhaité partir. Je suis né là, c'est mon lieu, c'est ma terre. » (SP 2002 : 118) Si le lecteur interprétant voulait s'imaginer et évaluer Patrice l'Éclairé en se limitant seulement à son « être », ce jugement serait ardu car, en effet, il dispose de peu de données. Or, dans son évaluation normative, il est obligé d'analyser aussi le « faire » du

personnage. Dans le cas du protagoniste de *Soupir*, son « faire », autrement dit sa portée idéologique, est mieux décrit et permet au lecteur de porter un commentaire normatif sur cette figure romanesque.

Le **savoir-dire** du personnage est largement représenté dans le texte. Sa place privilégiée dans la hiérarchie du groupe résulte en grande partie de ses compétences langagières. C'est un conteur volubile, celui qui raconte des histoires, informe, commente et donne des conseils. Avec ses paroles il sait également divertir les autres et dissiper l'ennui. Dans son auto-évaluation, le personnage souligne l'influence qu'il exerce sur le public :

[j]e raconte des histoires de meurtres, de carambolages sur l'autoroute, de braquages de banques. [...] On m'écoute en silence, [...] (SP 2002 : 15)

Ph. Hamon signale que la « prise de parole » peut parfois coïncider avec la « prise de pouvoir » et constituer un « moment fort » de l'intrigue (Hamon 1984 : 125-160). Le savoir-dire de Patrice l'Éclairé, qui assume le double rôle de narrateur et de protagoniste, s'avère être efficace. Il importe de souligner que le protagoniste de *Soupir* est obsédé par d'étranges visions qu'il décrit ensuite oralement à ses amis. Il lui arrive de faire des rêves troublants et de temps en temps son imagination dérape. Une fois, Louis Bienvenue, son ami, devient le personnage-évaluateur, et il doit rappeler à l'ordre le narrateur :

Tu deviens fou, mon pauvre Patrice l'Éclairé ! Ton imagination travaille trop. Tu as toujours été comme ça, depuis tout petit. Toujours à voir des ombres et des mystères partout. (SP 2002 : 71)

Pourtant, quelquefois le personnage en question constate qu'il ne parvient pas à exprimer ce qu'il pense, il lui manque de mots adéquats : « [j]e n'ai pas trouvé les mots pour lui dire (à Marivonne, A. Sz.-B.) que nous ne sommes pas les hommes qui se retiennent. » (SP 2002 : 34) Une autre fois, ses paroles sont méchantes et blessantes. Pris de colère, il demande à Marivonne, à propos de Noëlla qu'il déteste : « [e]t toi, ta fille, tu crois que tu l'as si bien réussie que ça ? » (SP 2002 : 78) Il est tout à fait conscient de l'acuité de ses mots.

En général, Patrice l'Éclairé s'exprime en français familier en insérant occasionnellement des mots créoles dans ses discours. Pourtant dans la dernière présentation de la scène du viol de Noëlla il choisit le créole. Dans le fragment mentionné, toute ponctuation est supprimée, il y a des blancs faisant penser à des silences et à de grandes émotions. Le discours n'est ni bien structuré ni organisé. Les mots violents et obscènes, qui

accompagnent cet acte abominable, prononcés par Patrice l'Éclairé, permettent de voir le protagoniste du roman sous un autre jour.

Dans le cas du personnage en question le lecteur interprétant a du mal à évaluer son savoir-dire, compte tenu de la « polyphonie évaluative » (Hamon 1984 : 114). Ses « prises de parole » (Hamon 1984 : 125-160) et le résultat causé par ses propos varient en fonction de son humeur et de la situation. Ses paroles peuvent être neutres et objectives ou, inversement, atroces et accusateurs. Le personnage principal de *Soupir* est doté d'un caractère ambigu, à la fois positif et négatif. Après la première lecture du roman, le lecteur interprétant choqué par les mots monstrueux du protagoniste, prononcés à son terme au moment du meurtre de Noëlla, est spontanément amené à émettre un jugement négatif à son encontre. La relecture du livre permet de recevoir ce personnage d'une manière plus globale et plus objective et d'apprécier son aptitude à raconter et à inventer. Il est impossible de nier la grande influence de sa parole sur les autres, sur le cours des événements ou sur les décisions prises. Il est également à noter que par le biais de ses paroles le personnage fait preuve d'une grande imagination, de lucidité et d'esprit critique. Cependant le lecteur interprétant peut se demander si le témoignage de Patrice l'Éclairé est fiable. À chaque fois, le protagoniste ne présente qu'une partie des événements, il en donne des versions en partie contradictoires. On peut avoir l'impression qu'il cache quelque chose, qu'il essaie de créer par le biais de la parole son portrait moral positif car dans sa relation des faits il y a des omissions ou même des mensonges.

L'évaluation normative de Patrice l'Éclairé est également possible grâce à son **savoir-vivre**. Dans l'examen de cette compétence du personnage, il est nécessaire d'analyser la morale de celui-ci, son attitude envers les codes et les normes qui régissent la société dans laquelle il vit. Quant au protagoniste de *Soupir*, l'image qui apparaît n'est pas univoque, ce n'est ni quelqu'un de positif ni un être totalement amoral. Le fait que ce dernier accomplit le rôle de narrateur et de héros principal complique l'évaluation. Dans la plupart des cas le lecteur interprétant a accès à son auto-évaluation qui parfois se transforme en auto-critique. Dans le roman, il y a peu de personnages évaluateurs qui présentent leurs commentaires sur la morale du héros principal.

Ce qui est significatif dans son comportement, c'est que Patrice l'Éclairé refoule le souvenir du viol de Marivonne. Il préfère se mentir à lui-même, se voir sous un jour positif. Tout d'abord, il se présente en tant que sauveur de celle-ci qui selon sa relation aurait essayé

de se suicider par noyade. La vérité s'avère être trop cruelle et témoigne de la bassesse de l'homme. Il sait intuitivement qu'il est le père de Noëlla mais de nouveau il préfère cacher la vérité à tout le monde, y compris à lui-même. Il a peur d'assumer ses responsabilités. Il craint surtout la réaction de Marivonne. Toutefois il n'a pas la conscience tranquille et il éprouve des remords comme le démontre le fragment suivant :

C'est moi qui t'ai ramenée, Marivonne, et tu ne l'as jamais su. C'est moi qui ai rendu ton corps au sable, arrachant ton souffle de l'haleine de la mer. C'est moi qui ai posé ma bouche sur la tienne pour y faire entrer la vie. Et en même temps, j'ai fécondé la vie en toi. Tu ne sauras jamais ce minuit-là, Marivonne. Je t'ai laissée seule, avec ton fardeau. Je ne peux plus me supporter. J'ai passé ma vie à te chercher, à te fuir. Toujours, entre nous, s'est dressé cet acte qui me liait à toi comme aucun autre, et qui me séparait de toi à jamais. (SP 2002 : 197, 198)

Le fait d'avoir abusé de Marivonne l'obsède et l'indigne. Il y revient encore une fois à la fin du roman en redécrivant la même scène, citée ci-dessus. Or, cette fois-ci, il la présente comme une belle scène d'amour, pleine de délicatesse dans laquelle les deux partenaires s'aiment et se désirent :

À l'intérieur de sa paume demi ouverte (de Marivonne, A.Sz.-B.), j'ai laissé ma bouche. J'ai touché sa nuque là où personne ne l'avait jamais touchée. À l'orée des cheveux qui se mélangeaient au noir du sable. J'ai cru entendre un murmure profondément à l'intérieur de son corps. Un ronflement accueillant, qui me disait de venir. Je suis venu. [...] C'est tout. Si je dois payer toute ma vie pour avoir aimé, qu'il en soit ainsi. (SP 2002 : 202)

Cependant, il n'arrive pas à aider ou à consoler Marivonne après la naissance de l'enfant qui est né handicapé. Il ne revendique jamais sa paternité. À voir sa petite fille, il avoue tristement : «[j]e ne savais pas quoi dire ni quoi faire. C'est ainsi avec les hommes. Tous des cons. » (SP 2002 : 33)

Marivonne est l'un des personnages évaluateurs. Elle critique Patrice l'Éclairé en soulignant que ce qui compte pour lui et pour les autres hommes de Soupir, c'est l'alcool et le jeu de domino. Patrice l'Éclairé essaie de se défendre en lui expliquant que : « [n]ous (les hommes, A. Sz-B.) ne savons pas aimer longtemps quelqu'un d'autre que nous-mêmes. Non, ce n'est pas vrai. Nous ne nous aimons même pas. Nous nous laissons vivre et puis mourir. C'est tout. » (SP 2002 : 35) Le fragment cité démontre la philosophie de vie passive choisie par les hommes de Soupir et le personnage en question. Ce type de comportement témoigne d'un manque de force, de paresse et de lâcheté. Patrice l'Éclairé n'a pas le courage de déclarer son amour à Marivonne, il le fait seulement en état d'ébriété. Il ne veut pas, et en même temps, il ne sait pas être le père de Noëlla. D'ailleurs, le sort de sa fille ne l'intéresse pas, c'est seulement Marivonne qui compte à ses yeux. Or, il arrive à Patrice l'Éclairé d'être très sévère

envers lui-même et ses copains en déclarant : « [n]ous étions plus bons à rien. » (SP 2002 : 26) Il essaie quand même toujours de se déculpabiliser et de trouver des prétextes, il fait par exemple savoir que : « [l]a dévastation de la ganja nous a libérés. Plus besoin de faire semblant de vivre. » (SP 2002 : 169)

Parfois, le personnage en question fait preuve de bonté et d'honnêteté. Il construit une brouette pour Marivonne afin que celle-ci puisse transporter commodément Noëlla. Jusqu'à ses onze ans, la mère la portait sur ses épaules. Le sourire de reconnaissance de Marivonne est selon lui le moment le plus heureux de sa vie. Une autre fois, Patrice l'Éclairé se présente en tant que quelqu'un d'éthique en s'indignant de la réaction de son ami Louis Bienvenue à l'annonce de la mort de son amante tuée par sa femme Corinne :

Cela me heurta de l'entendre (Louis Bienvenue, A.Sz.-B) dire *la vieille*, pour cette femme avec laquelle il vivait et qui venait de mourir à cause de lui. (SP 2002 : 63)

Plus tard, après avoir entendu tous les mensonges de son copain, il le juge encore plus sévèrement, tout en étant « écœuré par sa duplicité. » (SP 2002 : 71) Si le lecteur interprétant devait exprimer un jugement sur le personnage principal de Soupir en s'appuyant sur son comportement dans les deux situations citées plus haut, son commentaire serait plutôt positif.

Il est indéniable que Patrice l'Éclairé distingue nettement le bien du mal. Néanmoins, il préfère en général refouler la vérité. Cette tactique d'autodéfense est encore plus visible dans la présentation du viol et du meurtre de Noëlla. Il mentionne trois fois cet événement dramatique. Au début, il le nie et il essaie de se blanchir. Il est à noter qu'il ne regrette pas d'avoir tué sa propre fille, il n'a pas de remords, ce qui le tracasse c'est la réaction et la douleur de Marivonne. Voilà de quelle façon il évoque le meurtre pour la première fois :

Je pense à Marivonne, à son regard lorsqu'elle saura. Cela me donne mal au ventre. Elle que j'ai voulu séduire, que j'ai essayé de protéger, que j'aurais voulu épouser, à chaque fois qu'elle prononcera mon nom, si jamais elle le prononce de nouveau, ce sera pour me maudire. C'est à ça que je me suis réduit. J'ai envie de pleurer mais je sais que cela ne ferait qu'aggraver les choses. Je suis enfin devenu un homme : j'assume mes fautes. (SP 2002 : 75)

Les premières mentions du viol et du meurtre de Noëlla sont énigmatiques et équivoques. Les coupables croient avoir fait quelque chose de positif :

Qui nous croira, lorsque nous dirons que le soleil ne s'est pas levé sur Soupir ce matin-là, que la nuit s'est prolongée au-delà de son heure et que nous avons commis un acte de libération et non de destruction ? (SP 2002 : 76)

Au fur et à mesure, son opinion sur lui-même change, son jugement devient plus sévère même s'il essaie toujours de trouver une excuse. D'abord, il suggère que le meurtre était la conséquence de la prise de la drogue. Ensuite, il essaie de se convaincre et de se déculpabiliser en quelque sorte en admettant que c'est : « [l]a pauvreté [qui] faisait de nous des monstres » (SP 2002 : 72). Il a néanmoins conscience que ce n'est pas vrai. Marivonne en est le meilleur exemple. Elle vit dans les mêmes conditions que lui, est issue de la même couche sociale, elle se comporte toujours avec dignité. C'était elle qui s'occupait soigneusement de sa voisine souffrant de la lèpre. Marivonne fait tout son possible pour que Noëlla soit heureuse. Dans son raisonnement autodéfensif Patrice l'Éclairé trouve un souffre-douleur. Son choix se tourne vers sa fille biologique qu'il déteste depuis sa naissance. Il accuse Noëlla d'avoir provoqué les hommes par la manifestation de sa supériorité et de sa haine. Finalement, il reconnaît sa propre responsabilité et devient conscient de la monstruosité de son crime :

[...] je me prenais pour un vieux maquereau de soûlard inoffensif. Comme quoi... cette violence découverte au moment de l'acte (le viol et le meurtre de Noëlla, A.Sz.-B.) le plus terrible que l'on puisse imaginer me hante. Je ne me connaissais pas. Et je ne connaissais pas, les camarades d'enfance dont j'ai pourtant suivi le parcours pendant plus d'un demi-siècle. Sous ces visages candides, il y a donc un autre visage. Mais quel est-il ? Quel est cet inconnu qui vit en nous ? [...] Nous sommes tranchants et impitoyables. Nous sommes les gardiens de notre terre. (SP 2002 : 118)

Plus tard, pris de doutes il réfléchit sur sa paternité manquée. Il est conscient d'avoir commis une chose impensable, abominable et impardonnable.

Ça fait quoi à un homme l'inceste, dis Bertrand ? Ça lui donne la puissance du diable ? [...] Je savais pourquoi je voulais éteindre les yeux de Noëlla et bâillonner sa bouche et clouer son corps à même la pierre. (SP 2002 : 211)

Malgré ses remords, la dernière présentation du viol et les mots exprimés en créole qui l'accompagnent : « des mots vomis de l'ivresse mauvaise des hommes » (SP 2002 : 215) sont d'une grande cruauté et démontrent toute la haine du protagoniste envers sa fille. Après le meurtre, le suicide semble être la seule solution possible. Le lecteur interprétant évalue négativement le savoir-vivre de Patrice l'Éclairé qui s'avère être un lâche égoïste incapable d'aimer. Ses réflexes de bonté et d'honnêteté n'équivalent pas la violence et l'homicide qu'il a commis.

Le **savoir-jouir** permet également de porter un jugement normatif sur le personnage en question. Quant à cette compétence, c'est surtout le **savoir-voir**, qui constitue l'un des types de ce savoir, qui caractérise Patrice l'Éclairé. La thématique du regard est importante

dans l'évaluation du personnage. Celui-ci est présenté dans deux rôles en tant que « regardé » et « regardant » (Hamon 1984 : 109-125). Le narrateur examine les autres et les évalue par l'intermédiaire du regard. Chez les autres, ce sont surtout les yeux qui attirent automatiquement son attention. Il avoue que : « [j]e vois dans le regard des jeunes que les vieux c'est nous. » (SP 2002 : 37) Il regrette que Marivonne jette rarement un coup d'œil sur lui. Le regard de sa bien-aimée est en général critique et accusateur, il n'est presque jamais bienveillant. Une fois, Marivonne le regarde de la même manière, pleine de rage et de haine, que sa fille : « [e]lle (Marivonne, A. Sz.-B.) avait la même expression que Noëlla, quand elle me regardait de l'autre côté de son gouffre. Je me suis dit que ce regard-là suffisait à brûler les plants de Ferblanc. » (SP 2002 : 78) L'homme n'est pas important pour elle, ce n'est que Noëlla que Marivonne couve du regard.

C'est aussi Noëlla qui est déléguée le plus souvent à juger par l'intermédiaire du regard le héros principal de *Soupir*. Elle le regarde toujours avec rancune et dédain (SP 2002 : 122), son évaluation est négative. L'homme essaie de fuir ses yeux dont il a peur. Il prétend que : « [s]on regard paraissait tout comprendre, tout savoir. Je ne serais jamais libre, face à lui. Elle lirait en moi et déjouerait froidement toutes mes tentatives de me rapprocher de sa mère. » (SP 2002 : 98) Même au moment du viol, elle le défie et le provoque par son regard : « [e]lle me regardait comme si elle m'écorchait vivant. Ce regard pelait de tout, juste de mon nom. Il fallait que je la regarde de même, [...] » (SP 2002 : 213).

L'évaluation normative de Patrice l'Éclairé n'est pas facile. Le protagoniste de *Soupir* est un être déchiré et compliqué. Au lieu de faire des efforts, il préfère vivre d'une manière passive. Il déçoit tout le monde et en particulier celle qu'il aime. La tragédie finale souligne toute la négativité de ce personnage. Pourtant, sur le plan global, le personnage donne quelques preuves d'une certaine positivité. Son amour malheureux pour Marivonne attendrit un peu le lecteur interprétant. Finalement, ce dernier met ce personnage dans la lignée des figures romanesques négatives compte tenu du viol et du meurtre de Noëlla commis par lui.

Remarquons que la description de l'« être » de Joséphin du roman *LA VIE DE JOSÉPHIN LE FOU* démontre beaucoup de similitudes avec celle de Patrice l'Éclairé. Joséphin reste en même temps le narrateur et le personnage principal ce qui rend difficile sa présentation. Le lecteur interprétant ne le connaît que sous son prénom, son nom reste inconnu. Cependant, Joséphin n'hésite pas à citer ses différents surnoms : « Zozéfin-fouka » (Joséphin-fou) ou « Zozéfin-zangui » (Joséphin-anguille), « zom zangui » (homme-anguille)

(VJF 2003 : 11). Les habitants de Case Noyale l'appellent également « homme-poisson », « homme-anguille » ou « pêcheur fou » (VJF 2003 : 11).

Le protagoniste fait quelques fois mention de son physique. Or, ce portrait est loin de la description dans l'acception classique. Au lieu de la description détaillée de son visage, le lecteur interprétant ne reçoit que des bribes. Pour la première fois, Joséphin se présente ainsi : « [j]e dirai pas (à Marlène et à Solange, A. Sz-B) Joséphin-fou, ou Zozéfin-fouka [...] torse brun, short mou, pieds nus, pattes maigres [...] » (VJF 2003 : 11). Ensuite, Joséphin fait une remarque sur l'odeur dégagée par son corps. Il se sent plus proche du monde des animaux, sa perception du monde est plus sensorielle. Il admet que : « [...] j'ai pas l'odeur des hommes, [...] je sens la mer et le large, je sens le goémon et le poisson et surtout l'anguille [...] » (VJF 2003 : 12). Plus tard, il décrit ses mains et ses ongles :

J'ai des crocs des griffes des ongles pareils comme les pinces des crabes, mes ongles à moi ils cassent pas ils plient pas ils sont polis par le sable, ils sont, ils sont poncés par les galets, effilés par la marée. (VJF 2003 : 15)

Ensuite il nous fait savoir qu'il a l'« apparence d'ange fou » (VJF 2003 : 24). Il est barbu, ses yeux et ses cheveux sont rouges à cause de leur longue exposition au sel de mer et au soleil. Quelquefois, il fait allusion aux cicatrices et aux blessures qui marquent son maigre corps. En observant les filles dormir, il se souvient aussi de son enfance malheureuse passée avec sa mère.

L'évaluation normative effectuée par le lecteur interprétant s'étend également sur le « faire » du personnage. Dans le cas de Joséphin, il est possible d'évaluer son savoir-faire, savoir-voir et savoir-vivre.

Par le **savoir-faire** du personnage, nous comprenons sa capacité exceptionnelle à vivre dans la mer à l'instar des poissons. Cette compétence du personnage est largement mise en relief par le texte. Grâce au contact avec la nature son instinct ainsi que ses sens sont aiguisés. La mer devient son refuge, il la trouve accueillante et grandiose. Joséphin se sent particulièrement proche des anguilles qu'il admire. Il croit que leur long voyage et le retour au lieu de leur naissance expriment « un appel de vie et de mort » (VJF 2003 : 48). Selon lui, il survit comme elles car il ne nuit pas à la mer, il accepte sa puissance et ses règles.

Quant à ce personnage, il est également possible d'examiner son **savoir-voir**. Cette compétence du personnage donne l'occasion d'évaluer ses valeurs esthétiques. Le savoir-voir, c'est-à-dire la manière de regarder et de percevoir, permet d'analyser l'attitude et l'opinion du

personnage principal sur d'autres. Cependant, celui-ci est aussi jugé par le biais du regard par son entourage. Joséphin évalue ses proches par le regard mais ce qui est intéressant c'est que ce sont souvent les yeux des autres qui attirent son attention et qui sont à l'origine de son évaluation. Très critique envers sa mère, il s'aperçoit de ses « yeux de cochon » (VJF 2003 : 25), « yeux de clown aux paupières vertes » (VJF 2003 : 81) ou « des yeux vides » (VJF 2003 : 82). Au moment du massacre du corps de sa mère Joséphin voudrait en particulier « [...] trancher ses yeux pour pas voir ce vide ce vide ce vide de ma mère que j'ai jamais su remplir. » (VJF 2003 : 82) Le mot « yeux » revient à plusieurs reprises dans les pages de ce roman. La description et la signification du regard semblent être très importantes dans l'évaluation du personnage. Le plus souvent, il s'agit du regard évaluateur des autres sur Joséphin. L'évaluation est négative et les yeux des membres de sa famille ou des habitants de Case Noyale sont soit « flasques » (VJF 2003 : 37) soit « cruels » (VJF 2003 : 38) ou « poisseux » (VJF 2003 : 44). Les yeux des autres reflètent l'opinion que les gens ont de lui. Joséphin raconte qu'« [u]n jour sa mère (la grand-mère de Joséphin, A. Sz.-B.) est venue avec un prêtre [...] j'ai lu dans leurs yeux qu'ils avaient du mal à comprendre ce que j'étais, ou plutôt, ils voulaient pas comprendre. » (VJF 2003 : 36) Les gens ne voient en lui que ses yeux rouges et sa silhouette du sauvage dénudé. Ce qu'il faut souligner c'est le fait que le regard constitue la seule source de plaisir pour Joséphin qui rêve de pouvoir seulement « goûter des yeux » (VJF 2003 : 35) les petites filles enlevées. Joséphin souffre d'inhibitions sexuelles et sa sexualité est troublée. Il ne sait pas comment se comporter en présence des femmes, il les épie, les observe, et c'est dans leur regard qu'il trouve la douceur et la sensualité. Il constate que : « [q]uand elles (les femmes, A. Sz.-B) ouvrent les yeux le matin, [...] c'est le regard du paradis, en elles. » (VJF 2003 : 67) À sa grande déception, Solange et Marlène le jugent négativement et cela se fait par l'intermédiaire de leur regard. Après leur réveil dans la grotte, il se rend compte qu'« elles m'ont regardé avec des yeux de corbeaux vieux de haine comme toutes les femmes qui me regardaient de loin » (VJF 2003 : 83). Surpris, il se demande pourquoi les fillettes : « [...] regardent pas mes yeux et voient pas le vert-océan, le vert-goémon des rêves [...], je suis qu'un enfant, un petit garçon, je voudrais faire la ronde avec elles et jouer avec elles. » (VJF 2003 : 83) Les gens l'évaluent négativement par le biais du regard, par contre les animaux l'acceptent. Joséphin est persuadé que ses amies anguilles le jugent positivement. Il dit que : « [j]'ai vu leurs yeux sans malice » (VJF 2003 : 31).

Dans son évaluation normative du personnage principal de *La vie de Joséphin le fou* le lecteur interprétant peut également juger son **savoir-vivre**. Joséphin vit en marge de la société

qui l'a rejeté et qui l'a vivement déçu. À vrai dire, c'est un rejeté qui vit parmi d'autres rejetés à Case Noyale, un petit village côtier créole des exclus de la société à cause de leur pauvreté. Pour prendre une revanche pour tout le mal qu'on lui a fait, il se montre très malin envers les pêcheurs à qui il coupe des lignes et fait d'autres méchancetés. Il est déchiré entre l'amour et la haine pour sa mère. D'un côté, il essaie de la comprendre et il parvient même à plaindre cette jeune fille avec un enfant qu'elle ne voulait pas, de l'autre côté, il la déteste. Il le raconte ainsi :

Elle voulait la présence d'un homme, au lieu de quoi, j'ai poussé. Elle voulait quelqu'un à qui parler, mais elle a eu un petit animal qui a vite cessé de prononcer des mots, sauf dans sa tête. Elle voulait vivre normale, mais elle a dû apprendre à avoir honte de moi. C'est pas sa faute. (VJF 2003 : 40)

Une fois, il a failli empoisonner sa mère avec de l'alcool camphré et, une autre fois, il massacre son corps ainsi que celui de son amant avec un coquillage. En enlevant les petites filles, il ne respecte pas les règles. Apparemment, Joséphin ne veut pas leur faire de mal, il désire tout simplement être aimé et avoir la compagnie. À son avis, c'est son droit de bonheur¹⁴⁰. Joséphin qui est un jeune homme simple et inculte s'avère être intelligent, lucide et critique envers les lois et les comportements des habitants de son village. Voici comment il les juge depuis son refuge dans la mer :

De plus en plus longtemps, oui, de plus en plus loin, découvrir tant de choses dans le silence moite et lent, où l'ordre règne. L'ordre oui. Pas le barbouillis de terre rousse et le ramassis de ciments mal joint et de tôle cannelée qui font semblant d'être le village de Case Noyale. Pas les murs bétonnés le long de la route pour masquer la pauvreté dans ce qu'elle a de plus affreux et de goûts cendreux, pour les cacher des belles voitures qui partent très vite rejoindre leurs points de refuge loin du mauvais linge des pauvres. Pas de souffrances inutiles. Pas de brutalité gratuite ni de cruauté impensante. Pas le plaisir de faire souffrir ou de voir souffrir. (VJF 2003 : 23)

À l'instar de Mouna de *Moi, l'interdite*, cet homme-poisson se sent mieux parmi les animaux, il devient même « l'ami des anguilles » (VJF 2003 : 24). Il pense que les lois qui gouvernent le monde des animaux sont plus justes. Selon lui, les animaux de mer l'acceptent et le respectent. Joséphin s'est retiré du monde des humains pour être libre. Sa définition de la liberté c'est « de partir et de revenir [...], de vivre ou de mourir, d'être insaisissable comme le vent. » (VJF 2003 : 28)

¹⁴⁰ Ananda Devi, elle-même, évalue négativement le protagoniste de *La vie de Joséphin le fou* : « Joséphin [...] aussi est un personnage ambigu puisque c'est lui qui se raconte, il se raconte comme la victime de toutes ces circonstances et comme étant celui qui essaie de protéger les deux filles ; il les tue par innocence, quasiment. Mais au fond, Joséphin a un regard d'homme. C'est un livre qui a troublé les lecteurs masculins parce que Joséphin décrit les deux filles comme des enfants alors qu'elles sont loin d'être des enfants : elles ont quinze ans. Il les regarde donc avec un regard d'homme alors qu'il justifie le rapt par sa propre histoire tragique. » (Devi 2011c : 275)

En le présentant comme quelqu'un de bon qui a été poussé à commettre des crimes par le manque d'amour, de compréhension et de tolérance de la part de son entourage, le lecteur interprétant peut essayer de déculpabiliser ce personnage. Or, le lecteur interprétant est aussi conscient qu'il ne connaît que la version des faits présentée par Joséphin qui cherche à se décrire comme victime. L'évaluation finale du savoir-vivre de ce personnage est négative et même si le lecteur interprétant est quand même ému par ses malheurs. Le rapt et le meurtre de Solange et de Marlène ainsi que l'assassinat de sa mère et de son amant représentent pour le lecteur interprétant une faute impardonnable qui incrimine le protagoniste de *La vie de Joséphin le fou*.

En définitive, le lecteur interprétant trouve beaucoup de ressemblances dans la présentation de l'« être » de Patrice l'Éclairé et de Joséphin. Dans les deux cas, les protagonistes sont présentés d'une manière fragmentaire. La romancière s'abstient de les désigner par leur nom. La description de leur aspect physique est lacunaire. Il en est de même avec leur portrait vestimentaire. On connaît le passé de Joséphin mais, en revanche, on ignore l'histoire de la vie de Patrice l'Éclairé avant son installation à Soupir. Tout cela amène le lecteur interprétant à constater que leur « être » est fondé sur des non-dits.

La description du « faire » des personnages complète leur aspect herméneutique et permet au lecteur interprétant de les juger. En ce qui concerne Patrice l'Éclairé son savoir-dire s'appuie sur la « polyphonie évaluative » (Hamon 1984 : 114). D'un côté, il manie habilement la langue, sait raconter des histoires mais, de l'autre côté, il lui arrive aussi de blesser consciemment ses proches par sa parole. Pour ce qui est de Joséphin, c'est son savoir-faire qui constitue son trait de caractère positif. Le personnage principal de *La vie de Joséphin le fou* sait vivre dans la mer, il comprend le monde des animaux. Quant à leur savoir-voir l'évaluation devient plus difficile. Le regard du protagoniste de *Soupir* posé sur Noëlla est plein de haine. Joséphin regarde Solange et Marlène de façon ambiguë parce qu'il essaie de les percevoir comme les petites filles mais ce qui attire surtout son attention, c'est leur côté féminin. Finalement, il les couve d'un regard lascif. Or, il est nécessaire de souligner que le savoir-voir de Joséphin est une compétence complexe qui ne permet pas de l'évaluer d'une manière décisive. Celui-ci retrouve son bonheur et son équilibre dans l'observation de la nature et des animaux, il est sensible à la beauté du monde marin.

Passons maintenant au savoir-vivre des personnages qui s'avère être primordial dans leur évaluation et qui entraîne le jugement négatif du lecteur interprétant. Malgré quelques

qualités positives de Patrice l'Éclairé, c'est un personnage évalué négativement par le lecteur interprétant qui est choqué par le viol de Marivonne ainsi que par le meurtre de Noëlla commis par ce dernier. Il en est de même avec Joséphin dont les actes sont impardonnables et ne peuvent pas être justifiés pas son enfance malheureuse. Dans le cas du protagoniste de *La vie de Joséphin le fou*, il faut remarquer que peut-être il est moins conscient du mal que Patrice l'Éclairé. Une autre circonstance qui atténue un peu le comportement hors normes de Joséphin est sa folie.

VII.2.A.4. Effet-personne et lisant

Maintenant, il est temps de passer à la réception du personnage comme personne. Pendant la lecture le lisant fait attention aux « effets de vie » (Jouve 1993 : 108) du personnage. La désignation du personnage s'avère être très importante dans son analyse. Tout d'abord, le lisant remarque que le personnage principal de *SOUPIR* n'est désigné que par son prénom et son surnom. Son « illusion de vie » (Jouve 1992 : 110) est renforcée par la description détaillée de sa vie intérieure, de ses sentiments et de ses rêves. L'imprévisibilité du personnage en question augmente également son degré de réalité. Le lisant a l'impression d'avoir affaire à un être autonome. Les stratégies narratives mentionnées ci-dessus employées avec habileté par la romancière entraînent chez le lisant l'apparition du système de sympathie avec ses trois codes : le code narratif, le code affectif et le code culturel.

Quant au **code narratif**, le lisant s'identifie en premier lieu au narrateur et ensuite aux personnages (Jouve 1992 : 125). Le roman en question se compose de trois parties divisées en chapitres présentant différentes personnes de la communauté de Soupir ou les habitants de Port Mathurin à Rodrigues. Certains chapitres sont entièrement consacrés à un personnage concret, les autres se rapportent à plusieurs personnages. Il y a des personnages qui reviennent et dont la vie est racontée plusieurs fois dans chacune des trois parties du roman. L'histoire qui est présentée, en majeure partie par Patrice l'Éclairé, le narrateur-autodiégétique (Genette 1972 : 254-259), ne suit pas l'ordre chronologique, elle est en général rétrospective et fragmentaire. Déjà au début du roman, par le biais des prolepses¹⁴¹, le narrateur fait allusion à la catastrophe finale. Le lisant peut même faire l'hypothèse que le narrateur principal raconte tous les événements après sa mort suicidaire, devenant ainsi le troisième fantôme de Soupir, à côté d'une folle qui y élevait des lapins et d'une femme de la charrette. La narration dans le roman est fort intéressante à analyser. Patrice l'Éclairé relate parfois le même événement quelques fois, toujours avec de nouveaux détails. Il lui arrive de présenter différentes versions de la même situation. A. Ziethen remarque que c'est un récit répétitif dans lequel « [...] la narration avance, recule et circule de telle sorte que les portraits humains se densifient peu à peu. De par son mouvement hélicoïdal, elle fait virevolter le rêve et la réalité, le mensonge et la vérité [...] » (Ziethen 2013 : 58). À la fin du roman, il y a épisodiquement deux autres

¹⁴¹ Une prolepse, autrement dit une anticipation dans l'acception de G. Genette. C'est « [...] toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur [...] » (Genette 1972 : 82, 105-114).

narratrices. C'est Pitié qui raconte l'histoire de sa vie à son fils Royal Palm et Noëlla qui avant sa mort décrit le comportement méprisable de Patrice l'Éclairé envers elle et sa mère.

Dans le cas de Patrice l'Éclairé l'« identification lectorale primaire » (Jouve 1992 : 124-132) est très forte compte tenu de son double rôle de narrateur et de protagoniste du roman. Le lisant s'identifie également aux « personnages-focalisateurs » (Hamon 1984 : 117) qui lui permettent de suivre et de comprendre l'histoire lue. Rappelons que le roman est divisé en plusieurs chapitres consacrés aux différents personnages qui orientent la lecture du livre et retiennent l'attention du lecteur. Il est loisible de considérer *Soupir* comme roman à focalisations multiples. Les « personnages-focalisateurs » (Hamon 1984 : 117) sont également ceux qui nous permettent d'évaluer quelqu'un ou quelque chose par le biais de leur regard. Dans le roman analysé, ce sont le plus souvent Noëlla, Marivonne, Corinne ou Louis Bienvenue grâce auxquels il est possible de juger le protagoniste. Néanmoins, reste à souligner l'identification très forte au sujet de la narration, en particulier, à Patrice l'Éclairé. Le lisant ne connaît que son opinion et presque toute l'histoire, à l'exception des fragments dans lesquels Pitié et Noëlla sont narratrices, est présentée dans la perspective choisie par celui-ci.

Le deuxième code dépend de la connaissance du psychisme des personnages. Le **code affectif** fait apparaître un sentiment de sympathie. Les écrivains ont recours à quelques techniques narratives pour présenter les sentiments et les pensées des personnages. Dans *Soupir*, toutes les quatre techniques, distinguées par V. Jouve (le monologue rapporté, le monologue narrativisé, le psycho-récit et le monologue intérieur), sont employées par Ananda Devi mais c'est le monologue intérieur qui semble être la stratégie utilisée le plus souvent par l'écrivaine. Il arrive aussi à la romancière assez fréquemment de se servir du discours rapporté. L'auteure ne recourt qu'une seule fois au discours narrativisé.

L'amour, l'enfance, le rêve et la souffrance constituent les thèmes qui garantissent l'apparition des rapports intimes entre le lecteur et le personnage (Jouve 1992 : 138-141). Il est possible au lisant de tisser des liens forts avec le personnage principal de *Soupir*. Il est ému par l'amour de Patrice l'Éclairé pour Marivonne, il a aussi l'occasion de pénétrer dans les rêves de celui-ci. Une fois, le narrateur dévoile au lisant son monde onirique en lui présentant son rêve étrange et plein de cruauté :

Je rêvais du massacre des lapins. Mes mains tordaient leur coup fragile, cassaient net les pattes qui tentaient de se dérober, broyaient leur chair palpitante. À nouveau, je percevais leur frémissement, l'huile

de peur qui coulait de leur corps, leurs coups de dents, leurs yeux, leur duvet dans nos narines. (SP 2002 : 19)

Le protagoniste est le personnage porteur d'un désir contrarié, son pouvoir-faire n'est pas égal à son vouloir-faire. En conséquence, ce personnage peut s'inscrire dans la catégorie des « **individus** » (Jouve 1992 : 142, 143). L'enfance solitaire et triste de Royal Palm, les malheurs de Pitié, la jalousie de Corinne, le handicap, le viol et le meurtre de Noëlla attendrissent également le lisant et lui permettent de nouer des liens très étroits avec la plupart des personnages secondaires du roman.

Le **code culturel** permet d'évaluer négativement ou positivement le personnage en prenant en considération des valeurs extratextuelles du lisant. Pour ce qui est de *Soupir*, ce dernier n'éprouve pas l'éloignement culturel. L'action du roman se déroule au XX^e siècle, dans les années 1990, son caractère est universel et omnitemporel. Même si la structure du roman est éclatée, les conventions propres au genre ne dérangent pas l'évaluation du personnage principal. Celui-ci est jugé négativement par le lisant.

Analysons maintenant la réception de Joséphin, le protagoniste de *LA VIE DE JOSÉPHIN LE FOU* par le lisant. Ce personnage n'est désigné que par un prénom. Le lisant connaît aussi ses surnoms. La description du héros principal du roman n'est pas trop détaillée. Dans le roman, il y a des noms propres de lieux authentiques comme Case Noyale ce qui rend vraisemblable le récit et augmente l'« impression du réel » (Jouve 1992 : 115) chez le lisant. Pendant la lecture, celui-ci croit faire partie de l'univers de fiction. Tous ces procédés narratifs entraînent l'apparition du système de sympathie accompagné des trois codes.

Dans le cas du **code narratif**, il est question de la place que le texte réserve au lisant qui s'identifie à la personne qui a le même savoir sur le monde fictif que lui, c'est donc tout d'abord l'identification spontanée au narrateur et ensuite aux personnages (Jouve 1992 : 125). Dans *La vie de Joséphin le fou*, l'identification lectorale au narrateur est forte et évidente compte tenu de la narration à la première personne.

Le **code affectif** entraîne l'apparition du sentiment de sympathie envers le personnage. Le personnage individualisé avec une riche vie intérieure fait naître ce sentiment chez le lisant. Cette richesse psychologique peut être présentée par l'emploi de trois techniques narratives : le monologue rapporté, le monologue narrativisé et le psycho-récit. Le lisant a la possibilité de connaître les pensées de Joséphin grâce au monologue intérieur qui constitue la variante du monologue rapporté.

Les thèmes se rapportant à l'amour, à l'enfance, au rêve et surtout à la souffrance présents dans le roman favorisent l'apparition de l'intimité entre le lisant et les personnages (Jouve 1992 : 138-141). Même si le lisant a accès à la vie intérieure du personnage en question, son comportement le surprend. Le héros demeure quand même imprévisible pour le lisant. Quant à la typologie des personnages, Joséphin fait partie de la catégorie des « **individus** » (Jouve 1992 : 142, 143) car il y a un décalage entre son « être » et son « faire ». C'est un personnage porteur du désir contrarié.

Quant au **code culturel**, l'estimation du personnage se fait en fonction du système de valeurs propre au lisant. L'axiologie du lecteur de *La vie de Joséphin le fou* est actualisée par la proximité culturelle du roman qui se déroule à Maurice à l'époque contemporaine. Il faut souligner que le caractère du texte est universel. Le roman n'est pas non plus trop marqué par les conventions propres au genre qui empêcheraient le lisant à juger le personnage en fonction de sa propre axiologie. Il évalue Joséphin négativement compte tenu de l'enlèvement et du meurtre de Solange et de Marlène ainsi que de la tentative d'assassinat de sa mère et de son amant.

Faisons le bilan de la réception de Patrice l'Éclairé et de Joséphin par le lisant. Il est à noter que les deux personnages ne sont présentés que par l'intermédiaire du prénom. Dans le cas du héros principal de *La vie de Joséphin le fou*, le lisant connaît aussi ses surnoms. Ce dernier a accès à la vie intérieure des personnages ce qui augmente leur « effet de vie » (Jouve 1992 : 108). Or, il faut souligner que Patrice l'Éclairé et Joséphin restent des personnages imprévisibles aux yeux du lisant. Le monde présenté dans les romans avec le recours aux toponymes authentiques relatifs à l'île Maurice renforce l'impression de réalité. Les techniques narratives choisies par la romancière favorisent l'apparition du système de sympathie avec les codes narratif, affectif et culturel.

Le **code narratif** exerce la plus grande influence sur le lisant qui pendant la lecture s'identifie automatiquement au narrateur. Dans le cas des romans analysés, Patrice l'Éclairé et Joséphin sont simultanément les narrateurs et les personnages principaux ce qui garantit un lien très fort entre le lisant et ces héros. Il faut souligner que dans le cas de *Soupir*, le lisant s'identifie aussi ponctuellement aux personnages secondaires.

Le code narratif est complété par le **code affectif** parce que le lisant connaît les pensées et les émotions des personnages. Pour ce qui est des stratégies narratives employées dans *Soupir* et dans *La vie de Joséphin le fou*, c'est le monologue intérieur qui prévaut sur les

autres techniques. Les romans abordent la thématique relative à l'amour, à l'enfance, à la souffrance et aux rêves qui permettent au lisant de s'investir affectivement dans les personnages. Or, selon le lisant, Patrice l'Éclairé et Joséphin sont des personnages ambigus. D'un côté, il est question des personnages marqués par le destin, mais de l'autre côté, ils recourent aussi à la violence et à la cruauté. Tout d'abord, le lisant est ému par l'histoire de l'enfance malheureuse de Joséphin pour ensuite être choqué par le meurtre qu'il commet. Il en est de même pour Patrice l'Éclairé dont l'amour pour Marivonne attendrit le lisant qui pense avoir affaire à un personnage malheureux. Cependant la fin de l'histoire avec le viol et le meurtre de Noëlla met le héros sous un autre jour. Le lisant a conscience que les relations présentées par Patrice l'Éclairé et par Joséphin ne sont pas toujours fiables. Les personnages mentent parfois ou essaient de se mettre en valeur. Ils préfèrent se présenter comme victimes mais, en effet, ils se comportent comme bourreaux. Le lisant est plus indulgent dans son jugement envers Joséphin car il connaît son enfance triste qui peut constituer une explication du mal commis plus tard par celui-ci. Ce personnage est tout d'abord victime de sa mère et de ses amants dont l'un d'eux le blesse gravement pour ensuite devenir le bourreau de Marlène et de Solange. Personne ne s'est jamais occupé de Joséphin, c'est un petit garçon négligé par sa jeune mère, qui grandit tout seul.

C'est le **code culturel** qui rend l'évaluation finale possible, le lisant peut juger ces personnages-narrateurs conformément à son système de valeurs extratextuelles. Étant donné que les romans ne sont pas éloignés chronologiquement du lisant et qu'ils ne sont pas trop marqués par les normes du genre, son jugement est possible. Le lisant évalue négativement Patrice l'Éclairé et Joséphin dont le comportement final est inacceptable par rapport aux principes moraux et éthiques communément admis.

VII.2.A.5. Effet-prétexte et lu

La lecture de *SOUPIR* offre au lu la possibilité de vivre par procuration des désirs refoulés ou interdits par la société. La pulsion voyeuriste du lecteur de ce roman devien est satisfaite maintes fois parce qu'il est souvent le témoin oculaire de scènes intimes ce qui déclenche chez lui le défolement de pulsions profondes, parfois même inconscientes. V. Jouve signale que : « [l]a médiation du personnage libère le refoulé sans offenser nos défenses. L'investissement est d'autant plus intense que la distance entre le sujet fictif et le sujet lisant est manifeste. » (Jouve 1992 : 155) Quant à *Soupir* et les scènes dans lesquelles se trouvent ses personnages, on peut supposer qu'il s'agit de situations totalement nouvelles, étrangères et insolites pour la plupart des lecteurs. Par conséquent, l'investissement du lu devient encore plus grand.

Le personnage reçu comme prétexte peut activer chez le lu trois pulsions : la libido sciendi, la libido sentiendi et la libido dominandi. La première pulsion, autrement nommée le désir de connaître, se manifeste par l'observation en cachette du personnage participant à des scènes érotiques, criminelles, d'espionnage ou présenté dans des scènes de travail qui permettent de scruter son corps. Le lecteur de *Soupir* se transforme souvent en voyeur. Le roman oscille entre la réalité et le rêve. Le lu a l'impression de suivre une danse macabre et grotesque entre la vie et la mort. L'instinct de la vie Éros et la pulsion de la mort Thanatos sont omniprésents dans le roman où il y a beaucoup de descriptions de scènes érotiques plus ou moins violentes, brutales ou obscènes. Le corps, en particulier féminin, est présenté à plusieurs reprises. Les scènes de viol, de meurtre, la description du cadavre en état de décomposition de la folle de Soupir, ou encore le portrait posthume de Noëlla donnent la possibilité d'observer les personnages ou leur corps dans des situations surprenantes, violentes et tragiques. Le lu a la possibilité d'observer le rituel nocturne de Marivonne et de sa fille :

Tous les soirs, elle (Noëlla, A.Sz.-B.) regardait à présent sa mère se déshabiller et révéler au fur et à mesure le défraîchi de son corps, et elle en éprouvait du plaisir. [...] Noëlla s'est mise à se déshabiller au même moment. Et à révéler ses perfections en même temps que se révélaient les imperfections de sa mère. Les boutons se déboutonnaient avec une synchronisation sans faille, d'un côté s'écartant avec allégresse sur des courbes élastiques et pleines, heureuses d'une telle liberté, de l'autre pendant mollement sur des formes tout aussi molles. (SP 2002 : 100, 101)

Le lu peut également satisfaire sa pulsion scopique dans une maison close dans laquelle Corinne, sa propriétaire, s'imagine des scènes érotiques entre les prostituées et leurs clients.

Seins malaxés, bras serrés, cuisses écartées, l'air est lourd de leur chair. La petite case tout entière est donnée au soufre des corps. Les hommes font du bruit parce qu'ils n'ont rien à cacher. Corinne imagine leurs fesses osseuses et noires se soulevant maladroitement, alors que les filles se laissent faire avec une indifférence furieuse. L'odeur d'alcool et de sueur est insupportable. (SP 2002 : 129)

En plus de la scène de viol de Noëlla, le lu assiste au viol de Pitié, violée très jeune par un touriste blanc.

Il s'était jeté sur elle. De surprise, elle était d'abord restée muette. [...] Il l'avait prise tranquillement, calmement déchirée en se délectant des vagues électrisantes de douleur parcourant son corps, avait éprouvé un plaisir pareil à aucun autre à ainsi tenir cette petite chose cassable entre ses mains énormes, sachant qu'il pouvait tout lui faire et qu'elle ne tenterait qu'une minuscule égratignure sur son visage, qui le ferait rire. (SP 2002 : 131)

Le touriste revient chaque été à Rodrigues et continue à avoir des rapports sexuels avec Pitié qui les accepte avec une passivité totale, par masochisme ou par une sorte de dépendance à son bourreau. De temps en temps, ils se rencontrent :

[...] dans le bois où il l'avait vue pour la première fois, il la déshabillait dans les fourrés et se contentait de la regarder, de s'abreuver de ce corps qui avait à peine grandi depuis, toujours aussi maigre, toujours aussi noir, les jambes et les bras si fins, le cou élancé, le ventre menu, les yeux dévorants, toujours ouverts, elle ne les fermait jamais, ne refusait jamais de regarder l'horreur en face, toute la beauté et la grâce infantiles qui ne l'avaient jamais quittée et qui ne la quitteraient jamais réunies dans ce visage immobile, et il s'agenouillait devant elle et sanglotait à haute voix, crucifié par son indifférence. (SP 2002 : 132, 133)

C'est aussi la description du corps plein de sensualité de Corinne qui peut réactiver la libido sciendi chez le lu : « [s]a jupe à fleurs gonflait autour d'elle en corolle. Des cercles de sueur tâchaient son corsage aux aisselles et sous les cercles parfaits de ses seins. Sa bouche était pourpre. » (SP 2002 : 180) Patrice l'Éclairé partage avec le lu ses rêves érotiques de Marivonne et de Noëlla : « [j]'imaginai leurs corps mélangés, deux torses, une seule paire de jambes, une chose double et monstrueuse qui n'arrêterait pas de me hanter. » (SP 2002 : 154)

Les scènes érotiques, sadiques ou morbides mentionnées ci-dessus éveillent chez le lu la deuxième pulsion, à savoir la **libido sentiendi**. La libération de l'inhumain et la découverte du côté sombre de la nature humaine peuvent l'amener à la régression vers le non-humain. Au terme du roman, Royal Palm explorant la grotte descend vers les entrailles de la terre et remonte symboliquement aux ères géologiques, au règne minéral.

La **libido dominandi** n'est pas trop stimulée par l'intermédiaire du personnage principal de *Soupir*. La pulsion mégalomane ou narcissique du lu n'est pas inspirée par Patrice l'Éclairé qui ne rêve pas de s'imposer dans la vie sociale ou publique, il ne recherche non plus aucun idéal. Ses aspirations et ambitions concernent plutôt la sphère familiale ou

privée. Il rêve d'épouser Marivonne et de vivre heureux avec elle, toute seule, sans la présence de Noëlla. Le lu n'éprouve pas l'envie particulière de vivre par procuration l'existence du protagoniste de *Soupir*.

Passons maintenant à l'analyse du personnage principal de *LA VIE DE JOSÉPHIN LE FOU* en tant que personnage-prétexte. Le comportement de Joséphin peut activer chez le lu la **libido sciendi**. Le personnage en question est le témoin de scènes érotiques et participe à des scènes criminelles. Déjà au début du roman, le lu se transforme en voyeur en observant avec Joséphin Marlène et Solange dormir. La scène apparemment innocente possède quand même un aspect érotique. Certaines parties du corps des fillettes éveillent chez Joséphin et probablement chez le lu des désirs érotiques. Les scènes d'espionnage des fillettes apparaissent plusieurs fois au cours de l'histoire. Avant le rapt, le protagoniste et par son biais le lu observent les jeunes filles jouer sur la plage :

De loin, de si loin, je les voyais, je les épiais, si seules en elles-mêmes et si complètes. D'abord minuscules comme des coquillages, puis déployées en quoi ? pas en femme, non, pas encore, pas quand Solange laisse sur le sable des traces de pas d'enfant et que Marlène, courant, tremble encore de ses graisses enfantines [...] (VJF 2003 : 33)

Même si le jeune homme avoue que le seul but de l'enlèvement des filles est le désir de les contempler, la présence des filles dans la grotte éveille des fantasmes plus ou moins érotiques chez leur ravisseur. Une autre fois, l'homme se souvient de la scène qui était probablement à l'origine de ses troubles physiques et qui était la source de ses inhibitions sexuelles. Une nuit, il était témoin des ébats sexuels de sa mère. Le jour suivant, Joséphin voulait amuser sa maman et essaie en vain de prononcer le mot « seins », il répète des adjectifs possessifs « tes », « ses ». Or, il n'arrive pas à dire à haute voix le mot entendu la nuit :

[...] et alors moi, je viens derrière elle, je l'entoure de mes bras, mon visage arrive juste à la hauteur de ses, c'est rond moelleux chaud doré j'oublierai jamais ça sous sa robe la douceur la plongée dans quelque chose d'immense et de dense et de si rond mon petit visage de trois ans ma bouche mon nez tout cela accueilli absorbé avalé et j'ai dit pour lui faire plaisir comme le tonton, « donne-moi tes » et puis « donne-moi tes », mais. La gifle m'a fendu la lèvre en deux. Ça a fait une grosse giclure de sang sur elle et par terre. (VJF 2003 : 17)

Au fur et à mesure de la lecture, le lu découvre que la mère, appelée par Joséphin la Marlyn Moro, quand un des ses amants la quittait, trouvait du plaisir et du soulagement à faire du mal à son fils. Le corps du petit garçon portait les traces des cicatrices et des blessures que sa mère aimait contempler. La description de son corps plein de plaies et de bleus peut également faire apparaître la libido sciendi chez le lu. Une fois, Joséphin décrit son corps nu

qu'il a présenté par erreur et par oubli aux jeunes filles. Il voulait les faire rire et a commencé à danser en oubliant qu'il ne portait pas de vêtements et que sa nudité pourrait choquer Solange et Marlène. Un autre portrait du corps de Joséphin, cette fois-ci tout couvert d'anguilles, peut de nouveau faire naître cette pulsion chez le lu.

Ce dernier assiste également aux scènes criminelles pleines de violence, après lesquelles il observe le spectacle de culpabilité de Joséphin pris de remords. Les scènes criminelles concernent le massacre de la mère du protagoniste et de son amant ainsi que le meurtre des fillettes. Le protagoniste décrit ainsi les corps des filles mortes :

Deux poupées brisées avec une brutalité, une brutalité de bête. Bras jambes en désordre, postures impossibles. Un os luit, clair, nettement déboîté. Cous marqués aux doigts griffus. Corps désacrés, massacrés, font eau de toutes parts, ont sang de toutes parts. Le sang a jailli et a giclé sur les parois de la cave, auréole leurs cheveux glués, maquille de rouge leurs bouches dévorées. (VJF 2003 : 86)

La libido sciendi débouche sur l'apparition de la **libido sentiendi** chez le lu. La sexualité qui se rapporte à la pulsion de vie Éros et le meurtre étant en rapport avec la pulsion de mort Thanatos, provoquent la libération du côté obscur de la nature humaine et de l'inhumain chez le lu. La vie de Joséphin dans la mer, sa fascination des animaux peuvent engendrer la régression du lu vers le règne animal et végétal. La libération de l'inhumain et la régression du monde des humains permettent au lu de se libérer de ses fantasmes. Il est à noter que dans l'analyse psychanalytique la mer et l'eau peuvent désigner le retour symbolique de Joséphin dans le ventre maternel, un lieu protecteur.

Pour ce qui est de la **libido dominandi**, Joséphin, le personnage-prétexte ne peut activer cette pulsion chez le lu que dans la sphère familiale et privée. Le personnage principal de *La vie de Joséphin le fou* rêve de fonder une famille avec Solange et Marlène. Les contacts avec les humains lui manquent. Il cherche en vain de l'acceptation et de l'amour. Ce personnage n'est pas à l'origine de la libido dominandi dans son aspect social. Dans son cas, il n'est pas non plus question de la quête d'un idéal.

En un mot, la lecture de *Soupir* et de *La vie de Joséphin le fou* éveillent les pulsions libidinales chez le lu qui est invité à observer avec Patrice l'Éclairé, Joséphin et les autres personnages des scènes érotiques ou criminelles. Le personnage traité de support et présenté dans certains types de scènes fait naître la **libido sciendi** du lu. Celui-ci, à l'instar des deux protagonistes, se transforme en voyeur et s'immisce dans l'intimité des personnages féminins des romans, il a la possibilité d'observer leur corps dans des scènes de toilette ou dans des situations à caractère érotique. Le corps déformé de Noëlla qui intrigue Patrice l'Éclairé peut

aussi éveiller une curiosité malsaine du lu. Ce dernier assiste comme témoin oculaire aux scènes pleines de violence, à savoir les scènes de viol ou de meurtre.

En observant les personnages dans différentes scènes et en ayant accès à leur psychisme, le lu découvre le côté sombre de la nature humaine et peut vivre une catharsis par le biais de la littérature ce qui entraîne l'apparition de la **libido sentiendi**.

Pour ce qui est de la **libido dominandi**, Patrice l'Éclairé et Joséphin n'inspirent pas les rêves de grandeur chez le lu puisqu'ils veulent s'imposer uniquement dans le domaine privé et familial.

Les personnages principaux de *Soupir* et de *La vie de Joséphin le fou* permettent au lu de s'imaginer dans des rôles qui sont pour lui tout à fait nouveaux et surprenants. Le personnage de Joséphin donne l'opportunité de découvrir la vie d'un exclu qui se cache dans la mer parmi les anguilles. La projection dans deux héros permet au lu de se voir dans la peau des assassins, soit de sa propre fille, soit de sa mère avec son amant. La présentation d'un monde plein de violence, la description de l'inceste, des préférences sexuelles envers des enfants, de la scène de viol, de la maison close, du corps mutilé d'un personnage et des rêves marqués par le désir de faire souffrir des êtres faibles met en relief la complexité de l'âme humaine. À travers *Soupir* et *La vie de Joséphin le fou* et par l'intermédiaire de ses personnages, Ananda Devi a le courage de dénoncer sans ambages le mal dont les hommes sont capables. La romancière démontre le caractère négatif de l'être humain qui est souvent passé sous silence.

VII.2.A.6. Implication

À présent, réfléchissons sur l'interaction entre le roman et le lecteur qui est possible grâce aux différentes stratégies choisies par les écrivains dont le but est d'orienter la lecture selon le plan préétabli. Il est à souligner que le narrateur joue un grand rôle dans le processus d'implication. C'est celui qui raconte l'histoire et s'il inspire de la confiance chez le lecteur, il a la possibilité d'influer sur lui par le biais des trois modalités : le pouvoir, le savoir et le vouloir.

Si le lecteur reçoit le personnage comme personnel, c'est la technique de persuasion qui est choisie par l'écrivain pour mettre le lecteur dans la perspective voulue. Pour ce qui est de *SOUPIR*, Ananda Devi se sert des deux procédés faisant partie de cette stratégie narrative, c'est-à-dire de l'**intimidation** et en particulier de sa variante - la **présupposition**, qui constitue la technique la plus efficace puisqu'elle permet d'imposer avec violence la vérité au lecteur (Jouve 1992 : 207). Patrice l'Éclairé, narrateur du roman en question joue habilement avec le lecteur en lui présentant des demi-vérités ou des mensonges. C'est lui qui donne l'orientation centrale du texte. Dans son discours, il emploie les verbes et expressions propres à cette stratégie, tels que : « savoir », « comprendre », « il est clair que ». Une fois, par exemple, il informe le lecteur du rôle de Noëlla : « [m]oi, je savais qu'elle était la mise à sac de nos rêves. » (SP 2002 : 97) Le lecteur n'a pas de choix, il doit accepter la version des faits du narrateur. Quant aux moyens de coordonner les perspectives du texte, la romancière utilise le plus souvent la **coordination par compensation**. La majorité des personnages secondaires semblent conforter le point de vue du protagoniste-narrateur. Il est légitime de remarquer que dans le texte on peut repérer aussi la **coordination par opposition** qui a lieu dans le cas de Noëlla. Ce personnage, détestant et accusant sans cesse Patrice l'Éclairé, contredit son opinion, démasque ses mensonges et permet au lecteur de le voir sous un autre jour.

Quant à la réception du personnage comme personne, il est question de la technique de **séduction**. Le narrateur, détenteur du savoir, influe sur le lecteur. Le lecteur de *Soupir* a accès au psychisme du personnage principal. Il connaît sa vie intérieure, pénètre dans ses rêves, est ému par son amour pour Marivonne. On peut parler d'enrichissement affectif vécu par le lecteur grâce à ce personnage et aux personnages secondaires. L'investissement affectif a lieu malgré l'évaluation finale négative du protagoniste de *Soupir*.

Nous pouvons également analyser le personnage par l'intermédiaire de l'effet-prétexte et de la stratégie de **tentation** qui est basée sur la manipulation du vouloir du lecteur. Le personnage permet au lecteur d'assumer son passé, de sortir d'un trauma et de découvrir son « moi » inconnu. La lecture donne la possibilité de changer de perspective et de juger autrement son vécu, de modifier son rapport au passé. Patrice l'Éclairé est un personnage complexe et ambigu qui symbolise pour le lecteur la face obscure de la nature humaine. Le personnage permet au sujet lisant d'accepter et de donner une autre signification, plus positive aux événements pénibles et traumatiques de sa vie.

Dans *LA VIE DE JOSÉPHIN LE FOU*, Ananda Devi utilise la stratégie de **persuasion par la pédagogie**. Le lecteur reçoit le personnage principal du roman comme personnel. Joséphin qui est le narrateur et le protagoniste oriente la lecture et d'une certaine manière impose son point de vue. Le lecteur est obligé d'interpréter l'histoire et de déduire la vérité sur le personnage lui-même. Quant à la **coordination** du texte, nous avons affaire à celle **par compensation** car les personnages secondaires soutiennent la version des faits et l'opinion du protagoniste.

Le lecteur peut aussi recevoir Joséphin en tant que personne grâce à la technique de **séduction**. L'écrivaine présente la vie intérieure de ce personnage ce qui facilite l'apparition de l'engagement affectif de la part du lecteur. Le lecteur peut être aussi inconsciemment fasciné par le mal qui lui inspire ce personnage. Le destin tragique du protagoniste du roman provoque de la compassion chez le lecteur qui sort de la lecture enrichi affectivement.

La technique de **tentation** employée par l'auteure dans la construction de Joséphin, reçu comme personnage-prétexte, active la libido sciendi et la libido sentiendi chez le lecteur et lui donne l'occasion de revivre par son intermédiaire des moments difficiles et douloureux de sa propre vie et de se réconcilier avec son passé.

La lecture de *Soupir* et de *La vie de Joséphin le fou* bouleverse le lecteur et permet la formation d'une expérience nouvelle et contribue à structurer sa personnalité. Dans *Soupir*, Ananda Devi a recouru au procédé narratif le plus efficace pour imposer au lecteur sa vision, c'est-à-dire à la stratégie de **persuasion par la présupposition**. Pour ce qui est de *La vie de Joséphin le fou*, il est question de la **persuasion par la pédagogie** qui permet au lecteur de déduire la vérité sur le personnage. Dans le cas des deux romans, l'écrivaine se sert de la **coordination** des perspectives du texte **par compensation** qui offre la possibilité de présenter plusieurs points de vue. Néanmoins, dans *Soupir*, on peut détecter encore une autre

perspective, c'est-à-dire la **coordination par opposition**. Dans la relation de Patrice l'Éclairé, il y a beaucoup de non-dits et c'est grâce au personnage de Noëlla qui s'oppose constamment à celui-ci que le lecteur peut découvrir la vérité.

La présentation des pensées et des sentiments des personnages débouchent sur l'enrichissement affectif du lecteur. La médiation des personnages réactive les pulsions libidinales du lecteur ce qui lui permet de revivre des événements pénibles de sa propre vie.

VII.2.B. *Rue la Poudrière et Ève de ses décombres*

VII. 2.B.1. Perception

À présent, nous allons analyser l'effet-personnage dans les romans *Rue la Poudrière* et *Ève de ses décombres*. Nous avons décidé de mettre ces romans dans le même chapitre car dans le cas de la protagoniste d'*Ève de ses décombres*, un lecteur familiarisé à l'univers d'Ananda Devi pourrait voir dans ce personnage une ressemblance à Paule de *Rue la Poudrière*, la protagoniste du premier roman devien. Les histoires de ces deux personnages féminins restent complémentaires. Nous avons donc affaire à l'intratextualité parce qu'il est possible d'établir une correspondance et un réseau d'analogies entre les deux textes de la même auteure. La romancière trouve que l'on peut voir ce roman comme une réécriture de *Rue la Poudrière*¹⁴². Selon ses propos, Ève constitue un avatar de Paule, sa « petite sœur », qui réussit à se libérer et à contrôler sa vie. Et si dans son premier roman, il n'y a aucun espoir pour la protagoniste, le message du deuxième roman est plus optimiste. L'auteure suggère de comparer les incipits des deux romans. Paule de *Rue la Poudrière* essaie de fuir : « Je cours ; très vite, le monde déferle à mes côtés, gris, informe. » (RP 1988 : 3) Cependant, Ève déclare : « Marcher m'est difficile. Je claudique, je boitille en avant sur l'asphalte fumant. » (EDD 2006 : 9) En effet, à la fin du préambule d'*Ève de ses décombres* la protagoniste déclare : « Je marche, même si je voudrais courir vers moi-même. La nuit vibre. La ville tremble. Je suis sortie. Rien ne m'arrêtera plus. » (EDD 2006 : 9) La deuxième héroïne dit « je marche » ce qui selon la vision d'Ananda Devi est un signe optimiste¹⁴³. En comparant les comportements de Paule et d'Ève, S. Meitinger partage le point de vue de l'auteure :

L'une court, l'autre claudique ; pour l'une le monde n'a pas de forme et perd toute consistance, pour l'autre les forces obscures de la zone d'ombre qui cerne les humains n'ont que trop nettement pris forme et ils affirment leur présence. L'une fuit, mais pas l'autre qui s'efforce de rentrer en son pas, de coïncider avec son destin : elle « voudrait » plutôt « courir vers [elle-]même » (ED 2006 :10) et ne plus s'arrêter du tout puisqu'elle est déjà « sortie » ! Et cette volonté s'affiche au début comme à la fin de l'histoire, qui reste à écrire d'ailleurs car il faudrait d'abord pouvoir finir de la vivre ! (Meitinger 2010, en ligne)¹⁴⁴

¹⁴² L'émission « 5 questions pour l'île en île » www.babelio.com/auteur/Ananda-Devi-Nirsimloo/161179. Date de consultation : le 20 avril 2017.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Serge Meitinger « Avatars de la déesse - indianité, féminité et universalité du féminin dans l'œuvre d'Ananda Devi » www.larevuedesressources.org/avatars-de-la-deesse,921.html. Date de consultation : le 20 avril 2017.

V. Bragard renchérit en admettant qu'« [i]l faut cependant noter que, contrairement à *Rue la Poudrière*, la protagoniste Ève tente de réunir les morceaux fragmentés de son être pour, qui sait, se relever de ses décombres. » (Bragard 2011 : 240)

Paule et Ève ont un caractère fort, se sentent indépendantes, elles n'hésitent pas à s'autodésigner en tant que « prédateur ». (RP 1988 : 32), une fois Ève dit : « Le prédateur c'est moi. » (EDD 2006 : 22)

Il est possible de trouver d'autres liaisons plus subtiles entre les deux textes. Paule de *Rue la Poudrière* utilise le mot « décombres » pour souligner son sort tragique ; ce terme sera repris dans le titre du roman suivant d'Ananda Devi :

Port-Louis sombrant un peu plus dans sa désuétude, ferraille un peu plus rongée, insectes enhardis sapant les tombes et les ovaires dans mon corps, odeur de chaux et de terre roussie dans mes narines, mémoire d'une tristesse engloutie sous les **décombres**¹⁴⁵ et les ruines d'un personnage à moitié abruti par son monologue incandescent au creux de la nuit. Paule éteinte, aspirée par l'obscurité, inspirée par le dédale saccadé des pensées, repos funéraire de l'âme qui fait son testament à coups de détresses dans la crevasse d'une cité morte. (RP 1988 : 132)

Grâce à cet apport intertextuel le sujet percevant peut mieux et plus facilement s'imaginer le personnage principal d'*Ève de ses décombres*.

Nous commençons notre analyse par la **perception** des protagonistes de ces romans effectuée par le lecteur. V. Jouve précise que : « [...] le lecteur visualise le personnage en s'appuyant sur les données de son monde d'expérience, cette matérialisation optique et corrigée par sa compétence intertextuelle. » (Jouve 1992 : 48) L'image-personnage est créée et actualisée au cours de la lecture. C'est un mélange de données objectives apportées par l'auteur et d'impressions subjectives du lecteur. L'engagement créatif de ce dernier dépend de la détermination textuelle du personnage. L'auteur de *L'effet-personnage dans le roman* souligne que la narration accomplit un grand rôle dans la perception du personnage. Il précise que ce sont les récits autodiégétiques avec la narration à la première personne et ceux où le personnage est le moins déterminé qui exigent la plus grande créativité de la part du lecteur et qui garantissent son identification. En outre, ce type de textes favorise l'apparition d'un lien privilégié entre le sujet lisant et le personnage. C'est le cas de Paule et, en partie, d'Ève qui sont à la fois les protagonistes et les narratrices des romans.

Tous d'abord, il est indispensable de déterminer les normes de la perception, autrement dit les **frontières des personnages** qui permettent de le saisir. Premièrement, il faut examiner

¹⁴⁵ C'est nous qui soulignons - A. Sz.-B.

leur éventuelle ressemblance avec des figures mythiques. Il nous paraît impossible de trouver une similarité entre Paule et Ève et une figure mythique, ce sont plutôt des personnages qui se caractérisent d'une grande individualisation. Deuxièmement, il est nécessaire d'analyser leur caractère fictionnel. Compte tenu de la narration à la première personne, il serait possible d'une part d'évoquer la « **dissimulation** » (Jouve 1992 : 66, 67) de la nature fictionnelle de Paule de *Rue la Poudrière* parce que le personnage peut être confondu avec la figure de narrateur. Par contre, le caractère fictionnel d'Ève est difficile à fixer étant donné la narration originale du roman¹⁴⁶. Il est en partie dissimulé grâce à l'emploi de la narration autodiégétique. Or, dans *Ève de ses décombres* qui est un roman choral, il y a d'autres personnages ayant recours à la narration à la première personne et qui parlent également d'Ève. En outre, dans le roman, il existe la narration hétérodiégétique. Bref, les stratégies narratives impliqueraient que le caractère fictionnel d'Ève se trouve à mi-chemin entre la « **dissimulation** » et la **non-reconnaissance** (Jouve 1992 : 66, 67).

Ananda Devi explique que le choix de la narration n'a pas été pas facile pour elle :

Au début, lorsque j'ai commencé à écrire ce livre, j'ai utilisé la troisième personne, mais j'ai très vite senti que ça n'allait pas. Je suis donc revenue à la première personne pour chacun des personnages, d'une façon un peu surprenante puisque cette alternance de narrations à la première personne des quatre personnages n'allait pas de soi. [...] Mais pour Ève, restituer sa voix à la première personne me posait un problème, puisqu'il me semblait qu'elle se présentait et se décrivait d'une manière qui n'était pas nécessairement conforme à ce qu'elle était en réalité. Elle ne livrait d'elle qu'une image faussée. Je devais trouver le moyen de dire ce qu'elle était vraiment. Ainsi, quand à la fin du chapitre elle pose une question : « Pourquoi dois-je les laisser faire ? », la voix en italique répond, au chapitre suivant, « Par blessure. Par mystère. » Ces parties en italique faisaient partie du texte à la troisième personne et se sont retrouvées dans la version finale du roman comme la seule partie de la narration qui est à la deuxième personne et sans identification. Vers la fin, Sad dit « je lui parle » ; « je lui dis tu » ; et aussi « je suis les pères et les mères... les garçons à la soif rageuse », on peut donc imaginer que c'est Sad qui raconte toute l'histoire, que c'est lui le vrai narrateur. Cela reste ouvert, le lecteur est libre de le comprendre ainsi, mais c'est un indice que c'est peut-être Sad qui écrit le livre. (Devi 2011c : 272, 273)

En effet, il est possible d'interpréter le personnage d'Ève comme le résultat de l'écriture de Sad. On peut supposer qu'elle n'existe que dans son récit et qu'elle est le fruit de

¹⁴⁶ Jean-Claude Abada Medjo remarque à ce propos que : « [I]a quadrivocalité sur laquelle se fonde tout le texte a un effet empathique dans l'expression du tragique de ses personnages. Elle permet à Sadiq, Ève, Clélio et Savita de dire sur des variations différentes, le même drame d'une jeunesse piégée dans une zone de transit à la périphérie d'une ville [...] Dans cette polyphonie narrative, les voix des adolescents, qui disent leurs misères avec toute la candeur de l'âge, se répondent dans un écho qui vient amplifier une cinquième voix impersonnelle, neutre et surplombante, à la manière du chœur ou du coryphée dans la tragédie grecque antique. La contiguïté de ce texte narratif avec le théâtre se révèle également à la manière d'introduire les protagonistes dont le nom est suivi des deux points. Leurs différentes 'répliques' sont par ailleurs séparées par les intrusions de cette voix surplombante et grave évoquée plus haut, et dont les paroles sont retranscrites en italique. Sa fonction dans le texte n'est pas sans rappeler les didascalies dans la dramaturgie moderne. »

http://www.uwo.ca/french/grelcef/2012/cgrelcef_03_text10_medjo.pdf p.153. Date de consultation : le 2 juillet 2017.

son imagination. Dans le roman, il y a deux fragments significatifs qui peuvent appuyer cette thèse. À une reprise, Sad dit : « [j]’ai tellement écrit sur elle (Ève A.Sz-B.) que parfois je me dis que j’écris aussi sa vie, et celles des autres, et celles de tous » (EDD 2006 : 28), ou « [j]e la connais trop bien, cette fille que j’ai inventée » (EDD 2006 : 127) et à la fin du roman Ève se demande : « [q]uelle est la suite de l’histoire ? Sad, c’est ton boulot ça, de raconter. Moi, je ne sais pas. » (EDD 2006 : 153) En plus, le narrateur hétérodiégétique s’adresse à Ève en employant la deuxième personne : « [d]ix-sept ans et tu ne rêves de rien. Sauf de continuer à marcher ainsi à côté de toi-même, fuyant tes reflets. Dix-sept ans et tu crois tout savoir. » (EDD 2006 : 59) Bref, la narration du roman choisie par la romancière complique et brouille l’analyse du caractère fictionnel de la protagoniste. Pour ce qui est du degré de réalité de Paule et Ève, elle s’inscrivent dans la lignée des personnages « **possibles** » (Jouve 1992 : 66) vu leur grande individualisation.

Analysons la **distance** du personnage c’est-à-dire la distance séparant le monde diégétique du monde réel. L’action de *Rue la Poudrière* se déroule à l’île Maurice, probablement dans les années 60-70 du XX^e siècle, dans un des quartiers les plus pauvres de Port-Louis, la capitale. Il est à noter que Paule se distingue par son caractère universel et omnitemporel. C’est quelqu’un de solitaire et de tragique qui essaie de trouver l’amour et le sens de la vie. Le lecteur d’*Ève de ses décombres* identifie aussi sans problème le cadre de référence, la protagoniste n’est pas marquée par l’éloignement culturel. Il s’agit d’une histoire qui se passe à Maurice à l’époque contemporaine.

Quant à la tonalité de *Rue la Poudrière*, il est question d’une écriture familière dont l’aspect oral est mis en relief par l’écrivaine comme dans ce fragment où la répétition de l’adjectif souligne l’oralité : « Et ma termitière me chuchote, perdante, perdante, perdante. » (RP 1988 : 38) Néanmoins, il faut admettre que la protagoniste, une jeune femme sans formation habitant dans un quartier défavorisé, dans son monologue intérieur utilise parfois des mots et des expressions appartenant plutôt au registre littéraire ou soutenu du français, son

langage devient parfois même poétique¹⁴⁷. La tonalité d'*Ève de ses décombres* n'est pas non plus solennelle, par conséquent le texte n'est pas distant. Paule et Ève sont des personnages « **lisibles** » (Jouve 1992 : 68, 69) car le lecteur connaît leur psychisme, leurs rêves et leurs désirs. Ce sont deux êtres proches du lecteur.

Le troisième critère de la perception du personnage est relatif à leur **densité référentielle** ou autrement dit à leurs **dimensions**. Paule est un personnage « saisissable » (Jouve 1992 : 52) par le lecteur. Il ne lui est pas nécessaire d'avoir une connaissance approfondie du monde extratextuel. Le sujet lisant n'est pas dans l'obligation de posséder un savoir spécifique sur la vie à Maurice pour s'imaginer et comprendre le personnage. Ce qui diminue un peu la densité référentielle de Paule, c'est qu'elle est inscrite à l'**orchestration narrative complexe** étant donné les trames secondaires relatant la vie de Marie, d'Édouard, de Mallacre et d'Aline. Son « faire » est surdéterminé par une finalité narrative forte (Jouve 1992 : 69). La protagoniste d'*Ève de ses décombres* est également facilement « saisissable » (Jouve 1992 : 52) par le lecteur. Comme dans le cas de Paule sa densité est affaiblie par son intégration à l'**orchestration narrative complexe**, compte tenu des intrigues secondaires, concernant Sad, Savita et Clélio, présentes dans le roman. Le mode diégétique prévaut sur le monde mimétique et le « faire » du personnage est surdéterminé par une finalité narrative. En tuant le professeur, Ève se venge sur tous les hommes et sort enfin de ses « décombres ».

L'**incomplétude** du personnage constitue le dernier élément dans l'analyse de la perception du personnage. Par ce critère on comprend l'emploi du mimétisme ou de l'anti-mimétisme. L'incomplétude de Paule est largement compensée sur le plan du signifiant. C'est un personnage presque complet grâce à la présentation détaillée de ses pensées et sensations, la description de son métier particulier de prostituée, l'explication de son prénom, plusieurs portraits physiques et vestimentaires, etc. Il n'y a que son nom qui reste inconnu. En revanche, Ève est un personnage incomplet parce que même si le lecteur a accès à son monde intérieur, il ne connaît que son prénom et son âge, par contre, il ignore totalement son nom

¹⁴⁷ Peter Hawkins exprime des réticences concernant le langage de Paule : « Mais ce français soutenu résonne curieusement dans la bouche hypothétique de Paule, pauvre enfant démunie venue des milieux populaires, qu'on imagine mal déployer la langue de Molière avec tant de brio. Paule se serait sûrement exprimée en fait en créole mauricien et non dans un français époustoufflant de lyrisme noir. L'auteure fait néanmoins une concession à l'égard des rares dialogues, qui sont par moments rédigés en créole mauricien, avec une traduction en français dans une note en bas de page. Il s'agit dans la plupart des cas d'une phrase isolée, placée le plus souvent dans la bouche de Marie, la mère de la protagoniste. » (Hawkins 2011 : 37, 38)

ainsi que les noms des autres personnages. Quant à la présentation de son aspect physique, elle est lacunaire.

VII.2.B.2. Réception, effet-personnel et lecteur jouant

L'effet-personnel constitue la première phase de la lecture où le personnage-pion permet d'orienter le lecteur et de lui faire comprendre le projet sémantique de l'auteur. À cette étape de la lecture, deux différents types de lecteurs interviennent : le lecteur jouant et le lecteur interprétant. Le rôle du premier est d'examiner le personnage en tant que pion narratif et de prévoir la suite de l'histoire lue en se basant sur des scénarios communs et intertextuels.

Tout d'abord, le lecteur jouant réfléchit au titre du roman *RUE LA POU德里ÈRE* dans lequel est mentionné un lieu réel, la rue la Poudrière qui se trouve à Port-Louis. Ce toponyme reste neutre et ne provoque aucune association chez un lecteur jouant étranger. Par contre, un lecteur mauricien pourrait rapidement faire un rapprochement entre le nom du lieu et la prostitution. C. Vallée-Jest remarque que

[I]l sort des prostituées est présent dans l'œuvre d'Ananda Devi dès son premier roman qui affiche, avec une certaine provocation, ce sujet par son titre qui fait référence à la rue réputée de Port-Louis pour ses maisons closes. Elle (Ananda Devi, A. Sz.-B.) explique dans la préface de l'édition de 1997, que cette histoire est liée au contexte économique de la fin des années 1960 et le début de 1970, qui a laissé une partie de la société dans une grande misère, particulièrement les femmes. (Vallée-Jest 2016 : 488, 489)

Le portrait de la fameuse rue esquissée par Paule fait allusion à la prostitution : « La rue La Poudrière, où jadis résonnaient les bruits de feraille d'un chantier de réparation de bateaux, contient des enclaves et des tributaires que fréquentent encore aujourd'hui les marins flairant la chair. » (RP 1988 : 127)

Le lecteur jouant participe au « jeu de prévisibilité » (Jouve 1992 : 93) du déroulement de l'histoire. Au début de la lecture, *Rue la Poudrière* ne lui offre pas de schéma qui l'aiderait à prévoir la suite. Le roman s'ouvre d'une manière énigmatique :

Je cours ; très vite, le monde déferle à mes côtés, gris, informe. C'est à peine si au milieu des corps heurtant mon regard éclatent, ici, un œil surpris de ma course, là, une bouche ouverte sur une question amputée, autre part, une main tendue vers moi..... peut-être en aide, peut-être en arrêt, ou peut-être même en signe d'accusation. Une course ; et ainsi ma vie, fuite, fuite, peur dans le dédale des ombres. Des stalagmites de haine croissent aux quatre coins de moi. Des visions passent et repassent, les êtres s'agglomèrent pour n'être qu'un grand cri, l'esprit se noie dans des vagues de sensations qui s'enchaînent et se multiplient, et s'enflent jusqu'à déborder de l'espace étroit qui les encastre. (RP 1988 : 3)

L'incipit cité met en scène un « je » narrateur dont le nom et le sexe ainsi que le cadre spatio-temporel sont pour le moment inconnus du lecteur jouant. La lecture du premier chapitre confirme ses suppositions, il a affaire au monologue intérieur d'un personnage. Les mots de l'incipit « course », « fuite », « haine », « peur » et dans la suite « mort », « abîme », « nœud de douleur », « destinée maudite d'avance », « hurler » suggèrent l'état d'âme d'un

être malheureux et pourchassé. Si dans son « jeu de prévisibilité » (Jouve 1992 : 93) le lecteur jouant prend en considération l'image de l'auteur, il pourra faire l'hypothèse qu'il est en train de lire un drame au centre duquel il y a un personnage féminin. Les paragraphes suivants confirment ce raisonnement. Tout d'abord, le lecteur jouant prend connaissance du lieu où se déroule la scène (Port-Louis), ensuite du sexe féminin du personnage, cela se fait d'une manière indirecte, par déduction et grâce à l'accord du participe passé : « Je suis séparée des hommes » (RP 1988 : 5), puis il est informé du quartier habité par la femme ainsi que de son groupe social : « J'habite le faubourg d'un faubourg, dans la marginalité des plus marginales, à l'extrémité même, aux commissures mêmes de ce que nous appelons 'la civilisation'. » (RP 1988 : 8) Avant de dévoiler son prénom, la femme fait allusion à ses parents : « Mon passé, ça a pour nom Marie et ça a pour nom Édouard » (RP 1988 : 9). Enfin, l'attente et la curiosité du lecteur jouant sont satisfaites car il apprend le prénom de la protagoniste : « Ai-je dit mon nom ? je ne crois pas. Mais quelle importance a-t-il ? Moi ? moi, je m'appelle, simplement et sottement, Paule. » (RP 1988 : 9) La protagoniste s'adresse plusieurs fois au lecteur. Elle le prévient qu'il ne connaîtra pas son aspect physique qui ne compte pas parce que ce qui est essentiel, c'est le témoignage de sa vie et son message : « Ne cherchez plus à concevoir dans votre esprit ma forme charnelle. Il n'est nécessaire que d'entendre une voix, sortant de l'ombre. » (RP 1988 : 6) Peu à peu, le lecteur jouant a l'impression de participer à une course. Paule rappelle souvent qu'elle court, elle décrit même le but de cette course frénétique mais à ce moment-là, le lecteur jouant ne comprend pas l'allusion finale à la mort : « Et c'est vers elle que je cours, mes chères folies que le jour en éveil me murmure contre la bouche, ses promesses de silence d'un aboutissement complet où j'achèverais mon devenir. » (RP 1988 : 4) Dans la suite du roman, Paule continue à raconter son histoire, différents souvenirs attirent son attention, elle parle de sa famille, de la vie à Port-Louis, de Mallacre. Néanmoins, même si le lecteur jouant fait référence à des scénarios communs et intertextuels, il lui est impossible de prévoir la fin de l'histoire ou la profession de la protagoniste. V. Jouve précise que « [I]es scénarios communs se fondent pour l'essentiel, sur la qualification des personnages » (Jouve 1992 : 96). Le lecteur jouant peut attribuer à Paule le rôle thématique de « victime innocente » (Hamon 1984 : 190) mais cela reste quand même insuffisant pour pouvoir bien prévoir le déroulement de toute l'histoire. En commençant la lecture, il n'est pas non plus conscient que l'histoire est présentée dans un ordre antichronologique. Pendant la première lecture, le lecteur jouant ne pressent pas que dans l'incipit sont présentés les derniers moments de la vie

de Paule qui, anéantie après avoir commis inconsciemment l'inceste, a bu du poison et attend la mort. La construction du livre est très originale¹⁴⁸. Force est de souligner que le roman ne le déçoit pas et qu'il reste perpétuellement surpris. Comme personnage-pion, Paule oriente la lecture du lecteur jouant mais de temps en temps c'est une lecture erronée qui le fait tomber dans un piège.

Le titre du roman *ÈVE DE SES DÉCOMBRES* est intrigant et significatif pour le lecteur jouant car il met l'accent sur un personnage féminin et fait allusion à une démolition, un effondrement. On peut faire l'hypothèse qu'il symbolise une lutte menée par une femme et sa victoire car on tend mentalement à le modifier par l'ajout du verbe « sortir » pour le comprendre comme *Ève sortie des décombres*. M. Arnold explique ainsi la signification du titre :

Sur le plan symbolique et physique, la scène de l'assassinat finit par inverser les rôles victime-agresseur : Ève force le professeur à se rabaisser, à s'agenouiller devant elle, à ouvrir la bouche et à recevoir « comme ils [les agresseurs] le disent chaque fois » (Devi 2006 : 152) C'est par cet acte final de cruauté libératrice qu'elle parvient, comme l'indique le titre, à s'affranchir de ses décombres. La revendication et la réappropriation de son propre corps se réalisent finalement par le meurtre d'un autre. (Arnold 2011 : 227)

En décrivant l'ambiance dans le quartier après le meurtre de Savita, Ève élucide quelque peu le titre :

Le quartier est noyé de noir. Personne ne sort. Les bandes de plus en plus nerveuses rassemblent les armes. Une fille restée morte sans vengeance. (Savita, A. Sz.-B.). Une fille (Ève, A. Sz.-B.) s'obstine à fouiller les décombres. Du sang est exigé. Seuls les cris parviendront à déchirer le vide. (EDD 2006 : 115)

Une autre fois, Sad avoue : « [d]ans ma tête, je lui fais une promesse : Ève, je te sortirai de tes décombres. » (EDD 2006 : 108)

Tout au début de la lecture, le lecteur jouant est intrigué par la forme typographique du texte qui est divisé en deux parties et subdivisées en chapitres. Le nom de chaque personnage-narrateur est placé, en haut, suivi de deux points, les phrases exprimées par le narrateur omniscient sont en italique. L'organisation typographique interne du roman peut faire penser à une pièce de théâtre. Le lecteur jouant avisé et savant pressent qu'il a affaire à un texte

¹⁴⁸ À ce propos, Serge Meitinger, fait une remarque pertinente : « [t]out le livre se tient entre l'absorption du poison et la mort, en un monologue torrentiel qui récapitule une vie désastreuse [...] » <https://espacelettres.wordpress.com/2015/05/06/1-a-preambule-de-eve-de-ses-decombres-dananda-devi/>. Date de consultation : le 25 juin 2017.

hybride. S'il feuillette le roman, il arrivera aux constatations suivantes : à part le préambule, dix-huit chapitres sont consacrés à Ève, le personnage-titre, douze à Sad (dans son premier chapitre, il se présente ainsi : « [j]e suis Sadiq. Tout le monde m'appelle Sad » (EDD 2006 : 13), neuf à Clélio (qui à l'instar de Sad fait sa présentation : « [j]e suis Clélio. Je suis en guerre. Je me bats contre tous et contre personne. » (EDD 2006 : 24), Savita n'apparaît que dans la première partie, le nombre de chapitres focalisés sur elle s'élève à trois, le narrateur hétérodiégétique prend la parole huit fois. L'incipit du roman est intrigant et mystérieux. Il est constitué de phrases très courtes exprimées par un personnage féminin (l'accord des participes passés : « née », « nue », « regardée » en témoignent) qui est probablement Ève, déjà mentionnée dans le titre. S. Meitinger constate que

[c]et incipit original plonge le lecteur dans un certain trouble parce qu'il donne la parole à un être aux contours flous, instables, à la fois déterminé et prédéterminé, en marche vers une monstruosité mortifère. Loin de répondre pleinement à sa mission informative, il se donne à lire comme une énigme [...]. (Meitinger 2015, en ligne)¹⁴⁹

Le lecteur jouant fait attention au lieu, le « Caudan », indiqué par le personnage, il peut deviner ou vérifier qu'il s'agit de la marina de Port-Louis, qui constitue une grande attraction touristique de la capitale mauricienne. Il a du mal à s'imaginer le personnage qui se présente comme « [...] une créature exsangue, vampirisant la nuit [...] » (EDD 2006 : 9), qui évoque sa tête rasée, la « tête de lionne » (EDD 2006 : 9) et fait allusion à un monstre. Grâce à l'emploi du mot « cartable » et « livres », le lecteur jouant peut supposer que le personnage est jeune et va à l'école. Par contre, en lisant la phrase : « Ce soir, il (le cartable, A. Sz.-B.) ne contient pas que des livres » (EDD 2006 : 9) il lui est impossible de deviner qu'il s'agit d'une arme. Après la lecture des phrases suivantes : « Bientôt, ne sera plus un rythme caché dans mes veines. Ma marque s'imprimera sur un front, entre les sourcils. C'est pour cet instant que je suis née. » (EDD 2006 : 9), il pressent que quelque chose d'important et de décisif aura lieu dans la vie du personnage mais il ne peut pas anticiper sur la suite, il est privé d'informations pour savoir qu'Ève évoque le meurtre de son enseignant.

Les savoirs général et littéraire (scénarios communs et intertextuels) sur lesquels s'appuie le lecteur jouant ne l'aident pas dans son travail de l'interprétation de ce roman devien. Il lui est difficile de se prononcer sur la qualification du personnage principal. Au

148 <https://espacelettres.wordpress.com/2015/05/06/1-a-preambule-de-eve-de-ses-decombres-dananda-devi/>. Date de consultation : le 25 juin 2017.

premier abord, il serait tenté de le qualifier dans le rôle thématique de « victime innocente » (Hamon 1984 : 190) vu sa souffrance, le mot « décombres » dans le titre et l'évocation du mal.

Marcher m'est difficile. Je claudique, je boitille en avant sur l'asphalte fumant. [...] L'air salé venant du Caudan racle mes douleurs et ma peau [...] Ce qui fuit en moi, ce goutte-à-goutte de la vie qui s'échappe [...] la brûlure de tous les faux départs et toutes les arrivées manquées. (EDD 2006 : 9)

Cependant, il y a dans le préambule des indices qui suggèrent le caractère fort du personnage (« lionne ») et sa détermination : « [r]ien ne m'arrêtera plus. » (EDD 2006 : 10)

Le recours à l'intertextualité semble ouvrir plus de pistes. Le lecteur jouant qui connaît l'œuvre romanesque d'Ananda Devi et qui dans son analyse prend en considération l'image de l'auteure peut faire des rapprochements entre *Ève de ses décombres* et *Rue la Poudrière*. Cette intratextualité contribuera à mieux déchiffrer le caractère d'Ève ou à anticiper la fin de l'histoire. La présence de l'intertexte rimbaldien dans le roman est également significatif. Sad évoque souvent Arthur Rimbaud. L'œuvre du poète maudit connu pour sa révolte et sa transgression hante le jeune habitant de Troumaron¹⁵⁰. V. Bragard remarque à ce propos :

Si dans ses écrits muraux Sad adapte le conte qui hante l'auteure, dans sa narration, il joue au poète maudit et réécrit Rimbaud lui donnant une dimension sociale contemporaine liée à Troumaron. Son dégoût de l'ordre établi et sa vie d'errance rebelle ne sont pas sans rappeler les cris de haine et de solitude du célèbre poète. Sad devient ce « voleur de feu » (ED 2006 : 150) qui lui parle dans ses rêves. Quand il reprend les célèbres mots de Rimbaud « Voilà le mouchoir de dégoût qu'on m'a enfoncé dans la bouche », il avoue qu'il « ne sait pas si je parle d'elle ou de moi » (ED 2006 : 37). Au-delà de la soif d'absolu et de révolution qu'il partage avec Ève, son identification à Ève révèle combien Devi interroge via ce personnage le rapport entre identité et altérité. « je est un autre » nous dit indirectement Sad. Je est « redevenu simple et double et multiple à la fois » (ED 2006 : 150). À travers la triade Ève, Sad et Savita, une triade caractérisée par les dédoublements, l'identification et même la fusion, Devi montre l'importance de l'autre dans la construction de l'identité, une identité jamais stable. (Bragard 2011 : 241, 242)

¹⁵⁰ Dans le roman, Sad et de temps en temps Ève mentionnent différents poèmes de Rimbaud. Tout d'abord, il est question du poème *Roman* (1870) avec ce vers célèbre : « on n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans » (EDD 2006 : 27), ensuite vient un autre vers rimbaldien modifié par Sad : « les filles vont à l'église, contentes de s'entendre appeler garces par les garçons » (EDD 2006 : 36) du poème *Les premières communions*, le vers « Je pisse d'or sur les tours » (EDD 2006 : 43) est une allusion au poème *Oraison du soir* (1871) « Je pisse vers les cieux bruns, très haut et très loin », ou le vers « De quelle couleur est ton rire ? » (EDD 2006 : 43) fait référence au poème *Voyelles*, Sad cite également le poème « L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles, l'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins et l'homme saigné noir à ton flanc souverain » (EDD 2006 : 67). On retrouve aussi la périphrase tirée d'une ligne de la lettre de Rimbaud adressée à Théodore de Banville « Je suis jeune : tendez-moi la main », et dans le roman Sad dit : « Je suis jeune : prenez-moi la main » (EDD 2006 : 67). Le jeune homme et la protagoniste répètent quelquefois le vers : « un mouchoir de dégoût » (EDD 2006 : 41) qui fait penser à la correspondance entre Rimbaud et le poète Paul Demeny dans laquelle le jeune poète, âgé de 17 ans, écrit :

« Voilà le mouchoir de dégoût qu'on m'a enfoncé dans la bouche. » (1871) À la fin du roman, il y a une autre allusion au célèbre poète français du XIX^e siècle : « Je suis prêt à aller en enfer » (EDD 2006 : 155) qui pourrait faire écho au titre du recueil de poésie de Rimbaud *Une saison en enfer* de 1873.

C. Vallée-Jest a aussi décélé dans le roman une intertextualité avec l'œuvre de Malcolm de Chazal¹⁵¹, grand poète, écrivain et peintre mauricien, très apprécié par Ananda Devi qui à son instar est très sensible à la nature et à la perception sensorielle, ce qu'elle transmet à travers son écriture.

Pour conclure, le lecteur jouant constate qu'à partir de sa réception de la protagoniste de *Rue la Poudrière* il ne parvient pas à prévoir la suite de l'histoire. Pour le faire, il essaie de voir dans son comportement la conformité aux normes préétablies du genre. Il ne trouve pas de modèle littéraire qui pourrait lui servir d'exemple dans son analyse. Les scénarios communs et intertextuels ne contribuent pas non plus à l'élucidation de l'histoire.

En revanche, la réception de la protagoniste d'*Ève de ses décombres* par le lecteur jouant semble être plus facile par rapport à celle précédente à condition qu'il connaisse *Rue la Poudrière*. En effet, si le lecteur jouant reçoit Ève comme une sorte d'avatar de Paule, il est capable de faire de bonnes anticipations. Les scénarios communs et intertextuels aident à recevoir bien ce personnage.

¹⁵¹ Citons ici l'analyse effectuée par C. Vallée-Jest : « [I]’inter-texte chazalien se lit ainsi dans la description que Sad fait du corps d’Ève : ‘Le genre de corps qui pourrait faire disparaître tout entier à l’intérieur de soi [...] et qui des orteils aux extrémités de ses cheveux, serait un égarement. Ses orteils auraient un goût de longanes. Ses cheveux, un parfum d’algue et de nuit. Son sexe, l’odeur tubéreuse des fleurs de frangipanier et la tiédeur à moitié pourrie de la mangrove.’ (ED, 65-66) En effet, cette association des différents sens avec des éléments naturels se lit dans *Sens plastique*, comme dans cette description olfactive du corps humain : ‘Toutes les épices ‘entrent’ dans l’odeur du corps humain, mais à des doses variées, selon ses régions. Ainsi les cheveux ont du girofle en pléthore ; aux aisselles, le gingembre abonde ; l’haleine a de la menthe en abondance ; le cou sent la cannelle à plein nez ; et le poivre ‘grouille’ aux régions intimes. Toutes les épices ‘entrent’ dans les odeurs du corps humain, mais à prédominances variées selon les régions. » (Malcolm de Chazal, 1948 [2002] : *Sens plastique*, Paris, Gallimard, p. 85) ; (Vallée-Jest 2016 : 407)

VII.2.B.3. Effet-personnel et lecteur interprétant

Pour se faire une image du personnage, le lecteur interprétant recourt à l'analyse de son « être » et de son « faire ». Au cours de l'interprétation herméneutique, il s'intéresse à la valeur accordée à la figure romanesque par le narrateur et à son marquage idéologique.

Étant donné que dans *RUE LA POU德里ÈRE* l'histoire est racontée par la narratrice à la première personne (Genette 1972 : 254-259), son « être » est incomplet. Commençons la présentation de la protagoniste par son nom et prénom. Il s'avère que le lecteur interprétant ne connaît que son prénom, Paule. V. Ramharai remarque justement que

[d]ans *Rue La Poudrière*, le nom de Paule, nom communément masculin, est féminisé pour mieux marquer la jonction entre le désir des parents d'avoir un fils et la fille qui est née. Ce choix du prénom est la négation de la fille : à travers ce prénom les parents installent la présence de l'Autre qui n'est pas là. (Ramharai 2011b : 63)

T. Rosse Mackaya exprime à peu près la même opinion concernant le prénom de l'héroïne de *Rue la Poudrière* :

Non seulement ces derniers (les parents, A. Sz.-B.) lui font ressentir leur désamour mais le prénom dont il l'affuble porte la marque de leur déni. Enfermée dans une autre identité, elle est contrainte de naviguer dans les eaux de l'ambivalence [...]. (Rosse Mackaya 2016 : 141)

L'avis de la protagoniste est celui-ci :

À ma naissance, on avait espéré un garçon. Et que fille, j'étais indésirée. Alors on m'a emprisonnée dans un nom de garçon. Ce n'est pas si étrange que cela. Il arrive que les parents lèguent à leur fille une telle ambivalence de sexe. Elle se croit mi-fille, mi-garçon, croit qu'il suffit d'un changement de comportement pour qu'elle soit l'une ou l'autre. Mais pas moi. Moi, j'ai été, dès mon enfance, féroce fille. Accrochée aux poutres pourries de notre maison, j'ai grandi comme une liane forte. (RP 1988 : 9)¹⁵²

¹⁵² La volonté des parents issus d'une société patriarcale d'avoir un garçon nous fait penser au roman *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun. Ananda Devi affirme demeurer sous le charme et l'influence de son écriture. La romancière mauricienne pense qu'on peut trouver dans son œuvre romanesque une certaine intertextualité avec l'écriture de Tahar Ben Jelloun et de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Mar Garcia « Entretien avec Ananda Devi » Dans le fragment de *Rue la Poudrière* cité plus haut, l'écrivaine fait probablement allusion à *L'Enfant de sable* mais également à *La Nuit sacrée* dans lesquels l'écrivain marocain raconte l'histoire d'une femme qui est obligée de dissimuler son sexe et de vivre en faisant semblant d'être un homme, l'héritier dont rêvait son père. Elle déplore cette situation en constatant : « Je voudrais sortir pour naître de nouveau, naître à vingt-cinq ans, sans parents, sans famille, mais avec un prénom de femme, avec un corps débarrassé à jamais de tous ces mensonges. » (Ben Jelloun 1985 : 153) M. Zdrada-Cok remarque que : « *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* continuent, dans leur dimension diégétique, l'histoire du voyage du personnage principal au fond de sa sexualité hybride. Le recours à la figure puisée dans l'imaginaire populaire, celui de l'androgynie (une fille vouée par son père à jouer le rôle social masculin) sert à exposer la problématique de l'individu qui étouffe sous l'ordre patriarcal dominé par l'hypocrisie. Ahmed-Zahra est un personnage androgynie qui choisit lui aussi les marges pour échapper à l'ordre du père et rédéfinir sa vraie nature. » (Zdrada-Cok 2015 : 45) Selon nous, le sort de Paule possède beaucoup de similitudes avec celui du personnage créé par Tahar Ben Jelloun. Ananda Devi, de son côté, déclare que : « [j]e me suis toujours efforcée de ne pas subir 'influences' trop directes dans mes textes, qu'on ne puisse pas dire que tel texte ou tel texte renvoie à tel ou tel écrivain. Mais pour mes premiers romans, je n'y suis pas toujours parvenue. Par exemple, lorsque j'écrivais *Le Voile de Draupadi*, je lisais plusieurs romans

Nous avons décidé de citer toute l'explication de Paule concernant son prénom car ce fragment nous paraît révélateur. Il montre son côté rebelle, son refus et sa désobéissance à la volonté des parents. Elle ne se soucie guère des souhaits ou des regrets de ses parents, elle décide fermement d'assumer sa féminité et de s'en satisfaire. Dans cet aspect son « être » est étroitement lié à son « faire », plus précisément à son savoir-vivre.

Une autre fois, en essayant de retrouver son identité, Paule constate que : « [...] je suis l'incarnation du provisoire, comme mon nom qui est un nom à – moitié – ni mâle ni femelle – hermaphrodite qui ne s'insère dans aucune engeance et aucun ordre, qui demeure un entre-les-deux-bousculé par la marche des événements. » (RP 1988 : 90) La protagoniste-narratrice raconte que quand elle était petite, sa mère, à l'instar de la mère de Mouna de *Moi l'interdite*, avait l'intention de la tuer.

Quant au portrait de Paule, le lecteur interprétant est invité à le reconstruire à partir des brèves informations relatives à son aspect physique dans différentes périodes de sa vie : Paule-enfant, Paule-adolescente, Paule-femme. Au cours de ses souvenirs, Paule mentionne qu'à six ans, elle avait les cheveux bouclés (RP 1988 : 11). Quand elle était adolescente, malgré sa maigreur, elle attirait déjà le regard des hommes : « [...] pieds nus et jupette courte, cheveux en bataille » (RP 1988 : 26). Le miroir reflétait : « une bouche qui était mince et sans sourire, déjà le nez s'ouvrait comme celui d'un animal prédateur. » (RP 1988 : 32) La femme souligne que son caractère fort est visible même dans son aspect physique. Un autre jour la jeune femme voit dans le miroir son reflet plus sensuel et plein de charme avec : « un œil noir et ovale, rempli par l'iris, un nez plat mais petit, une lèvre matelassée, rose à l'intérieur, au pourtour violet. » (RP 1988 : 47)

Son âge n'est pas dit d'une manière explicite, la protagoniste y fait deux fois allusion : « Ces choses-là auraient pourtant dû être exactement de mon âge et de mon temps : à vingt ans, qui pense à autre chose qu'une sortie le samedi soir. » (RP 1988 : 121) Une autre fois, Paule, qui se sent responsable de son amie, évoque son âge : « [...] parce qu'Aline est moins

de Le Clézio et j'ai l'impression que cela se sent dans ce roman. J'aime beaucoup *La Nuit sacrée* et *L'Enfant de sable* de Ben Jelloun et je pense qu'on y retrouve des parallélismes avec *Moi, l'interdite*. Mais la plupart du temps, ce n'est pas une démarche consciente, comme pour tout écrivain. Dans certains cas, je détecte un rapport avec un autre texte longtemps après avoir écrit un roman. » L'interview de Mar Garcia avec Ananda Devi « Entretien avec Ananda Devi » La Tortue Verte Revue en ligne des littératures francophones www.latortueverte.com. Date de consultation : le 19 février 2015.

vieille que moi, plus feutrée et plus linéaire, elle n'a encore que dix-sept ans. » (RP 1988 : 122)

L'analyse du « faire » de l'héroïne principale de la *Rue la Poudrière* permettra au lecteur interprétant d'effectuer son évaluation complète. Pour ce qui est de ses compétences, l'accent est mis en particulier sur son savoir-vivre. Le mode de vie choisi par la protagoniste permet également d'analyser son savoir-faire. Dans le cas de Paule travaillant dans la maison close de Mallacre, il est question d'un métier spécial et délicat à examiner. Il nous semble que ce savoir-faire résulte de son savoir-vivre et y reste inextricablement lié. Le savoir-jour de la protagoniste est aussi mis en relief.

Commençons l'analyse de sa compétence principale, c'est-à-dire, le **savoir-vivre**. Paule, appréhendée comme un « être social » (Hamon 1984 : 185) a construit sa personnalité en opposition à ses parents Marie et Édouard. Dès son plus jeune âge, elle ressent : « [...] la terreur d'être comme Marie, d'être Édouard » (RP 1988 : 33), son but ultime devient de se différencier d'eux et de trouver ses marques, elle veut à tout prix : « les affronter, les vaincre, mes monstres cachés. » (RP 1988 :167)

L'enfance constitue la clé principale qui permet de comprendre sa personnalité, les relations entretenues avec d'autres personnes et ses choix. Paule souffre d'un manque d'amour et d'intérêt de la part de ses parents. Dans ses souvenirs, elle revient sans cesse à la « chétive trinité » (RP 1988 : 89) formée par sa famille. Son enfance est marquée par une mère destructrice et dominante et un père alcoolique. La fille exprime ouvertement sa haine à leur égard, elle les désigne le plus souvent par leurs prénoms et elle les qualifie d'une manière très négative comme le prouvent les deux portraits, peu flatteurs : « Marie a un air d'esclave, arbore orgueilleusement ses grosses lèvres et son nez caverneux. » (RP 1988 : 61)

Édouard en sueur, dans un tricot plein de trous traînant ses bouts de laine en étendard derrière lui, ses culottes courtes qui lui faisaient des jambes maigres, sa tête rase et crépue, sa face épaisse et osseuse de créole. Édouard me faisait pitié, et je l'aimais un peu plus à ces moments-là, c'était mon père. (RP 1988 : 19)

Les connaissant bien, elle ne se fait plus d'illusions à leur sujet mais elle les aime à sa façon. Paule admire la ruse, la force et l'indépendance de sa mère qui se débrouille à merveille dans le monde patriarcal : « Elle n'était pas femme, si femme veut dire soumission. » (RP 1988 : 62) En effet, Marie n'est pas une épouse soumise. Par contre, Édouard, dominé par sa femme, suscite de la pitié chez sa fille qui dit : « J'ai toujours vainement attendu Édouard, un regard de père, une main posée sur mon front, un peu de son

ombre d'homme profilée sur moi. » (RP 1988 : 36) Paule a conscience de ressembler davantage à sa mère parce qu'elle est forte et courageuse comme elle (RP 1988 : 40). Toutefois, la jeune femme en veut plus à Marie, elle l'accuse de tous les maux de sa vie. Elle paraît paradoxalement plus indulgente par rapport à son père, un être faible et perdu. La petite Paule est le témoin de plusieurs disputes de ses parents dont, comme chaque enfant, elle se sent responsable. Parfois, pendant ces querelles Édouard devient agressif et frappe Marie, cependant la fillette n'est pas attristée par l'état de sa mère, Paule répète à plusieurs reprises : « [...] cette femme qui n'est pas mère, qui n'a jamais été qu'un ventre... Non, non, je n'ai jamais eu de mère. » (RP 1988 : 51) Il lui arrive quand même de maudire Édouard en l'appelant : « [p]ère... plus proxénète que les autres. [...] Père plus meurtrier que la mère. » (RP 1988 : 101) Paule n'aime pas les personnes passives et malléables. Toute petite, la fillette a une seule copine Mireille. C'est la fille de ses voisins, son père abuse d'elle et la maltraitait. Le manque de force et de courage de la fille dégoûte Paule, qui décide de rompre leur amitié. La relation qu'elle entretient avec sa mère est à l'origine de la négation de sa féminité. Elle l'explique ainsi : « [m]a révolte d'être femme parce que Marie était femme, ma vengeance contre mon propre corps qui criait ma féminité, le pliant à ma hargne, à mon mépris de moi-même, mon adoration cachée pour Édouard, et sa trahison. » (RP 1988 : 167) Un jour, son père, très endetté, la vend à Mallacre¹⁵³, un proxénète connu de Port-Louis. Paule accepte cette situation car cela lui permet d'échapper à ses parents. De plus, pour la première fois de sa vie elle tombe amoureuse. Mallacre est un souteneur habile et expérimenté qui sait manipuler les femmes, et au début de leur relation il témoigne à la jeune femme de l'intérêt et de l'affection. Dans la maison close, malgré la solidarité avec d'autres prostituées la protagoniste se croit différente, autre et supérieure à ses collègues. Malgré son amour pour Mallacre, Paule a une mauvaise opinion des hommes. Le mauvais exemple de son père a beaucoup contribué à la formation de cette opinion négative.

Pour ce qui est du travail de Paule dans la maison close de Mallacre, donc son **savoir-faire**, il est indispensable de l'associer, comme nous l'avons déjà mentionné, à son savoir-vivre. Malgré son métier de prostituée, celle-ci demeure toujours fière et indépendante, le travail ne la prive pas de sa liberté intérieure, elle ne se sent pas du tout victime du sort : « Je peux vendre mon corps, mais je préviens néanmoins quelque liberté, quelque fierté dans mon

¹⁵³ À propos de la création de ce personnage Ananda Devi explique dans *Les hommes qui me parlent* qu'elle a trouvé l'inspiration dans une rue à Port-Louis pendant une promenade : « Un jour, j'ai vu une charette chargée à ras bord d'énormes ballots. Cet homme était torse nu. Tous ses muscles étaient tendus, cordelés par l'effort. Sa charette s'appelait 'Mo kadar'. Je ne sais toujours pas ce que cela veut dire. Cet homme est devenu Mallacre, dans *Rue la Poudrière*. » (Devi 2011a : 38)

esprit » (RP 1988 : 157). Issue de la couche la plus basse et la plus pauvre de la société, elle ne possède rien sauf sa beauté et sa jeunesse, donc le corps devient pour elle une sorte de monnaie d'échange. On peut noter chez ce personnage la dualité entre le corps et l'âme, ces deux parties restent disloquées. Paule ne s'engage pas, reste froide, distante et lucide. Elle cache ses émotions et porte un masque. Comme elle l'explique : « J'apprends à vivre sans vivre. » (RP 1988 : 105) Elle est contente que les clients doivent payer parce qu'elle ne veut offrir rien gratuitement aux hommes (RP 1988 : 128). Selon elle, la maison close est « [...] un endroit sans frontière et sans nom, où le corps délivre des effusions d'amour que le cœur ne ressent pas, que l'esprit ne sanctionne pas. » (RP 1988 : 109)

À cette période, c'est seulement son amour pour Mallacre qui compte, les clients ne signifient rien pour elle. Elle sait manipuler les gens. De temps en temps, elle est consciente d'avoir mal choisi mais, selon elle, il est déjà trop tard pour changer quoi que ce soit. En plus, malgré sa lucidité elle reste naïve en croyant que peut-être, un jour, le proxénète tombera amoureux d'elle. Chez Mallacre, Paule entretient des rapports très amicaux avec Aline, une jeune prostituée. Après l'assassinat de celle-ci, la protagoniste prend conscience de l'hypocrisie de Mallacre et commence à se détacher de lui. Tapsy, un jeune handicapé qui l'émeut, devient son ami et son amant. La femme rêve de tomber enceinte et d'avoir un enfant. Ce beau songe est brisé à la suite du rapport sexuel avec son père. Après l'inceste, Paule préfère se suicider que continuer son existence.

Ce qu'il faut souligner c'est que Paule perçoit le monde d'une manière très sensuelle ce qui permet d'analyser son **savoir-jouir**. La vue, l'ouïe et le goût sont très importants dans cette perception comme le prouvent les exemples suivants : « Marie et son odeur de soufre [...] son corps qui sentait le brûlé » (RP 1988 : 13), la voix de Marie est « une voix criarde » (RP 1988 : 14). Tapsy est « enfant du bazar, il en garde les odeurs diverses, à la fois floraison et pourriture » (RP 1988 : 152) Le langage de Paule est très sensuel, le champ sémantique du corps y est fréquent. Elle parle peu de ses sentiments ou de son psychisme, elle mentionne plutôt ses perceptions physiques : « J'avais chaud, j'avais soif, j'avais envie de n'être pas moi, d'être une autre. » (RP 1988 : 17)

Paule décrit le monde des humains à l'instar de celui des animaux. Marie est un animal sauvage (RP 1988 : 18). Le plus souvent, la protagoniste se voit dans le rôle de prédateur (RP 1988 : 32). Une autre fois, elle est « comme une araignée sortant de son trou » (RP 1988 : 82) ou « comme un rat pris au piège, je sortais de ma cachette, livide et calme. Torturée à

l'intérieur, maîtrisée à l'extérieur. » (RP 1988 : 171) Topsy est « l'enfant-mâle à la difformité inhumaine » (RP 1988 : 150), Mallacre « coq batailleur de Port-Louis » (RP 1988 : 112). Elle décrit les relations entre les deux sexes en se servant des mots « mâle », « femelle ». Voici un exemple bien éloquent : « Ils (les hommes, A. Sz.-B.) ne manquent jamais de se redresser sur leurs ergots lorsque je suis dans les parages, de se pavaner, de faire la roue, mâles pleins de sûreté auxquels il ne manque que les couleurs chatoyantes dont la nature pare, en général, les mâles des espèces animales. » (RP 1988 : 151) Une autre fois, elle mentionne les « femmes en rut » (RP 1988 : 118).

Si le lecteur interprétant construit le système d'évaluation de Paule uniquement sur son savoir-vivre, il la juge positivement. Paule, une enfant solitaire et esseulée, fait tout pour survivre. Son savoir-faire, pourtant, pourrait rendre cette évaluation plus problématique. La prostitution et le fait de se prostituer n'entraînent pas une image positive dans la société. Cependant dans le cas de Paule, il est nécessaire de souligner que c'est sa famille et en particulier son père qui l'ont poussée vers cette voie. La femme accepte ce métier par amour pour Mallacre. Privée de tout, inculte et sans famille, elle perçoit son jeune corps comme la seule source de revenus. Malgré sa profession, au fond, elle reste honnête et sincère même si elle-même a des doutes et se pose la question : « Suis-je un monstre ? je ne connais pas, dès lors, d'autre espèce... » (RP 1988 : 189) Elle est capable d'aider ses amis (Aline, Topsy), de les reconforter et de les protéger. Le lecteur interprétant qui apprécie sa force intérieure et son indépendance, reconnaît en même temps qu'il a affaire à une femme intelligente et exceptionnelle, négligée et trahie par ses proches.

Le point suivant de notre analyse est l'examen de l'« être » du personnage principal d'*ÈVE DE SES DÉCOMBRES*. Son image est incomplète puisque le lecteur interprétant n'est pas informé du nom de la protagoniste. Ce ne sont que son prénom et son âge (dix-sept ans) qui sont dévoilés. Quant à son aspect physique, il n'y a aucun portrait détaillé dans le roman. Le lecteur interprétant est invité à l'imaginer à partir de quelques indices. Dans la première scène où elle apparaît, ce qui est souligné, c'est sa coupe de cheveux :

Je passe ma main sur ma nuque. La surface rugueuse me surprend. L'absence de cheveux me rend plus nue que jamais. [...] Quand je me suis regardée dans le miroir, j'ai vu une tête de lionne. J'avais la crinière de ma faim. (EDD 2006 : 9)

Sa maigreur extrême est évoquée dans les souvenirs d'enfance de Sad. Il est à noter qu'il est attiré par la beauté et la sensualité de son amie qui sont soulignées par ses vêtements : « Ève, à la chevelure de nuit écumeuse, quand elle passe dans des jeans moulants,

[...] j'ai envie de m'agenouiller. » (EDD 2006 : 16) Une autre fois, le portrait brossé par l'homme donne une information concernant le teint de la jeune Créole : « La ceinture de son jeans est très basse, révélant un bandeau de chair brun doré et le soulignement noir d'un string. Ses cheveux lui masquent le dos. » (EDD 2006 : 47) Sad s'attendrit sur son image très jeune « [...] elle a l'air si jeune, avec son tee-shirt large et ses cheveux tirés en queue-de-cheval, oui, elle a l'air bien jeune, elle a l'air d'avoir quinze ans. » (EDD 2006 : 105) Souvent le corps de l'adolescente est couvert de bleus et de blessures qui sont le résultat de la violence de son père ou des clients.

L'analyse normative du personnage concerne également son « faire ». Pour ce qui est du personnage principal d'*Ève de ses décombres*, son **savoir-vivre** est dominant dans le texte et permet d'analyser comment la protagoniste fonctionne dans sa communauté et quelle est son opinion sur les lois qui y régissent.

L'existence des quatre personnages-narrateurs dans le roman embrouille la tâche du lecteur interprétant. Le personnage principal se présente lui-même et exprime ses opinions mais il est en même temps décrit et jugé par les autres narrateurs ainsi que par le cinquième narrateur hétérodiégétique. Les narrateurs citent aussi les opinions des autres habitants de Troumaron, en général négatives, concernant le personnage principal d'*Ève de ses décombres*. Par conséquent, la protagoniste est vue de plusieurs perspectives et le lecteur a souvent affaire à la « polyphonie évaluative » (Hamon 1984 : 114).

Dans le témoignage de Sad, Ève se trouve au cœur de ses réflexions. Le jeune homme qui déclare : « Ève est ma raison [...] » (EDD 2006 : 13) est amoureux de la femme. Il n'est pas critique à son égard. Sad ne croit pas aux insultes dites par ses copains comme par exemple : « Ève se déculotte plus vite que son ombre, disent-ils. Je ne les écoute pas. Ève, je suis le seul à savoir qui elle est. » (EDD 2011 : 35) Il la comprend et l'accepte telle qu'elle est. Tout en admirant la force intérieure d'Ève, le jeune homme la trouve innocente et délicate. Sad avoue avec flamme : « Mon Ève, qui se croit née avec de l'acier au cœur, ne sait pas que c'est le jaune et la chaleur de l'or qui vivent en elle [...] » (EDD 2006 : 128). Il est persuadé qu'il pourrait sauver Ève. Il reste optimiste :

Ne me dites pas qu'il y a pas une autre voie, pour elle. Ne me dites pas que de possibilités il n'y en avait pas. Elle rôde, elle se complait dans les bas-fonds, dans les fourrés. Je tente de voir l'horizon qui se dessine au bout de ses yeux. Je suis sûr que c'est cela qui la conduit, une illusion de lumière, un paysage qu'elle est seule à voir. (EDD 2006 : 37)

Et même si après le meurtre du professeur Ève rejette l'aide de Sad, l'excipit laisse à espérer :

Mais j'ai au moins une certitude : pour elle, avec elle, pour une saison ou plusieurs, je suis prêt à aller en enfer... Tout le reste m'indiffère. Je passe la main sur sa nuque, sur sa tête rasée. Même sous le muret, l'eau nous noie. Mais elle a un bon goût sur mes lèvres. (EDD 2006 : 155)

Le deuxième personnage-narrateur, pour qui Ève est très importante et qui commente son comportement, est son amie Savita. À l'instar de Sad, elle trouve Ève très fragile et solitaire. « Le silence d'Ève, c'est celui qui gronde tout au fond du volcan. Cela me peine de la voir si fragile, qu'elle se croie si forte. » (EDD 2006 : 63) Savita, qui est amoureuse de sa copine, est son ange-gardien. Elle prétend connaître la vraie Ève sans tous les masques que celle-ci utilise. En acceptant ses choix, elle n'arrive pas à comprendre ce qui pousse Ève à mener une telle vie pleine de violence et de douleur¹⁵⁴.

Quant au troisième narrateur Clélio, il semble ne pas prêter l'attention à Ève. Il ne la mentionne qu'une fois au moment où il pense à son ami Sad : « Je pense à Sad, pauvre petit couillon amoureux d'Ève. » (EDD 2006 : 118) Il est plus concentré par sa propre vie, l'histoire de sa famille et la vie difficile à Troumaron. Grâce à son témoignage le lecteur découvre la grande crise socio-économique qui a frappé Maurice et a causé entre autres le licenciement des Mauriciennes des usines textiles et l'arrivée des ouvrières étrangères, en particulier de Chine.

Le narrateur hétérodiégétique omniscient qui intervient de temps en temps s'adresse directement à Ève qu'il désigne par le pronom personnel « tu ». Les autres personnages ne comptent pas pour lui, il les mentionne quelques fois mais seulement au moment où ils restent en relation avec la protagoniste. La voix narrative possède la clé qui permet de trouver la vérité sur la jeune femme, une fois, il révèle : « [l']oubli est le trait d'union entre jour et nuit, la paroi lisse qui te protège de toi-même. » (EDD 2006 : 32, 33) Le narrateur analyse son comportement, ses gestes, ses sentiments et il raconte ses désaventures. Il lui arrive d'anticiper sur le déroulement de l'action ou, contrairement, il fait un pas en arrière et commente une situation du passé. Il y a même une sorte de dialogue avec Ève qui demande à la fin d'un chapitre : « Mais pourquoi dois-je les (les hommes, A.Sz.-B.) laisser faire ? » (EDD 2006 : 52) et le narrateur lui répond : « Par blessure. Par mystère. Pour confirmer, avec rage, avec hargne, avec désespoir, ce qu'ils pensent tous, là-bas, dehors. Pour être. Pour devenir. Pour ne pas disparaître à tes propres yeux. [...] Rien de tout cela n'est toi. » (EDD

¹⁵⁴Ananda Devi précise que dans sa vision auctoriale : « Ève et Savita sont en quelque sorte le même personnage dédoublé. Il est même dit qu'elles se ressemblent physiquement : elle sont presque jumelles, deux facettes d'un même personnage qui prend des décisions différentes, mais tout aussi tragiques [...] » (Devi 2011c : 271).

2006 : 53) Ce qui est à noter c'est que le narrateur ne critique jamais Ève, il ne relate que tristement les faits.

Sad et Savita, dans leur double rôle de personnage-narrateur, peuvent être traités comme personnages-évaluateurs, leurs propos et leurs opinions offrent au lecteur un savoir nécessaire pour juger la protagoniste. Leurs témoignages concernant Ève constituent « des lieux d'évaluation » ou de « modalisation » dans l'acception de Ph. Hamon (Hamon 1984 : 219). L'opinion du narrateur omniscient sur l'héroïne principale *d'Ève de ses décombres* aide le lecteur interprétant à mieux saisir son marquage idéologique et fixer sa place dans le système de valeurs du roman. La valeur attribuée à Ève par les trois narrateurs est tout à fait positive. Ils semblent être pleins d'empathie, de compréhension envers elle qu'ils justifient ou plaignent au lieu de la juger.

Ève, de son côté, prévient le lecteur interprétant qu'elle joue son propre jeu et : « Nul besoin de me juger. Je suis ma propre loi. Si vous veniez de Troumaron, vous le sauriez. » (EDD 2006 : 48) Très vite, la petite fille pauvre, délaissée de ses parents, se décide à survivre et à se débrouiller toute seule. À l'âge de 12 ans, elle découvre qu'elle plaît aux garçons et qu'il est possible de troquer son corps contre des objets. Le fragment qui suit, par sa structure répétitive, fait penser à une comptine, il nous plonge dans un monde enfantin et souligne bien d'un côté son bas âge et d'un autre côté sa pauvreté et son instinct de survie :

Un crayon. Une gomme. Une règle. Du papier. Des chewing-gums. Je jouais à colin-maillard avec mes envies. [...] Un crayon. Une gomme. Une règle. Je tendais la main parce que, dans mon cartable, il n'y avait rien. J'allais à l'école, vide de tout. J'éprouvais une sorte de fierté à ne pas posséder. On pouvait être riche de ses riens. [...] Un crayon, une gomme, une règle, n'importe quoi. Ils me les donnaient. (EDD 2006 : 18)

Même si Ève habite avec ses parents, chacun mène une vie séparée. La jeune fille dédaigne sa mère à cause de sa passivité. Le mauvais exemple de celle-ci peut être à l'origine de la négation de la féminité ressentie par Ève. Après la mort de Savita et la souffrance de sa fille, sa mère regrette et avoue se sentir coupable. Souvent sous l'emprise de l'alcool, son père est violent et tyrannique. L'adolescente décide d'être une autre : « Je suis autre chose, même pas vraiment vivante. Je marche seule et droite. Je n'ai peur de personne. » (EDD 2006 : 21) Ève se montre invulnérable, froide et distante.

Pour décrire la transgression commise par la protagoniste, T. Rosse Mackaya emploie le terme de « décélération » :

[...] la déchéance d'Ève et des habitants naît de leur précarité socio-économique. Elle les contraint à prendre le parti de l'anormalité. Dans ce décor manichéen, la perte des valeurs devient le motif

d'existence. Il faut se recréer par des processus autres que ceux de la norme dominante. Ainsi, Ève est contrainte à une forme de décélération. Terme employé pour désigner une accélération négative, la décélération qui est une forme de transgression de la norme officielle, est le moyen retenu pour laisser émerger une autre norme, celle qui donne la primeur à la différenciation. Partant de ce qui a causé son traumatisme, elle en fait une force afin de se reconstruire et ainsi ne pas être éteinte par la violence sexuelle des hommes. (Rosse Mackaya 2016 : 156)

Dégoûtée par le couple formé par ses parents ainsi que par tout son entourage à Troumaron, Ève choisit une voie d'autodestruction et de nihilisme. Son corps ne compte pas pour elle qui semble savoir se détacher de son aspect matériel. Quant à son corps, une fois elle constate :

On m'emmène, on me ramène. Je reste froide.[...] Je me protège. Je sais me protéger des hommes. Le prédateur, c'est moi. On m'emmène, on me ramène. Parfois, on malmène. Ça ne me fait rien. Ce n'est qu'un corps. Ça se répare. C'est fait pour. (EDD 2006 : 22)

Ève provoque les hommes mais en même temps, elle les avertit : « [m]on corps ne sera pas colonisé. » (EDD 2006 : 93) Dans ce contexte, il faut citer la constatation de M. Arnold qui est intéressante et pertinente. Le chercheur fait l'hypothèse que le rapport au corps et le contact des deux sexes constituent la conséquence de l'esclavage et de la colonisation :

Dans *Ève de ses décombres*, les relations entre les sexes évoquent ouvertement l'économie colonialiste et l'appropriation d'un espace ainsi que l'idée de prise de possession d'une terre pour en faire un territoire. Les images de marchandise, d'acquisition, de navigation que la protagoniste rappelle dans son autoportrait se réfèrent sans aucune ambiguïté à l'esclavage. (Arnold 2011 : 220)

Dans le quartier, Ève n'a que deux amis, Sad et Savita. Elle est souvent injuste et sévère envers le jeune homme qui essaie de la conquérir. Or, au fond, elle sait que Sad est différent par rapport aux hommes qu'elle connaît et, en réalité, elle apprécie sa délicatesse et son aide. Néanmoins, c'est avec Savita qu'elle vit la vraie amitié et même l'amour qu'elle appelle la « poésie des femmes » (EDD 2006 : 30). Grâce à cette amitié qui rappelle le concept de sororité, cher à Ananda Devi, la protagoniste parvient à s'accepter et à apprécier sa féminité. Vu le mauvais exemple de ses parents et le comportement dominateur et violent des hommes, elle ne croit pas à la relation amoureuse avec un homme. Après la mort de Savita, tout bascule. Ève se sent accusée par tout le quartier, en particulier les parents de son amie :

Tous les regards se dirigent sur moi. C'est moi qui ai enfreint les lois. [...] Je sème le désordre. Je dégage une odeur de suif. Je suis l'ange maléfique de la cité, son ange déchue. (EDD 2006 : 101)

Ève décide de répondre au mal par le mal et elle tue l'enseignant, responsable de la mort de Savita. En l'assassinant, elle donne la mort en même temps à tous les hommes qui

l'ont blessée auparavant¹⁵⁵. Le narrateur omniscient essaie de justifier le comportement de la protagoniste, il souligne que celle-ci a eu des remords :

Tu éprouves au moment de le tuer, un bref instant de pitié. Puis tu te durcis : il n'a pas eu, lui, la moindre pitié. Lâche, humilié et égoïste : décidément, il t'offre toutes les vertus de sa disparition. (EDD 2006 : 151)

Après avoir recueilli tous les témoignages, le lecteur interprétant effectue l'évaluation du personnage principal d'*Ève de ses décombres*. Le jugement est difficile compte tenu du mode de vie choisi par l'héroïne principale et le meurtre final commis par la jeune femme. Il convient de mettre en avant la convergence des opinions positives exprimées à son égard par Sad, Savita et le narrateur hétérodiégétique. Reste à souligner la culpabilité et le manque d'éthique de la part de l'enseignant qui tout d'abord entretient des rapports sexuels avec une élève et après tue une autre. La famille de la protagoniste et son entourage direct ne sont pas non plus sans faute. La misère et l'abandon du quartier de Troumaron par l'État sont aussi à mettre en relief. Le lecteur interprétant comprend le comportement de la femme, il demeure déchiré et hésite à juger son savoir-vivre. Étant donné toutes les circonstances atténuantes, il l'évalue plutôt d'une manière positive.

En définitive, ces deux personnages deviens, Paule et Ève, semblent être construits à peu près de la même manière. Leur « être » est incomplet car le lecteur interprétant ne connaît que leur prénom. Leur identité est complétée par l'évocation de leur âge. Le lecteur interprétant est aussi informé de leur passé. Quant à leur portrait physique ou vestimentaire, celui-ci possède plus d'informations sur Ève ce qui découle de la narration du roman. Par conséquent, il lui est plus facile de se créer son image.

Le point suivant de l'analyse herméneutique est la présentation de leur « faire ». À ce niveau, il est possible de révéler beaucoup d'affinités entre les héroïnes des romans en question. Paule est présentée d'une manière plus détaillée car le lecteur interprétant peut juger son savoir-jour, son savoir-faire qui reste en relation avec son savoir-vivre. Pour ce qui est d'Ève, elle est présentée à travers son savoir-vivre. Quant à leur personnalité, ce dernier

¹⁵⁵ L'auteure explique : « [m]ême si cette mort apparaît inutile, ce n'est pas le cas, puisque le meurtre du professeur signifie qu'Ève tue tous les hommes qui lui ont fait du mal au cours de sa vie. J'ai voulu laisser quelques indices dans ce roman pour montrer que ce n'est pas un meurtre inutile, qu'il y a malgré tout des voies d'ouverture possibles dans *Ève de ses décombres*. Sur le plan juridique, elle a des circonstances atténuantes. Le professeur laisse une lettre d'aveu, ce qui peut permettre d'imaginer que Clélio sera libéré, qu'Ève aura un procès qui lui permettra éventuellement de s'en sortir et que Sad, à travers la poésie, pourra peut-être trouver sa voie. Pour les trois qui restent, il me semble qu'il y a quand même une possibilité, même si elle n'est pas dite, juste un peu évoquée, que ce sera pas une fin inutile. » (Devi 2011c : 271)

domaine nous paraît révélateur. Toutes les deux se révoltent contre les normes sociales. Elles n'obéissent qu'à des principes établis par elles. Paule et Ève décident de se prostituer et traitent leur corps comme une monnaie d'échange. Elles se sentent supérieures aux hommes et invulnérables au mal. Leur situation familiale est pareille, une enfance malheureuse, de mauvais parents. Paule et Ève commettent une transgression. L'analyse du savoir-vivre de ces personnages permet de voir une évolution dans la construction des personnages par Ananda Devi. Après la relation incestueuse avec son père, Paule préfère se suicider, par contre, Ève choisit une autre solution, elle passe à l'action parce qu'elle tue l'enseignant et attend patiemment l'arrivée de la police. Elle ne se sent pas coupable, elle a l'impression de rendre justice. Dans le cas d'Ève, le lecteur interprétant la reçoit à travers l'opinion de quelques personnages-évaluateurs et du narrateur omniscient. Grâce à cette stratégie, la protagoniste éponyme d'*Ève de ses décombres*, qui dans le projet de l'écrivaine peut être qualifiée d'avatar de Paule, semble être un personnage plus complexe et mieux connu du lecteur interprétant.

VII.2.B.4. Effet-personne et lisant

À cette étape de l'analyse, nous étudierons la réception du personnage comme personne. Au temps de la lecture, le lecteur, appelé le lisant, traite le personnage littéraire comme un être vivant. Cela est possible grâce à quelques procédés utilisés par les écrivains que nous allons examiner.

Commençons notre analyse par l'ononastique relatif à la protagoniste de *RUE LA POU德里ÈRE*. Le prénom « Paule » de la protagoniste est au premier abord surprenant. C'est plutôt un prénom masculin. La narratrice explique que ses parents voulaient avoir un garçon et c'est pour cette raison qu'ils lui ont choisi ce prénom. Celle-ci semble être heureuse de le porter car le mauvais exemple de sa mère provoque chez elle la volonté de nier sa féminité et par conséquent le prénom réservé aux hommes va de pair avec sa philosophie de vie. Son nom, comme d'ailleurs les autres noms de personnages, reste inconnu.

Dans le roman, il y a un fragment dans lequel l'ononastique, ou plutôt son manque, renforce bien une impression de réalité. C'est une scène où Paule, cherchant désespérément son amie disparue, Aline, se rend au domicile de l'amant de cette dernière. Elle découvre que celui-ci est marié, c'est peut-être pour cette raison, pour ne pas le couvrir d'opprobre qu'elle cache l'identité de l'homme en le désignant par une initiale : « Je voudrais voir D... dis-je » (RP 1988 : 137). Ce simple procédé permet à l'écrivaine de convaincre le lisant qu'il a affaire à de vraies personnes vivantes.

Rue la Poudrière est écrit sous forme d'un long monologue intérieur où la protagoniste mentionne de manière détaillée ses émotions, ses rêves et ses désirs. Une telle présentation du psychisme de l'héroïne suscite chez le lisant une impression de « richesse psychique » (Jouve 1992 : 111). Malgré cette intrusion dans le monde intime de Paule de la part de celui-ci, il lui est impossible de prévoir son comportement. La fin du roman avec le suicide de la protagoniste surprend le lisant. L'« illusion d'autonomie » (Jouve 1992 : 115) du personnage est garantie par son caractère imprévisible. Chaque texte littéraire en fonction du genre présente son propre système de sympathie qui est imposé au lisant et qui l'aide et l'oriente pendant la lecture. Le système de sympathie se compose de trois codes : narratif, affectif et culturel.

Pour ce qui est du **code narratif**, le lisant peut être amené à deux identifications, tout d'abord au narrateur et ensuite aux personnages (Jouve 1992 : 125). Dans *Rue la Poudrière*,

l'histoire est racontée à la première personne par la protagoniste ce qui entraîne une forte identification du lisant à celle-ci. Comme presque tout le récit est focalisé sur Paule, le personnage principal et la narratrice en même temps, ce dernier s'investit profondément dans cette figure romanesque. Le début du roman est selon l'acceptation de R. Harweg « étique »¹⁵⁶ c'est-à-dire que le personnage est désigné par un pronom et non par un nom propre : « Je cours : très vite, le monde déferle à mes côtés, gris, informe. » (RP 1988 : 3)

Paule interpelle souvent le lisant : « Il y a partout et en tout d'étranges liens de continuité et de complicité, comme des fils entrelacés entre moi et moi, et vous et moi. » (RP 1988 : 7) ou une autre fois : « Si je m'embarquais sur ce navire je sombrerais fatalement. Vous ne me laisserez pas sombrer ? » (RP 1988 : 10) Il est à noter que parfois la narratrice parle d'elle-même à la troisième personne comme si elle était un personnage qu'un narrateur hétérodiégétique évoquait en focalisation interne. L'auteure veut probablement souligner par ce procédé que Paule a parfois l'intention de se distancier de son propre passé ou de le modifier. Ce qui caractérise Paule c'est sa quête incessante. Elle essaie de tout comprendre, de résoudre l'énigme qui entoure son identité. La protagoniste cherche également à percer le mystère de Marie, d'Édouard et de Mallacre. L'exemple qui suit est fort pertinent car la narration passe de la troisième à la première personne :

Paule allait à la chapelle, le dimanche matin, avec sa mère, Marie. [...] Elle regardait toujours un peu vers la gauche, pour ne pas voir, du coin de l'œil la démarche lourde et tassée de sa mère. Et elle pensait très fort, pour y croire que sa mère était droite et digne, et portait un beau chapeau. Et qu'elle était fière d'être à ses côtés. Et que les gens devaient se dire, Paule a de la chance d'avoir une mère telle que Marie. Et que dans l'église, le visage de Marie serait empreint d'une grande tristesse et d'une grande profondeur, telle une reproduction noire du visage rose de Marie, la statue, tenant Jésus. Mais toujours, la démarche engourdie persistait à rythmer ses rêves, et, dans la chapelle, Marie noire somnolait. Paule luttait avec son imagination. Ai-je parlé ? Qu'ai-je dit ? J'étais soudain perdue dans mes pensées. Je me revoyais, à quatre ans, heureuse de marcher le long de la rue la Paix avec ma mère jusqu'à la chapelle, je ne les oublie pas. (RP 1988 : 10)

Force est de souligner que l'alternance entre la narration à la première et à la troisième personne se trouve aussi à la fin du roman. Après avoir avalé du poison, Paule attend la mort et réfléchit sur sa vie. Ses angoisses et peurs sont exprimées par l'intermédiaire de la narration à la troisième personne :

C'est seulement Paule qui est destinée à la destruction, alors que d'autres se sauvent comme des fourmis devant la marche des bulldozers. Paule qui regarde avec sérénité l'approche des monstres, qui sent bien qu'ils ne viennent que pour elle. Pas pour la tôle, ni pour les rats ; seule, elle demande à être fracassée et détruite, et, quand tout sera fini, on trouvera peut-être une petite croix en or serrée dans une main broyée, ou autre chose, ou rien, rien du tout. Cela ne fait rien. (RP 1988 : 197)

¹⁵⁶ Cité d'après V. Jouve, Roland Harweg 1968 : *Pronomina und Textkonstitution*. Munich, Wilhelm Fink Verlag, pp. 152-166.

Ensuite, le lisant a de nouveau affaire à la narration à la première personne. La narratrice présente des actions : « Je me rassieds sur ma chaise branlante, j'attends. » (RP 1988 : 197)

Dans *Rue la Poudrière*, le code narratif est complété par le **code affectif**. Le roman met en scène les thèmes, tels que l'enfance malheureuse et la souffrance de Paule, son amour pour Mallacre, l'amitié avec Aline et Tapsy qui garantissent la création d'une intimité entre le lisant et le personnage (Jouve 1992 : 138-141). Ce premier est ému par le sort de l'héroïne du roman. En outre, il a accès aux rêves de la protagoniste. Le lisant prend connaissance de son puissant désir d'avoir un enfant et d'être vraiment aimée de Mallacre. Il est choqué par la scène de l'inceste et il plaint sincèrement Paule qui préfère se suicider que de mettre au monde un enfant.

Pour présenter le monde intérieur du personnage principal, la romancière a recours le plus souvent au monologue intérieur. Elle se sert aussi parfois du monologue rapporté comme dans cet exemple rédigé moitié en français moitié en créole : « Allez, sorti là, allé ! Pas vinne faire désordre dans mo lacaze, mauvais bâtards ! » (RP 1988 : 40)

Le psycho-récit n'est presque jamais utilisé par l'écrivaine à l'exception des rares fragments où elle recourt à la narration à la troisième personne et donne la parole à Paule qui analyse ses sentiments et ses émotions. Le manque de psycho-récit devrait probablement inciter le lisant à une lecture plus active et attentive. L'écrivaine semble jouer avec la curiosité de celui-ci, elle met dans la bouche de Paule les paroles qui suivent : « Je sais. Mes pensées se suivent sans suite, j'ai bondi du père à l'amant sans préambule, et vous ne comprenez plus ce qui se passe dans ma tête. » (RP 1988 : 104) Il faut néanmoins souligner que la narration à la première personne permet au lisant de se faire une opinion sur le psychisme du personnage. Paule est certainement un personnage qui suscite un sentiment de sympathie chez lui.

À une reprise dans le roman apparaît le monologue intérieur d'Édouard :

Non, ce n'est pas une vie, et qu'est-ce que je suis, moi, un chien qu'on rousse à coups de pieds, et puis on l'oublie, facile, laisse-le crever dans sa saleté, dans ses ordures, on crache sur lui et il fait beau, on lui donne des restants et il doit faire dodo content, pas un homme, ça, je le sais, je suis plus bon, elle (Marie, A.Sz.-B) vient même plus dans mon lit, elle part seule, elle rentre seule, elle vit seule, il n'y a qu'elle dans sa tête, personne n'existe, mais j'ai besoin de quelqu'un, moi, ma mère m'a nourri de son lait, et elle, qu'est-ce qu'elle me donne, hein, le rhum, elle croit que ça vous satisfait un homme, le rhum ? Et elle qui la satisfait, j'aimerais bien le savoir ? (RP 1988 : 44)

Paule qui est témoin de ce monologue de son père soûl, le cite pour démontrer qu'elle et Édouard sont tous les deux victimes de Marie. À ce moment, elle plaint son père, comprend et partage sa solitude et sa tristesse. Elle s'est toujours sentie plus proche de son père que de sa

mère. La narratrice ne rapporte jamais les pensées de Marie ni de Mallacre qui demeurent pour elle à jamais de grandes énigmes. Quant à l'identité du personnage qui s'appuie sur les relations entre ses qualifications et ses fonctions, Paule appartient à la catégorie des « **individus** » (Jouve 1992 : 142, 143) parce que son pouvoir-faire est inférieur à son vouloir-faire, autrement dit on observe chez elle un certain manque d'équilibre entre son « être » et son « faire ». C'est un être déchiré par un désir contrarié. Il est à noter que le personnage évolue au cours de l'histoire.

Dans le cas de *Rue la Poudrière*, le **code culturel** a également lieu. Le roman dont l'action se déroule à Maurice dans la deuxième moitié du XX^e siècle n'est ni éloigné culturellement ni marqué au niveau du genre. Malgré le métier de la protagoniste, le lisant la juge positivement, à partir des valeurs extratextuelles. Il la déculpabilise compte tenu de son enfance difficile, de sa mère destructrice et toxique, de son père absent et faible, mais aussi de son amant hypocrite et manipulateur. La situation socio-économique est également prise en compte par le lisant qui est conscient que Paule vit dans une grande misère et que l'État ne se soucie guère du sort des plus défavorisés enfermés dans leurs ghettos. À Maurice à cette époque, on fermait souvent des chantiers navals et de grandes usines et le chômage touchait en particulier les Créoles. Le dernier code du système de sympathie fait naître chez le lisant des sentiments positifs envers Paule qui est à ses yeux une jeune femme qui se bat seule contre tous, essaie de survivre et de retrouver le sens de son existence.

Passons maintenant à l'examen de la protagoniste éponyme d'*ÈVE DE SES DÉCOMBRES*. Son prénom « Ève », en plus de renforcer l'impression de réalité de la protagoniste, suscite des connotations référentielles (Jouve 1992 : 110) parce que ce prénom symbolique renvoie à la Bible et à la langue hébraïque dans laquelle il signifie « vivante » ou « source de vie ». Cela fait penser à la première femme dans le paradis terrestre qui était à l'origine du péché originel et ensuite à la damnation de celle-ci et d'Adam d'Éden. Le choix du prénom pour la protagoniste semble ne pas être le fruit du hasard mais un choix délibéré de la part de l'écrivaine. Une vraie incarnation de féminité et de sensualité, le personnage principal d'*Ève de ses décombres* provoque les hommes et les obsède. En plus, son attitude autodestructrice la condamne, ainsi que ceux qui l'aiment, à la mort ou à l'exclusion.

L'« illusion d'autonomie » (Jouve 1992 : 115) de l'héroïne du roman est assurée par l'évocation de sa vie intérieure. Le lecteur a accès à ses pensées, à ses sentiments, et à ses angoisses et il peut observer son évolution. Le personnage se livre par l'intermédiaire du

monologue intérieur mais les autres personnages-narrateurs évoquent aussi sa vie et ses problèmes. Le malheur et les souffrances d'Ève attendrissent le lisant pour qui ce personnage est crédible. La vraisemblance du personnage prend également sa source dans son caractère imprévisible qui aggrandit son « effet de vie » (Jouve 1992 : 108). Le système modal, et en particulier la modalité volitive, contribue à sa présentation. Après la mort de Savita, le vouloir d'Ève la transforme en un actant-sujet dont le seul but est le désir de venger son amie mais en même temps de prendre la revanche sur tous les hommes. À la fin du roman, le lisant découvre que le vouloir du personnage accompagné du savoir et du pouvoir l'amène à réaliser cet objectif. Les procédés narratifs mentionnés ci-dessus peuvent éveiller l'investissement affectif de la part du lisant et faire apparaître le système de sympathie avec ces trois codes.

Dans *Ève de ses décombres*, le **code narratif** est très original vu le nombre de narrateurs et leur statut différent. Ève, Sad, Clélio et Savita sont dans l'acception de G. Genette des narrateurs autodiégétiques (Genette 1972 : 254-259), par contre, le cinquième narrateur, omniscient et anonyme, est un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique (Genette 1972 : 203-211, 254-259). *Ève de ses décombres* est un roman à focalisations multiples. Chaque chapitre est en alternance focalisé sur un autre personnage. Il est à noter qu'Ève est focalisée le plus souvent compte tenu du nombre de chapitres qui lui sont consacrés. D'ailleurs, les commentaires du narrateur omniscient ne se rapportent en général qu'à la protagoniste ce qui met en avant sa position privilégiée dans tout le texte. Pour ce qui est de ce roman, l'identification primaire lectorale aux narrateurs, et en particulier à Ève, reste très forte (Jouve 1992 : 125).

Quant au **code affectif** qui succède au premier code, il est à souligner, qu'étant donné le nombre de « personnages-focalisateurs » (Hamon 1984 : 117) l'engagement affectif du lisant est divisé entre plusieurs personnages. Or, malgré la redistribution de son investissement, c'est Ève avec qui il sympathise le plus car il connaît bien sa vie intérieure. En conséquence, pour lui c'est le personnage psychologiquement le plus transparent. Les thèmes de l'amour, de l'enfance et de la souffrance favorisent l'apparition de liens intimes entre le lecteur et le personnage (Jouve 1992 : 138-141).

Pour présenter les pensées et les sentiments du personnage, l'écrivaine a le plus souvent recours au monologue intérieur. Dans le roman, il manque de psycho-récit car le narrateur hétérodiégétique omniscient fait appel directement à Ève. Il se concentre plutôt sur l'analyse de ses actions ou de son aspect physique que sur l'examen de ses pensées :

Quand tu ressors, tu marches dans la ville sans hâte, comme excentrée. Tu marches pour te défaire de la mémoire. Tu ouvres la bouche et laisses entrer un vent brûlant qui carbonise la menace du souvenir. Tu rentres dormir croyant avoir oublié. Tu peux ainsi recommencer, sans savoir pourquoi. (EDD 2006 : 32)

Le narrateur mentionne aussi fréquemment l'aspect physique du personnage principal : « Ton visage est rocailleux et tes mains lasses. » (EDD 2006 : 59) Pendant la dernière intervention de cette voix narrative, elle évoque l'état d'âme d'Ève qui a l'intention de tuer son enseignant : « Tu le regardes et tu es sidérée par le changement qui a eu lieu en lui. [...] Tu éprouves, au moment de le tuer, un bref instant de pitié. » (EDD 2006 : 151) Le psychorécit est utilisé par le narrateur omniscient plus fréquemment pour décrire la vie intérieure des personnages secondaires comme par exemple celle du professeur de biologie : « Il ne vit que pour toi, il se livre à ta nuit. Depuis qu'il te connaît, sa vie n'est plus la même. Il est en sursis jusqu'à ce qu'il soit de nouveau avec toi. » (EDD 2006 : 113) En revanche, dans ce roman, Ananda Devi se sert fréquemment du monologue rapporté. Pour ce qui est de la typologie des personnages, Ève se place dans la catégorie des « **individus** » (Jouve 1992 : 142, 143). C'est un personnage qui évolue et chez qui on note un décalage entre son « être » et son « faire » puisque son pouvoir-faire n'est pas égal à son vouloir-faire.

Le **code culturel** entre également en jeu pendant la lecture d'*Ève de ses décombres* car le lisant prend en considération son système de valeurs pour évaluer le personnage. En accusant le système politique et social, il déculpabilise la protagoniste car à ses yeux elle est plus la victime que la coupable du meurtre. Il la juge d'une manière positive. L'axiologie du lisant est actualisée puisqu'il ressent la proximité culturelle, et que le roman n'est trop marqué par les conventions du genre. Toutefois, son jugement peut changer au cours de la lecture. Cela a lieu pour la première fois au début du roman où le lecteur ne comprend pas la raison pour laquelle Ève se prostitue et la juge négativement pour changer d'opinion après avoir pris connaissance de différents événements de sa vie. Pour la deuxième fois, le lisant peut l'évaluer d'un point négatif après le meurtre de l'enseignant pour ensuite la voir sous un autre jour après sa déclaration selon laquelle elle est prête à se rendre à la police et purger sa peine.

Pour conclure, les protagonistes de *Rue la Poudrière* et *Ève de ses décombres* sont désignés uniquement par leur prénom qui est, soulignons-le, significatif et permet de comprendre leur caractère. Deux héroïnes romanesques restent imprévisibles aux yeux du lisant ce qui renforce leur « effet de vie » (Jouve 1992 : 108). Les stratégies romanesques employées par l'auteure font apparaître le système de sympathie avec ses trois codes.

Le code narratif est très important dans la réception des personnages. Dans le cas de *Rue la Poudrière*, le lecteur s'identifie d'une manière très forte à Paule, le personnage-narrateur. La narration dans *Ève de ses décombres* est différente compte tenu de quelques narrateurs autodiégétiques et d'un narrateur omniscient. Or, c'est le personnage d'Ève qui captive la plus grande attention du lisant et qui se trouve aussi au centre des commentaires des autres narrateurs (à l'exception de la narration menée par Clélio).

La présentation de la vie intérieure des personnages entraîne l'apparition du code affectif. L'engagement affectif du lisant est renforcé par les thèmes soulevés par deux romans tels que : l'amour, l'enfance, la souffrance et la mort. Dans les romans, la romancière se sert le plus souvent du monologue intérieur. Pour ce qui est de la typologie des personnages, Paule et Ève s'inscrivent dans la catégorie des « individus » (Jouve 1992 : 142, 143).

Le code culturel permet d'effectuer l'évaluation complète des personnages. Les romans ne sont pas éloignés chronologiquement du lecteur. Les textes ne sont pas non plus marqués par les normes du genre. En s'appuyant sur son axiologie, le lisant juge positivement les protagonistes malgré leur mode de vie controversé. Il essaie de comprendre leurs choix et les déculpabiliser.

VII.2.B.5. Effet-prétexte et lu

Le lu représente une partie inconsciente du lecteur pour qui le personnage n'est qu'un support qui permet d'observer et de vivre imaginativement des situations interdites dans la vie réelle ou de satisfaire des désirs refoulés. Ananda Devi est consciente de son pouvoir et de l'influence qu'elle exerce sur le lecteur. Elle l'interpelle par l'intermédiaire de l'héroïne de *RUE LA POU德里ÈRE*. L'écrivaine mauricienne avertit le lu que même, si par la médiation de Paule, il pourrait satisfaire ses fantasmes, il n'arrivera jamais à imaginer le mal auquel est confronté ce personnage :

Vous qui me lisez, vous oublierez vite, très vite. D'ailleurs, cela ne vous choquera que de loin. Ce n'est pas vous. Je ne suis pas votre fille. Ni votre sœur. Ni votre mère. Ni même une lointaine amie. Et vous ne révélez pas mon secret. Même si au fond de vous pulsent des désirs insolites, des passions débridées qui doivent être refoulées à la force de votre volonté, vous ne comprendrez jamais la limite de sa fructification, et qui pourtant continue à l'intérieur de proliférer, de créer. Le mal atteint des envergures grandioses. Il se nourrit de lui-même, il s'amplifie, il s'impose. Et lorsqu'il prend pied sur le terrain vaseux et infesté de Paule, il prend alors une proportion formidable, il ne peut plus être endigué. (RP 1988 : 184, 185)

L'attention du lu est plus captivée par des scènes et des situations concrètes que par le personnage lui-même. Il est à noter que plus la distance entre le personnage, son monde fictif et le lu est grande, plus l'investissement de ce dernier est important ce qui a lieu dans le cas de la protagoniste de *Rue la Poudrière*. Les trois formes de libido sont incontestablement incitées par la lecture du roman.

La **libido sciendi**, autrement appelée la pulsion scopique, est stimulée par des scènes érotiques, criminelles, d'espionnage ou des scènes de travail dans lesquelles le corps humain est présenté en action. Pendant la lecture de *Rue la Poudrière* le lu est souvent invité à épier. Tout d'abord, il est témoin d'une scène atroce décrite par Paule qui observe sa mère maltraiter et finalement tuer un tout petit chien (RP 1988 : 13). Ensuite, le lu se transforme en voyeur au moment où il accompagne Paule espionnant sa mère qui est pour elle une grande énigme :

Il me fallut longtemps pour comprendre quelle était la véritable profession de Marie. À maintes reprises, je l'avais suivie, j'avais tenté de découvrir ce lieu de rendez-vous auquel elle se rendait chaque matin [...] (RP 1988 : 43)

Un jour, la fille découvre que sa mère prépare des potions et des médicaments qui provoquent des fausses couches. Une autre fois, elle prend connaissance que Marie fait de la magie noire :

Et ce soir-là, j'avais suivie Marie en comptant mes pas comme une aveugle, en prenant des repères car j'avais peur de m'égarer. [...] Marie, toujours, marchait d'un bon pas, et je devais courir pour ne pas la perdre de vue. (RP 1988 : 65)

En épiant Marie, Paule la voit avec un client à qui elle donne des herbes et des instructions à suivre :

Faites une soupe de poulet, dit-elle à l'homme immobile. Faites bouillir ces herbes dans la soupe et donnez-la lui à boire. Si elle ne vous a pas trompé, il ne lui arrivera rien. Sinon... elle tombera malade. Très malade. Tout dépendra d'elle. Moi, je ne peux rien d'autre. (RP 1988 : 70)

Paule, qui essaie de comprendre le comportement et le caractère de Marie, continue à mener son enquête. Elle observe en cachette sa mère s'occuper d'une vieille femme malade. La jeune femme se convainc encore une fois que celle-ci est quelqu'un de mauvais :

Je découvris que Marie faisait office de garde-malade auprès d'elle, mais avec une hargne constante plus qu'une hargne, une moquerie pure et simple de sa vieillesse [...] Marie se jouait d'elle. Lui dérobaient des choses auxquelles elle tenait, pour les lui rendre lorsqu'elle avait oublié pourquoi elle pleurait. Parfois, elle s'asseyait dehors sous le manguier, et la vieille femme l'appelait en vain. (RP 1988 : 77)

Plus tard, la vieille femme meurt brûlée vive dans un incendie. Paule est persuadée que c'est sa mère qui a mis le feu à la maison de sa patiente.

La deuxième personne épiée par la protagoniste est Mallacre, un autre personnage mystérieux tant pour Paule que pour tout son entourage. La protagoniste se pose la question : « Qui est-il ? personne ne sait. Il était un simple charretier des bas-fonds de Port-Louis. » (RP 1988 : 106) La femme découvre qu'il a un fils avec une Indienne à qui il rend parfois visite.

Le lu assiste aussi aux scènes érotiques présentées par la jeune femme. La première scène de ce genre est un rapport sexuel entre les parents de la protagoniste. Cette situation nous renvoie à la scène primitive ou originaire dans l'acception de S. Freud qui peut faire naître des sentiments de violence chez l'enfant, témoin de la scène. Paule se souvient d'avoir entendu ses parents pendant cette situation intime :

[...] j'entendais le crépitement de la vie dans la chambre d'à-côté ; d'abord, c'était un frémissement à peine perceptible, qui me frôlait comme un frisson léger sur ma peau. Puis, le bruit s'aiguissait, en coupure, en incision. Je dressais l'oreille, m'efforçais d'entendre, de comprendre, d'attraper au vol quelque mot, quelque plainte, quelque effluve [...] (RP 1988 : 62)

Ce qui surprend un peu le lu, qui connaît le métier de Paule, c'est que le roman n'abonde pas en descriptions de scènes érotiques. La protagoniste ne s'attarde pas sur ses clients qu'elle oublie vite :

En fait, mon premier homme, avec tant de rhum que j'ai ingurgité, toute cette crainte, toute cette mollesse de l'esprit qui provient de l'appréhension, il est passé tellement vite que c'était risible, entrée-sortie, une brève histoire, un interstice entre deux secondes, une suspension du temps, l'espace d'une haleine, à peine, l'ai-je senti, c'était si abrupt, si culpabilisé. L'homme avait honte de lui, et moi, matelas immobile, corps sans aspérité et sans invite, moi je n'ai pas senti tout de suite la terrible dégradation de cet acte, je me suis simplement dit, en touchant mes vilains billets sales – comme c'est facile ! (RP 161, 162)

C'est seulement son amour et son dévouement pour Mallacre qui est important à ses yeux. Néanmoins, la scène d'inceste, qui constitue l'apogée de sa chute et qui pousse la protagoniste au suicide, est racontée plus en détail :

Cela ne dure pas longtemps. Pour une fois, la chose est faite, n'est même pas désagréable. J'ai eu l'impression de reconnaître ce corps contre lequel j'ai posé mes doigts. Mais au moment où il se sépare de moi, je me rends compte, avec amertume, que j'ai oublié de prendre les précautions d'usage.[...] il demeure tranquille, même pas dérangent, le souffle très doux, me frôlant du corps, dégageant une tiédeur, aussi je reste, j'hésite à me lever, à rompre le charme étrange et évasif du moment qui vient de s'établir [...] Il bouge, reprend conscience, lui aussi, de la réalité. Il a soupiré, murmuré quelque chose. Il s'est levé, s'est profilé contre la lune de la fenêtre. Il y a eu une sorte d'explosion dans ma tête, comme si ma cervelle venait d'éclater. Une crampe au ventre. Un cri s'est bloqué dans ma gorge, trop énorme pour sortir. [...] Je l'ai reconnu. (RP 1988 : 180-182)

Il est à noter que Paule aime observer les autres. Elle brosse des portraits de Marie, d'Édouard, de Mallacre ou de ses copines prostituées faits à leur insu. Une fois, venue chercher son père au chantier naval, elle semble être fascinée par l'observation du corps des ouvriers mais en même temps consciente que leur travail est pénible :

Sur les quais, les grues fonctionnent à toute heure. Mais ce sont surtout les hommes qui fonctionnent, incessants, avec la prestesse agressive des fourmis rouges. [...] Ils marchaient, une pavane de toutes les tailles, de toutes les formes. Certains immenses, prenaient les devants, saisissaient une caisse ou un ballot sur le dos, les jambes boursoufflées de muscles et de tendons raidis. D'autres devaient faire des efforts inouïs pour porter les mêmes charges, garder le même rythme, et ils devenaient comme une corde noueuse de la tête aux pieds, des nerfs saillants à des endroits inattendus tant l'effort ameutait leur corps tout entier. (RP 1988 : 26, 27)

Si la libido sciendi est liée d'un côté à l'érotisme et de l'autre à la cruauté et à la morbidity, la **libido sentiendi** se manifeste aussi par l'intermédiaire de la lecture de *Rue la Poudrière*. En analysant la vie de la protagoniste, on constate que les deux principales pulsions humaines Éros et Thanatos s'entremêlent sans cesse. Cette dichotomie entre l'amour et la mort se trouve au cœur de l'histoire de Paule.

Paule mentionne entre autres les avortements subis par les prostituées. Le lu semble être fasciné par les « origines élémentaires de la vie » (Jouve 1992 : 162). La description de ce moment douloureux réveillant la curiosité du lu le choque en même temps :

Parfois elles étaient vraiment à l'agonie, se tordaient sur leur lit, les mains crispées sur leur ventre, ou cherchant l'entre-jambes dans l'espoir de pouvoir en arracher la douleur comme on en avait arraché l'enfant. Le sang coulait, l'utérus se révoltait contre l'assaut, l'embryon déchiqueté hantait l'esprit comme une créature démoniaque, et la fille, l'œil hagard et révolté, ne pouvait que comprimer sa terreur et sa douleur dans ses draps trempés. (RP 1988 : 147, 148)

La réception de Paule, le personnage principal de *Rue la Poudrière*, lui permet le défoulement de sa pulsion érotique. Son attirance pour le mal, à savoir sa pulsion sadique, est aussi assouvie par la médiation de ce personnage-prétexte. Le lu peut vivre une régression vers le non-humain. Nous avons déjà signalé la vision du monde de Paule selon laquelle les

êtres humains se transforment ou sont similaires aux animaux. Pour décrire des rapports sexuels, elle a recours à un lexique relatif au règne animal (femelle, mâle, rut) (RP 1988 : 126, 146), elle qualifie le fils de Mallacre de « petit animal brun » (RP 1988 : 178). Pour elle, « Mallacre était un lion ou un tigre » (RP 1988 : 177), les ouvriers sont comparés aux fourmis (RP 1988 : 26), Marie est une « louve » (RP 1988 : 22), la protagoniste dans l'un des autoportraits se compare à un animal prédateur (RP 1988 : 32). Paule se fie plus à son instinct qu'au raisonnement logique, et perçoit le monde par le biais de ses cinq sens. La jeune femme se sert le plus souvent de son odorat. Elle constate amèrement qu'elle est devenue :

[...] quelque chose de primitive, incapable de penser ou de réfléchir, une chose morte qui doit se désintégrer, n'ayant plus d'autre recours, n'ayant plus d'autre fierté, d'autre fragment d'humanité qui lui demeure, une chose chevelue et noire. (RP 1988 : 184)

C. Vallée-Jest fait à ce propos une remarque pertinente :

La métamorphose en animal renvoie au sens originel du mot et permet de se débarrasser de tous les masques, d'atteindre l'universalité, la vraie, celle du corps, ce que l'auteure nomme la « carnalité ». (Vallée-Jest 2016 : 365)

Il arrive à la protagoniste de faire aussi allusion au règne végétal, elle décrit son corps comme un « corps-arbre » (RP 1988 : 184). Dans la partie finale du roman, la protagoniste se réfère encore une fois à ce règne. En mentionnant la « fleur de Kamal » (le lotus), elle, Créole, évoque la religion hindoue dans laquelle cette fleur symbolise la divinité dans toute sa beauté et qu'on associe le plus souvent au mythe de la création. C. Vallée-Jest explique que

[d]ans *Rue la Poudrière*, la métaphore de la fleur de Kamal apparaît à deux reprises. En utilisant le terme hindi plutôt que le terme français, Ananda Devi souligne l'intertextualité mythique et par là-même, l'hybridité puisque la narratrice est créole. (Vallée-Jest 2016 : 366)

Paule fait un parallélisme entre l'existence des humains et celle d'autres organismes vivants qui après la mort et la décomposition font partie de la terre, et par conséquent du règne minéral :

La lente destruction des choses, des valeurs, de l'individu amenuisé jusqu'au point de non-existence. Rapetissé, fusionné aux éléments transitoires de l'existence, dispensables, qu'il éclate lorsque rien ne l'attache plus à la vie, qu'il s'en aille sans rien déranger, s'éteignant doucement comme la fleur de Kamal qui s'épanouit dans la boue¹⁵⁷, et, flétrissant, s'en va rejoindre sa boue... Ainsi, j'attends, patiente. Dehors, l'apocalypse s'étend, s'étale... (RP 1988 : 197)

¹⁵⁷ Cécile Vallée-Jest relève que le motif de la boue qui est présent dans plusieurs romans d'Ananda Devi est un inter-texte baudelairien, ayant des liens en particulier avec *Les Fleurs du mal* du poète. « Dès les premières pages de *Rue la Poudrière*, il est question de son 'recoin de boue et de paille, rescapé d'une apocalypse lointaine', (RP, 4), c'est aussi celle de l'embouchure de la Grande Rivière Nord Ouest dans laquelle se noie l'amie de Paule, 'elle est étalée dans la boue, maculée de la tête aux pieds par tout ce qui pollue la Grande Rivière Nord Ouest', (RP, 137) ; 'Voilà le ciel qui s'assombrit, les sternes qui le noircissent, la mer s'évapore, le sable devient boue', (VD, 114) ; l'étang aux nénuphars de *L'Arbre fouet* est plein de boue que les villageois

En effet, dans le roman il y a encore un autre fragment dans lequel Paule évoque cette fleur :

Ou bien ai-je payé le prix de ma vérité à travers toutes celles qui, comme moi, ont fleuri comme des fleurs de Kamal, de la boue ? Mais à présent que je suis assise en équilibre sur une chaise à trois pieds et qu'un lézard grignote avec énervement mon silence, quelle est ma signification ? (RP 1988 : 74)

La **libido dominadi** n'est pas trop suscitée par ce roman dont la protagoniste n'aspire pas particulièrement à des rêves de grandeur. Il faut cependant souligner que ce personnage en « fuite » a l'impression de prendre part à une « incessante quête de quelque chose d'autre, d'une chose qui me dépasse, qui explose les confins de ma réalité. » (RP 1988 : 152-153) Cependant la pulsion mégalomane du lu n'est pas éveillée car les aspirations de Paule sont relatives à la sphère familiale et privée. La jeune femme essaie d'être remarquée et appréciée tout d'abord de ses parents et de Mallacre. La protagoniste permet au lu de vivre par procuration une vie bien différente de la sienne qui toutefois ne peut pas être qualifiée comme une existence hors du commun. En réfléchissant sur sa vie, Paule remarque : « Moi, qui voulais fuir vers les hauteurs, je vois s'ouvrir devant moi les portes d'une terrible géhenne » (RP 1988 : 158). Par conséquent, même si chez la jeune femme il est possible de détecter des rêves de grandeur, elle ne réussit pas à les réaliser et donc le lu n'a pas la possibilité de les vivre à travers de cette héroïne littéraire.

À présent, analysons la protagoniste d'*ÈVE DE SES DÉCOMBRES* reçue comme personnage-prétexte. Pendant la lecture du roman, la pulsion scopique du lu est réactivée maintes fois car le texte abonde en des scènes de ce genre. Le roman offre au lecteur plusieurs descriptions de scènes érotiques décrites du point de vue féminin (le plus souvent par la protagoniste) ou masculin (en général par Sad). La description des scènes érotiques vécues par la jeune femme est dominée par son indifférence ou par le dégoût comme le démontre le fragment suivant dans lequel Ève mentionne un rapport sexuel avec un copain :

venus le draguer mettent dans des sacs et y découvrent de petits objets en or. Aeena attend la preuve de la mort du père de Dévika : 'Quelqu'un a retiré de la nappe de boue un long fémur sale', (AF, 148) ; 'la boue des chemins vous colle à la peau et au ventre', (MI, 96) et synonyme de boue, 'la mangrove qui nous a ensevelis dans l'odeur de limon et de vase', (MI, 98). Dans *Pagli*, la boue apparaît dès la première page, 'La pluie a tissé autour de nous son mirage de boue', (P, 13), au cœur du drame final, déluge où tout finit, comme elle l'annonce 'dans un bain de boue ou dans un bain de sang', (P, 20) ; quand Royal Palm s'enfonce dans les entrailles de l'île, 'il a l'impression de marcher dans une boue transparente', (S, 223) ; Dans *Les Jours vivants*, elle évoque la boue des tranchées : 'plongé dans la boue jusqu'à mi-mollet et continuant à mitrailler l'ennemi', (JV, 33). Dans *Rue la Poudrière*, elle évoque les débardeurs du port qui 'y laisseraient leur boue, leur sang et leurs entrailles'. » (Vallée-Jest 2016 : 408) La chercheuse souligne que : «[l]a boue est omniprésente dans l'œuvre du poète français. Antoine Compagnon a précisé toutefois, dans *Un été avec Baudelaire*, que la boue baudelairienne ne vient pas de la nature mais de la ville. Ananda Devi associe également au milieu urbain – à Port-Louis (dans *Rue la Poudrière*, A. Sz.-B) et à Delhi (dans *Indian tango*, A. Sz.-B.) – le champ sémantique de la boue, mais elle fait surtout référence à la célèbre phrase que Charles Baudelaire a écrite dans son projet d'épilogue pour son édition de 1861 : 'Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.' » (Vallée-Jest 2016 : 409)

[...] il m'a appuyée contre le tronc de l'arbre, et il a glissé sa main sous mon tee-shirt. Je portais un tee-shirt rouge, avec le nom d'un footballeur écrit dessus. [...] Sa main s'est arrêtée sur ma poitrine, est montée et descendue doucement, juste sur le bout minuscule et noir. Je n'avais presque rien, là. (EDD 2006 : 19)

Les rapports sexuels avec l'enseignant de biologie sont évoqués d'une manière froide et distante :

Il (le professeur, A. Sz.-B.) n'arrive pas à me déshabiller, je dois le faire pour lui. Il se libère et essaie de me pénétrer. Ma tête prend des coups. Il est perdu dans mon corps. Il est maigre par endroits, mou à d'autres. Je l'observe. (EDD 2006 : 58)

Le lu peut avoir l'impression que la protagoniste, qui pratique une sorte d'autodestruction, est totalement détachée de son corps qu'elle examine tel un scientifique. Après la mort de son amie, l'héroïne principale d'*Ève de ses décombres* compare le rapport sexuel avec le professeur à l'autopsie de Savita :

Allongée, nue, sur une paillasse de la salle de biologie, j'essaie de m'imaginer à la place de Savita, étalée sous le regard des policiers et des médecins, attendant de livrer ses secrets. (EDD 2006 : 93)

Ève qui a été victime d'un viol collectif y fait une courte allusion dans cet extrait : « Ils ont fait une sorte de danse autour de moi, ils ont enlevé leurs vêtements, ils ressemblaient à des oiseaux lourds et maladroits sur leurs pattes maigres. » (EDD 2006 : 77)

Par ailleurs, l'amitié avec Savita éveille chez la protagoniste des sentiments forts qu'elle évoque plusieurs fois et qui permettent au lu d'imaginer des rapports sexuels entre femmes :

Le goût de sa bouche n'était pas du tout pareil à celui des hommes. C'était si doux que j'ai fermé les yeux et que je l'ai savouré comme un gâteau-papaye. Je l'ai aspiré fortement à l'intérieur de ma bouche. (EDD 2006 : 49)

C'est en compagnie d'une autre femme qu'Ève s'épanouit, est heureuse et s'ouvre aux sensations. Le lu peut suivre la transgression commise par le personnage :

Savita me chatouille les orteils. Je lui lèche la plante des pieds. Nous avons la même peau, parfaitement lisse, sur laquelle la main s'évapore. La partie la plus douce est sur le creux du dos et à l'intérieur de la cuisse. Quand on se caresse à ces endroits, le temps s'arrête. Je pose la tête sur son ventre et j'écoute le chant de ses organes. (EDD 2006 : 62)

La libido sciendi du lu est encore plus stimulée par les scènes érotiques présentées par Sad :

Elles font une espèce de danse des hanches sur la chanson, à peine un mouvement, une ondulation qui rapproche de front, les éloigne, les rapproche de nouveau. Dans ce mouvement les jeans se rétrécissent autour de leurs fesses comme deux mains plaquées sur leur rondeur. [...] Je n'en peux plus. Je me lève et dévale l'escalier jusqu'aux W.-C. J'enjambe des corps. En haut de cette discothèque de Grand Baie, il y a des chambres. J' imagine qu'Ève et moi, nous montons là-haut. On ouvre la fenêtre parce que la chambre empeste les vieux corps. L'air salé de Grand Baie s'y engouffre, transformant la chambre de putes en petite chambre nuptiale, toute de rouge vêtue. Je remplace les mains du jeans. Je remplace la

musique dans ses jambes, sur ses épaules. Je remplace la cigarette entre ses lèvres. Je suis le vent partout en elle. Je dépose sur sa sa peau un film de sel. (EDD 2006 : 34, 35)

Sad, amoureux d'Ève, partage avec le lu ses rêves dans lesquels la jeune femme occupe la place centrale : « [s]es orteils auraient un goût de longanes. Ses cheveux, un parfum d'algue et de nuit. Son sexe, l'odeur tubéreuse des fleurs de frangipanier et la tiédeur à moitié pourrie de la mangrove. » (EDD 2006 : 66) Pendant une promenade avec Ève, l'homme qui veut secourir sa bien aimée tombée de bicyclette touche légèrement son corps ce qui provoque son excitation :

Je délaisse mon vélo et me jette sur elle, la clouant dans l'herbe. Je sens son corps qui tremble, de rire ou de peur, je ne sais pas. Sa sueur sent bon. Elle ne porte pas beaucoup de vêtements et je sens tous ses os et tous ses espaces de chair. L'effet est immédiat. Je plonge le nez dans la jointure entre son cou et son épaule. (EDD 2006 : 46, 47)

Une autre fois, grâce au témoignage de Sad, le lu a l'opportunité de se transformer en promeneur et épier les jeunes prostituées de Port-Louis :

À Grand Baie, la nuit, le monde se retourne comme un gant. La petite ville balnéaire qui pullule de touristes et de bonhomie le jour grouille alors de ces insectes qui ne sortent que la nuit. Filles court vêtues, hommes transformés en loups, la traque peut commencer. [...] Les filles monotones sont de plus en plus jeunes. Les plus petites sont les Malgaches et les Rodriguaises : elles n'ont pas l'air d'avoir treize ans. (EDD 2006 : 36)

Le roman présente également des scènes de violence dont l'acteur principal est souvent le père de l'adolescente qui est un vrai tyran à la maison maltraitant sa femme et sa fille : « [...] il (le père, A. Sz.-B.) profite de ma fatigue pour me donner un coup, un vrai coup de poing au visage. [...] Il me saisit les cheveux et m'oblige à le regarder et à l'écouter. » (EDD 2006 : 99)

Le lu a la possibilité d'assister à la scène du meurtre du professeur dans laquelle Ève ordonne à ce dernier de s'agenouiller devant elle pour le tuer. La curiosité malsaine du lu est également satisfaite par l'intermédiaire de la scène, se déroulant à la morgue, où il observe avec la protagoniste la dépouille morte de Savita : « [i]mmobilité et pâleur. Son visage vitrifié, rigide, inflexible. Avec encore les marques de doigts sur son cou. [...] Et puis il y a cet aspect bleuté, presque violet, de la peau. » (EDD 2006 : 121)

Bref, la stimulation de la libido sciendi du lecteur d'*Ève de ses décombres* s'avère être intense et eu égard à la thématique sexuelle et morbide évoquée par la lecture, cette première forme de libido débouche sur la **libido sentiendi**. Celle-ci est menée par deux pulsions vitales essentielles : l'instinct de vie et la pulsion de la mort. La présentation de la salle de biologie dans laquelle ont lieu les rencontres amoureuses de la protagoniste avec le professeur semble

être significative. La femme, sensible aux sensations olfactives, mentionne l'odeur de sulfure et de formol (EDD 2006 : 57) qui font penser symboliquement à l'Enfer ou à la conservation des échantillons de corps après la mort. L'héroïne est partagée entre l'amour éprouvé pour Savita, la sympathie envers Sad et la haine contre son père et le reste des hommes. Le lu qui se projette dans le personnage est exposé à des sentiments primitifs dont les sources sont l'argent (la protagoniste traite son corps comme monnaie d'échange), le sexe et la mort. Sa fascination pour le vital et le morbide l'amène vers la libération d'un côté de l'inhumain mais de l'autre côté vers le non-humain. La médiation de la protagoniste pousse le lu vers le règne animal. Selon Ève, les humains se comportent souvent à la manière des animaux. Elle-même, elle s'imagine comme une « lionne » (EDD 2006 : 9, 132) ou un prédateur (EDD 2006 : 22), par contre elle décrit l'enseignant comme « pauvre créature reptilienne, sans vertèbres. » (EDD 2006 : 144) Le langage relatif aux animaux tels le verbe « pulluler » (EDD 2006 : 36), l'expression « grouiller des insectes », le mot « la fourmilière » (EDD 2006 : 96) est également employé par Sad et Clélio. Les copains de la bande font penser Sad à « [...] des bourdons qui se mettent en chasse. Des guêpes avides, des abeilles énervées, une insolence d'insectes ayant perçu non loin l'appel d'une rare floraison. » (EDD 2006 : 140) Au premier abord, le professeur compare Ève à « un petit animal » (EDD 2006 : 112). Une fois, la protagoniste déclare : « [...] je ressemble à beaucoup de choses organiques, minérales, aux mues étranges, mais je ne ressemble pas à une femme. » (EDD 2006 : 60)

Quant à **la libido dominandi**, elle n'est pas activée au cours de la lecture du roman car ce personnage n'éveille pas chez le lu des rêves de grandeur, que ce soit dans le domaine familial, privé ou social. L'héroïne du roman ne prend pas non plus part à la quête d'un idéal.

Au terme de cette analyse, il est légitime de constater que pendant la lecture de *Rue la Poudrière* et d'*Ève de ses décombres*, le lu a plusieurs occasions de s'immiscer comme voyeur dans l'intimité des personnages. En effet, sa **libido sciendi** est souvent activée. Le lu observe les protagonistes dans des scènes à caractère érotique, criminel et des scènes pleines de violence. Le lu voit les personnages au moment des rapports sexuels, a la possibilité d'observer leur corps, il assiste à la scène de l'assassinat du professeur de biologie tué par Ève. Dans le cas de Paule, le lu est le témoin de son malheur causé par le rapport incestueux avec son père. Dans *Ève de ses décombres*, les scènes érotiques sont relatées du point de vue féminin (Ève) et masculin (Sad). Le roman en question soulève aussi la problématique de l'amour lesbien ce qui peut faire naître un intérêt spécial du lu. La thématique sexuelle et morbide présente dans deux romans fait éveiller la **libido sentiendi** du lu qui lui permet de

découvrir le mal inhérent à l'être humain et le caractère sombre de la nature humaine. La médiation des personnages débouche sur l'apparition de l'inhumain et du non-humain du lu qui peut régresser d'une manière inconsciente vers le règne animal, végétal et minéral. Pour ce qui est de la **libido dominandi**, cette pulsion n'est pas activée par le biais de Paule et d'Ève parce que les personnages n'inspirent pas chez le lu les rêves de grandeur ou de puissance.

L'analyse des personnages principaux de *Rue la Poudrière* et d'*Ève de ses décombres* permet de démontrer l'engagement du lu qui par la médiation de ces personnages-prétextes devient plus conscient de la dualité de la nature humaine déchirée entre la volonté de faire du bien et poussée vers le mal.

VII.2.B.6. Implication

Toute lecture influence le lecteur qui en fait son vécu, la voit comme une expérience nouvelle qui lui permet de revivre des moments douloureux de sa vie personnelle, de faire table rase du passé et de tirer une leçon. Le lecteur s'intéresse en particulier au sort des personnages, ce sont eux qui captent la majeure partie de son attention. Les écrivains utilisent différentes techniques narratives, liées aux modalités du pouvoir, du savoir et du vouloir, pour stimuler et atteindre l'implication chez le sujet lisant.

Dans le cas où le lecteur reçoit le personnage comme personnel, il est question du procédé de persuasion. Dans *RUE LA POU德里ÈRE* nous avons affaire à la **persuasion par l'intimidation** et plus précisément par la **présupposition** qui constitue sa variante, car l'interprétation et la vérité concernant le personnage sont imposées avec violence par la protagoniste-narratrice qui emploie souvent les verbes et les tournures comme « savoir », « pressentir », « découvrir », « comprendre », « il est vrai que » comme dans les phrases suivantes : « ce que j'ai pressenti, deviné, sans vraiment vouloir y croire, est en ce moment-même puissamment confirmé » (RP 1988 : 69), « Il est vrai que Mallacre m'avait achetée à Édouard » (RP 1988 : 99), « Je sais à présent quelle âme noire est celle de Mallacre » (RP 1988 : 169), « Je sais bien que je serai, jusqu'au bout, le jouet de ma destinée » (RP 1988 : 181). Paule s'adresse même au lecteur en lui disant : « Je vous donne Mallacre à doses infimes, et les filles par à-coups, brèves images outre-passées dans leur cercueil de secrets. » (RP 1988 : 115) Il est clair que la vérité qui est transmise au lecteur est celle choisie par la narratrice qui de temps en temps joue d'une manière maligne avec lui : « J'ai tout dit. Ai-je tout dit ? Ou ai-je caché l'essentiel ? [...] » (RP 1988 : 135). Quant à la coordination des perspectives du texte, ici il est question de la **coordination par compensation**. Le lecteur est invité à lire l'histoire dans une perspective unique. Le personnage principal et les personnages secondaires sont inscrits « dans le même but littéraire » (Jouve 1992 : 209).

Pour ce qui est de la réception du personnage en tant que personne, l'auteure de *Rue la Poudrière* se sert de la stratégie de **séduction**. La « fragilité » (Jouve 1992 : 212) du personnage, ses souffrances touchent le lecteur. Paule, enfant-mal aimée, femme-prostituée, peut s'inscrire dans la catégorie des « victimes innocentes » (Hamon 1984 : 190). Son échec final bouleverse le sujet lisant qui par l'intermédiaire de la présentation de l'aspect psychologique et émotionnel du personnage est amené à la visée idéologique du roman. En effet, le lecteur qui ressent de la sympathie à l'égard de Paule comprend sa lutte et se situe de

son côté. L'objectif du roman est atteint car après la lecture du roman le lecteur s'indigne contre le sort des pauvres, des femmes et des enfants oubliés et négligés par les structures sociales.

Le personnage-prétexte emploie la technique de **tentation** qui accomplit une fonction cathartique de la littérature. Cela offre au lecteur la possibilité de reculer et de revivre des moments pénibles de sa vie et de s'en libérer. Le lecteur de *Rue la Poudrière* peut se réconcilier avec son passé par le biais du personnage de Paule. D'une part la tentation de ce personnage l'amène à la libération mais d'autre part il aboutit à la régression vers le règne animal et végétal. La régression lui permet de comprendre l'essentiel de son identité et le sens de l'existence. Elle l'invite à se percevoir comme une particule infime de l'ordre universel. Grâce à la régression le lecteur a la possibilité de ressentir des liens entre trois règnes : animal, végétal et minéral.

Dans *ÈVE DE SES DÉCOMBRES*, Ananda Devi se sert de l'**intimidation par la présupposition** car la vérité est imposée au lecteur. Ève et Sad, personnages-narrateurs, utilisent souvent le verbe « savoir » ou l'expression « c'est vrai » qui supprime toute libre interprétation de la part du lecteur. Sad déclare : « [...] je sais que je suis le seul à l'aimer. Elle m'attend. Je le sais. Je le sens. » (EDD 2006 : 66), puis il poursuit : « Je sais que pour l'instant, je ne peux pas créer. » (EDD 2006 : 66), « C'est vrai, j'ai de la mémoire » (EDD 2006 : 26), « Je sais, je ne suis qu'une contrefaçon » (EDD 2006 : 68) ; le jeune homme s'exprime avec surêté à propos de Clélio suspecté d'avoir tué l'amie d'Ève : « Je sais qu'il n'a pas tué Savita. » (EDD 2006 : 105) La protagoniste exprime son opinion sur Sad d'une manière catégorique : « Je sais qu'il a honte » (EDD 2006 : 31), à propos de la réaction de son père elle dit : « Je sais qu'il en sera troublé et énervé. Qu'il ne saura pas comment l'interpréter. » (EDD 2006 : 44) ou après la rencontre avec l'enseignant elle constate : « Je sais que quand je pars, il reste à la fenêtre, dans le noir [...] » (EDD 2006 : 95). Tous ces exemples démontrent qu'au cours de la lecture le sujet lisant reste guidé et que la vérité lui est imposée. Quant à la coordination des perspectives du texte, *Ève de ses décombres* est construit sur la **coordination par compensation**, l'opinion de la protagoniste est soutenue et complétée par les autres personnages.

Le personnage reçu comme personne par le biais de la technique de **séduction** émeut le lecteur qui se place de son côté. La présentation de sa vie intérieure débouche sur la participation compréhensive du lecteur. Celui-ci essaie de déculpabiliser Ève compte tenu de

son jeune âge, de sa situation familiale et du mal subi de la part des hommes. L'engagement affectif du lecteur entraîne son intérêt idéologique. Il comprend sa lutte et accuse le système social de tous ses malheurs.

Ananda Devi présente Ève comme personnage-prétexte grâce à la stratégie de **tentation**. Une telle réception du personnage permet de découvrir le côté sombre de la nature humaine. Le lecteur a la possibilité de revivre des moments traumatiques de son passé.

L'analyse de l'implication du lecteur résultant de la lecture de *Rue la Poudrière* et d'*Ève de ses décombres* amène le lecteur à découvrir beaucoup de ressemblances dans la construction de deux romans. En imposant avec violence l'interprétation, la romancière se sert deux fois de la technique d'**intimidation par la présupposition**. Pour ce qui est de la coordination des perspectives du texte, l'auteure recourt à la **coordination par compensation** dans le cadre de laquelle le point de vue des protagonistes est complété par les opinions des autres.

La technique de **séduction** rend possible la création des liens très forts entre le lecteur et les personnages. Le lecteur, qui a accès à la vie intérieure de Paule et d'Ève, s'engage affectivement dans leur histoire.

Le procédé de **tentation** permet au lecteur de découvrir le mal inhérent à la nature humaine, de régresser vers le non-humain, c'est-à-dire le règne animal, végétal et minéral ainsi que de revivre une catharsis.

VII.3. Romans du cycle à caractère universel

Le cycle de romans d'Ananda Devi, que nous avons appelé à caractère universel, est composé de ses deux derniers romans, c'est-à-dire *Les Jours vivants* et *Manger l'autre*. Les protagonistes de ces livres devenus sont les suivantes : Mary, une vieille Anglaise, pour *Les Jours vivants* et une jeune héroïne anonyme pour *Manger l'autre*. Toutes les deux sont blanches, domiciliées dans des pays riches. Néanmoins, elles y vivent en marge de la société. La première, selon l'explication donnée par Ananda Devi : « [...] est marginalisée à cause de son grand âge. La vieillesse rend les gens invisibles dans la société moderne. » (Devi : dans Mollon 2013, en ligne)¹⁵⁸, la deuxième est rejetée à cause de son altérité, à savoir son obésité.

À partir des *Jours vivants*, Ananda Devi ne se penche plus sur son île natale et sur ses problèmes, la romancière s'intéresse plus aux problèmes universels de notre monde globalisé. Dans *Les Jours vivants*, Ananda Devi réfléchit, entre autres, sur la transformation de l'Europe. Selon l'écrivaine, la relation entre Mary et Cub peut être appréhendée d'une manière métaphorique comme la rencontre entre le Vieux Continent et le Nouveau Monde. (Devi : dans Mollon 2013, en ligne)¹⁵⁹ Une fois, Cub dit : « Je baise un vieux pays pour lui redonner la vie. » (JV 2013 : 139) La romancière déclare souvent sa volonté d'aider et d'accueillir des réfugiés en Europe. Son dernier recueil de poèmes *Ceux du large* soulève ce problème¹⁶⁰. À son avis, des étrangers avec leur culture d'origine, leur langue et leur énergie enrichissent les pays d'accueil, ils leur apportent une nouvelle dynamique. En effet, en accord avec ses convictions, l'écrivaine présente dans *Les Jours vivants* la culture occidentale à son déclin. D'après l'auteure, « la nouvelle civilisation a la morale coupable et les larmes brèves [...] » (Devi 2013 : 107). Le roman finit même par une vision apocalyptique où un grand froid polaire transforme tout en glace sur le chemin de son passage. Dans le roman en question,

¹⁵⁸ Interview de Fabien Mollon avec Ananda Devi « Il y a une violence latente à Maurice » (2013) <http://www.jeuneafrique.com/137734/societe/ananda-devi-il-y-a-une-violence-latente-maurice/>. Date de consultation : le 30 janvier 2017.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Ananda Devi exprime son opinion sur le sort des réfugiés dans une interview. La romancière remarque : « L'Occident ne devrait pas oublier ses responsabilités dans les conflits qui ont lieu aujourd'hui sur le continent africain, au Moyen-Orient, en Afghanistan, en Amérique du Sud. Je ne veux en aucune manière diminuer la responsabilité des dirigeants actuels comme Assad, loin de là. Ni minimiser l'horreur absolue que représente Daech. Ce que je veux dire, c'est que lorsque les pays riches ferment leurs portes à ces populations prises dans l'étau de ces conflits, ils oublient leur part de responsabilité, le fait que les armes continuent à être vendues à ces pays et à ces milices, le fait que les conflits n'ont pas interrompu les exploitations minières dont les revenus ne sont pas partagés avec les populations, qui en ont le plus besoin. Rien ne justifie de condamner des millions de personnes à mourir parce qu'on estime qu'ils ne nous concernent pas et 'qu'elles n'ont qu'à se démerder chez elles'. Cela nous concerne. » L'interview avec Ananda Devi : « La sensation d'une menace imminente » <https://www.lexpress.mu/article/309039/ananda-devi-sensation-dune-menace-imminente>. Date de consultation : le 18 février 2018.

Ananda Devi, par le biais de la protagoniste, proteste contre les guerres menées au monde. À part la critique des conflits militaires, l'auteure met en relief l'attitude des téléspectateurs qui observent à la télé des photos et des vidéos prises sur un champ de bataille avec une curiosité malsaine. Dans une scène, Ananda Devi présente Mary qui regarde à la télé des photos prises probablement à la prison américaine de Guantanamo après l'attentat du 11 septembre 2001 :

La réalité de cette guerre lui apparut (à Mary, A. Sz.-B.) encore plus fortement lorsqu'elle vit à la télé des images d'une jeune femme soldat américaine humiliant des prisonniers. Le visage de cette jeune femme la stupéfia. Un visage d'enfant tueur, malin, fermé, abêti par l'absence de cœur et d'émotions. Un visage qui ne connaissait que lui-même, que le monde étriqué d'où elle venait, que des murs d'autant plus fermés qu'ils étaient invisibles, les murs d'une vraie aliénation de la vérité des autres, la seule qui comptait. Une sorte de figure tragi-comique, avec ses poses absurdes, doigt pointé vers le pénis de prisonniers forcés de se masturber, une figure grotesque d'ange maléfique qui savait si bien déshumaniser l'ennemi que la mise à mort était accessoire. Ce visage était celui de l'époque. Mary ne sut jamais pourquoi elle pleura de rage et d'impuissance en voyant cette femme qui tenait en laisse un homme nu, masqué d'une cagoule. (JV 2013 : 76, 77)¹⁶¹

Une autre fois, l'écrivaine met dans la bouche de Mary une critique pleine de virulence de la société de consommation caractérisée par des achats compulsifs, par une quête incessante d'un nouveau modèle du produit et par un grand gaspillage. Dans des pays riches, les besoins des consommateurs semblent être illimités et la consommation accrue peut désigner même un mode de vie.

Un soir, après avoir jeûné pendant une semaine et écouté une femme geindre à propos de son amant qui refusait de lui offrir le dernier téléphone à la mode, une adolescente conspuer ses parents trop « nuls », un mari balancer à sa femme qu'il avait trouvé viande plus fraîche [...] Elle marcha vers le bord de la rivière, le suivant par des chemins détournés, le long des canaux et sous les ponts, oublieuse des ordures et des résidus de vie qu'elles y rencontrait, des garçons et des filles entourés d'une odeur d'arômes fades ou hérissés de piqûres, des vieux qui pouvaient être morts, des jeunes qui pouvaient être vieux, des déchets balancés du haut du pont et qui témoignaient de cette terrible propension à jeter, à jeter encore même ce qui est utilisable, feuilles de papier virginales, nourritures à demi consommées, téléviseurs démodés, ordinateurs dépassés, tout était jeté, tout était abandonné avec l'indifférence de l'excès dans un paysage de laideur, et, comme par exprès, la nature n'offrait ici que des ronces et des épines chargées de transmettre en retour son défi. (JV 2013 : 104-106)

Dans *Manger l'autre*, l'écrivaine monte au créneau pour dénoncer les problèmes globaux liés en particulier aux nouvelles technologies, elle met en relief l'anonymat des utilisateurs sur Internet et le culte de la jeunesse qui caractérise la civilisation occidentale. Au premier abord, Mary des *Jours vivants* et la protagoniste de *Manger l'autre* sont différentes, l'une est une femme âgée, l'autre une jeune fille mais ce qui les unit est l'exclusion de la société résultant de l'intolérance. Cette incompréhension a sa source dans la peur de tout ce qui est différent et inconnu.

¹⁶¹ L'indignation de l'écrivaine va de pair avec les idées présentées par Susan Sontag dans *Devant la douleur des autres* (*Widok cudzego cierpienia*), Kraków, Karakter (2016).

VII.3.1. Perception

L'effet-personnage des protagonistes est analysé sur trois niveaux : la perception, la réception et l'implication du personnage littéraire. Venons-en à la perception. Pour établir la perception des personnages, il est nécessaire de fixer leurs « **frontières** ». Pour ce qui est de Mary, il est impossible de voir une ressemblance entre celle-ci et des personnages mythiques. Quant à la protagoniste de *Manger l'autre*, il est possible de faire un parallèle entre son appétit démesuré et le géant Gargantua de F. Rabelais. Une fois, la protagoniste fait allusion à ce célèbre personnage littéraire, elle se voit comme un « bébé rabelaisien » (MA 2018 : 199). Dans le cas de Mary, la voix narrative est neutre dans sa présentation. Par conséquent, nous avons affaire à la **non-reconnaissance** de son caractère fictionnel (Jouve 1992 : 66, 67). Si nous analysons la mise en évidence du caractère fictionnel de la protagoniste de *Manger l'autre*, nous avons affaire à la **dissimulation** (Jouve 1992 : 66, 67) parce que la romancière a recours à la narration autodiégétique à la première personne (Genette 1972 : 254-259) et le lecteur a de la difficulté à ne pas confondre la protagoniste et la figure du narrateur. Les protagonistes des *Jours vivants* et de *Manger l'autre* sont des personnages individualisés qui s'inscrivent dans la lignée des personnages « **possibles** » (Jouve 1992 : 66, 67).

Passons maintenant à la **distance du personnage** en question. Dans le cas de ces personnages, le lecteur ne ressent pas l'écart culturel, les personnages et les univers fictifs ne sont pas éloignés de lui. Le cadre de référence est facilement identifiable. La tonalité des œuvres ne perturbe pas la perception des personnages car le style est familier. Mary et la protagoniste anonyme de *Manger l'autre* sont des personnages « saisissables » autrement dit « lisibles » (Jouve 1992 : 69).

Quant aux **dimensions du monde fictionnel** ou de la **densité référentielle**, pour comprendre Mary et la protagoniste de *Manger l'autre* il ne faut pas avoir recours à des informations supplémentaires, en conséquence, leur monde est fermé à l'extratextuel. La protagoniste des *Jours vivants* est intégrée dans une **orchestration narrative complexe** (Jouve 1992 : 69) ce qui réduit un peu sa densité. Le roman présente des trames secondaires se rapportant à Cub et sa famille et ainsi qu'au voisin indien de Mary. L'univers fictif est présenté sur le mode mimétique et la protagoniste est surdéterminée par une finalité narrative forte (Jouve 1992 : 69). Il en est de même avec la protagoniste de *Manger l'autre* qui est aussi intégrée dans une **orchestration narrative complexe** (Jouve 1992 : 69). Dans le roman, il y a

une trame annexe relative à René. L'univers fictif du roman est aussi présenté sur le mode mimétique et l'héroïne principale du roman est surdéterminée par une finalité narrative forte.

L'analyse de l'**incomplétude du personnage** constitue le dernier élément de la perception de la figure romanesque. Mary est un personnage complet. Elle est caractérisée par des critères semblables à ceux des êtres réels. Le lecteur connaît son prénom, son nom, son âge, son passé, ses pensées et ses émotions. L'univers fictif et les personnages créés par Ananda Devi dans *Les Jours vivants* sont décrits d'une manière détaillée. Contrairement à Mary, le personnage principal de *Manger l'autre* est un personnage incomplet car le lecteur ne connaît ni son prénom, ni son nom. Il ne sait pas non plus où se déroule l'histoire. En revanche, le sujet lisant est informé sur son âge et sur son passé. Le lecteur a également accès à ses pensées et à ses émotions. Les personnages ne sont neutralisés par l'intégration à un mythe de complétude.

VII.3.2. Réception, effet-personnel et lecteur jouant

À cette première étape de la lecture, qui s'inscrit à l'effet-personnel, il y a deux types de lecteurs, c'est-à-dire : le lecteur jouant et le lecteur interprétant qui analysent différemment le personnage.

Le lecteur jouant cherche à déchiffrer le texte en faisant des hypothèses basées en général sur des scénarios communs et intertextuels. Il fait des prévisions sur le développement et le dénouement de l'histoire lue. Le lecteur jouant se concentre surtout sur le sort des personnages qui captivent en particulier son attention et qui l'aident à comprendre l'histoire. Or, ils peuvent aussi le piéger en l'amenant sur une fausse piste. Il examine également la conformité générique de l'œuvre. L'image de l'auteur s'avère aussi importante dans ses anticipations sur la suite du texte lu.

Passons maintenant à l'analyse du personnel narratif des *JOURS VIVANTS* dont le titre au premier abord est énigmatique car son rôle explicatif échappe au lecteur jouant qui commence la lecture. Sa compréhension n'est possible qu'après la lecture du livre tout entier. Le roman est divisé en plusieurs chapitres précédés quelquefois par des fragments de poèmes en français et en anglais de T. S. Elliot, Ralph McTell et d'Edmond Jabès en anglais et en français qui sont en relation avec ce qui suit. Dans le premier chapitre des *Jours vivants*, il y a une annotation concernant le lieu et le temps (Londres, 2005) qui aide le lecteur jouant à situer l'action du roman. Le poème de T.S. Elliot intitulé « Cité fantôme » précédant ce chapitre décrit la capitale anglaise. L'incipit met en scène un personnage qui n'est désigné que par le pronom personnel « elle ». La femme se trouve dans une petite maison dont l'état est probablement lamentable.

Rien qu'une cachette de souris, trois étages oblongs, trois couloirs pentus parcourus en trois pas, maison d'épices dont elle ne sort plus, où elle ne respire presque plus, mais qu'elle surveille avec une patience de louve malade. (JV 2013 : 10)

L'expression « cachette de souris » accompagnée des verbes type : « ne pas sortir », « ne pas respirer » et une allusion à la maladie « louve malade » peuvent suggérer au lecteur jouant que la personne qu'il est en train d'observer, est une femme âgée. Cette interprétation hypothétique est confortée par la suite dans laquelle le narrateur en décrivant le paysage hivernal vu par la fenêtre mentionne des risques encourus par la femme si elle quitte la maison. Ensuite, le narrateur dévoile le nom du quartier dans lequel habite le personnage, à savoir Portobello Road, quartier chic et branché londonien. La voix narrative se concentre de

nouveau sur l'intérieur de la maison et sur le personnage assis dans un vieux fauteuil décoloré. Ce détail est significatif car le personnage en question réfléchit sur la couleur du meuble qu'elle a néanmoins acheté elle-même. Cette information jette une lumière sur le temps passé par la femme dans la maison et aussi sur son âge qui est probablement avancé. Le narrateur évoque brièvement les yeux du personnage pour passer à une description plus détaillée des mains de la vieille femme.

[...] la surface d'une planète inconnue, ses mains. Et l'étrangeté de leur posture, au repos. La paume forme un creux, comme un bol, les doigts s'incurvent vers l'intérieur, mais pas de façon douce : angulairement, marqués par des phalanges épaisses d'une teinte plus foncée que le reste de sa peau très blanche. Ce sont des mains devenues des serres, mais qui seraient bien incapables de saisir ni de broyer la moindre proie. Non qu'elles aient jamais voulu broyer quoi que ce soit. Caresser, oui, sinuer, oui, suivre des courbes, oui la douceur, n'était-ce pas ce qu'elle représentait jadis, dans sa lointaine jeunesse ? (JV 2013 : 11)

Finalement, le lecteur jouant apprend le prénom du personnage et quelques lignes plus loin son nom. Il est informé au sujet de son enfance et de son adolescence passées à la campagne anglaise. Il a accès à ses rêves et à ses désirs éprouvés à l'époque. Le premier chapitre s'achève par la description de Howard, un jeune militaire rencontré par Mary pendant un bal, qui devient son grand amour. Au début du deuxième chapitre l'action se passe au temps présent. Le narrateur s'attarde sur la description de toutes les pièces de la maison de Mary en mettant en relief son caractère délabré qui s'harmonise symboliquement avec l'état de santé et l'aspect physique de Mary. Très vite, l'action se déroule dans le passé et le lecteur jouant prend connaissance de la vie de Mary après la guerre, son déménagement à Londres et ses premières années passées à Portobello Road. Le lecteur jouant s'engage à suivre et à comprendre le comportement de la protagoniste du roman. En se basant sur des schémas interprétatifs, il peut croire qu'il a affaire à une histoire réaliste. Dans cette optique *Les Jours vivants* serait un roman psychologique. Or, l'écrivaine joue habilement avec le lecteur jouant pour qui il est impossible de prévoir le déroulement de l'histoire. Il est privé d'indices et d'un schéma typique qui lui permettraient de prévoir la transgression commise plus tard par Mary, sa relation avec Cub, l'apparition du fantôme de Howard. Ce qui le surprend aussi c'est l'alternance continue entre le réel et l'insolite. Il lui est difficile de démêler le vrai et du faux. Tout finit dans une ambiance mi-cauchemardesque mi-onirique où s'estompe la frontière entre le passé et le présent, le rêve et la réalité. Bien qu'à la fin du roman le lecteur jouant puisse se douter de la mort de Mary, les circonstances de cet événement ainsi que la mort tragique de Cub le stupéfient tout de même. Dans ce roman, Ananda Devi brise avec brio les règles du genre, l'histoire est tout à fait surprenante pour le lecteur jouant qui ne s'ennuie pas

pendant la lecture, tout en étant dérouté car il ne trouve aucun modèle littéraire qui l'aiderait à prévoir la fin du roman. Cependant, dans son interprétation du roman il est également obligé de se référer à l'image de l'auteur. Un lecteur avisé et connaissant l'œuvre romanesque d'Ananda Devi est probablement moins étonné par le déroulement de l'histoire des *Jours vivants* qu'un lecteur ordinaire. Ce premier est conscient que ses romans sont souvent hybrides du point de vue générique, qu'ils ont des structures éclatées et que l'écrivaine se sert souvent des stratégies d'insolitation de l'univers représenté. Dans l'univers de fiction devien, l'insolite, le rêve ou le fantasme supplantent souvent le réel. De plus, il n'y a pas de sujets tabous ou interdits pour l'écrivaine mauricienne. Ses personnages transgressent fréquemment, se révoltent contre l'ordre social ou l'hypocrisie de la société. Ses textes se caractérisent par la violence, et par l'importance accordée au corps.

Pour ce qui est du deuxième élément à examiner par le lecteur jouant, c'est-à-dire l'existence dans le roman des scénarios communs ou intertextuels, le lecteur ne trouve aucune interaction que ce livre pourrait établir avec d'autres textes. Il n'a pas la possibilité de déchiffrer la suite à la base de ces scénarios. Son expérience personnelle ne l'aide pas non plus dans « ce jeu de prévisibilité » (Jouve 1992 : 93).

Le titre du dernier roman d'Ananda Devi intrigue le lecteur jouant qui commence la lecture. L'épigraphie choisie par la romancière pour *MANGER L'AUTRE* semble être significative. Il s'agit d'une citation de *Tropique du Cancer* de Henry Miller, l'œuvre qui est très controversée et connue pour son caractère obscène.

Si je suis inhumain, c'est parce que mon univers a débordé par-dessus ses frontières humaines, parce que n'être qu'humain me paraît une si pauvre, une si piètre, une si misérable affaire, limitée par les sens, restreinte par les systèmes moraux et les codes, définie par les platitudes. (Miller 1972)¹⁶²

Le lecteur jouant qui a lu les romans précédents de l'écrivaine mauricienne et qui connaît les problématiques cibles de celle-ci, dans le cas de *Manger l'autre* peut s'attendre à une histoire marquée par une transgression. Le fragment tiré du fameux roman de Miller et l'incipit du nouveau livre devien : « Je me dévore dans une exquise absence de souffrance. Autour de moi se fige un lac de sang. Toute ma courte vie, j'ai défié la biologie du corps. Maintenant, je défie la biologie de la mort » (MA 2018 : 9) semblent confirmer cette hypothèse.

¹⁶² L'extrait cité d'après Ananda Devi ; cf. Henry Miller 1972 : *Tropique du Cancer*. Paris, Gallimard.

Dans le prologue le lecteur jouant n'est informé ni du sexe ni du prénom du personnage principal du roman. Dans les chapitres suivants, le lecteur jouant comprend qu'il a affaire à l'histoire d'une jeune fille racontée dans un ordre anti-chronologique. Après la lecture du roman, le sujet lisant est capable de constater que la première scène qui lui est présentée est en réalité la scène finale. En outre, Ananda Devi a recours à ce procédé dans la plupart de ses romans. Au cours de la lecture, le lecteur jouant apprend que la protagoniste est « un enfant hors normes » (MA 2018 : 13) qui au moment de la naissance pèse dix kilos et qui ne cesse de réclamer d'être nourrie ce qui affole sa mère et les nourrices. Le lecteur jouant essaie de déchiffrer le texte sur la base des scénarios communs fondés sur des rôles thématiques. Or, dans le cas de la protagoniste, ces scénarios ne contribuent pas à prévoir l'évolution du récit. Dans son analyse, il peut aussi recourir aux scénarios intertextuels. N. Weill remarque qu'il est possible de voir des ressemblances entre *Manger l'autre* et quelques autres œuvres :

En prenant pour sujet un personnage autodestructeur et obèse, le nouveau roman d'Ananda Devi s'inscrit dans une longue tradition littéraire du grotesque et de la déformation. Comment ne pas penser à Gargantua ou au *Martyre de l'obèse*, d'Henri Béraud (Albin Michel, 1922), mais aussi au *Malone meurt*, de Samuel Beckett (Minuit, 1951), terrible description d'un être immobilisé par son agonie, comme l'héroïne de *Manger l'autre* l'est par son extension de plus en plus monstrueuse (« Je suis le seul être que l'on voit de l'espace ») ? (Weill 2018, en ligne)¹⁶³

Or, les prévisions faites par le lecteur jouant ne lui permettent pas d'anticiper et de prévoir les étapes ultérieures de l'histoire : la relation entre l'héroïne principale et le charpentier, le scandale avec les photos postées par celle-ci sur Internet et la fin macabre du roman. Bref, avec son dernier roman, Ananda Devi propose au lecteur jouant un texte intrigant dont la lecture le surprend. Force est de noter aussi la forme stylistique impeccable du texte ainsi que le lexique recherché. Le lecteur jouant doit également apprécier l'humour noir de la romancière, présent par exemple dans la phrase où la protagoniste décrit son père : « la fée penchée sur mon berceau au bout d'un long défilé de sorcières. » (MA 2018 : 20) L'héroïne principale se présente comme une « fille Bibendum »¹⁶⁴ ce qui met en relief son sens de l'humour. Une autre fois, l'héroïne se désigne comme « Godzilla » (MA 2018 : 125) ou encore en tant qu'« un serial killer avant même de naître » (MA 2018 : 121) ce qui constitue une allusion à sa sœur présumée qui aurait été absorbée par la protagoniste dans le ventre maternel.

¹⁶³ « Ananda Devi joue gros jeu » (2018) http://www.lemonde.fr/livres/article/2018/01/11/ananda-devi-joue-gros-jeu_5240180_3260.html. Date de consultation : le 24 janvier 2018.

¹⁶⁴ Bibendum, appelé autrement Bonhomme Michelin, est la mascotte d'une marque française de pneus. <https://www.michelin.com/>. Date de consultation : le 1^{er} février 2018.

Le dernier roman d'Ananda Devi fait parfois penser à une fable moderne. Ce sentiment est suscité, en autres, par une phrase qui se répète et qui fait penser à un incipit d'un conte : «[a]u commencement était un éléphant rose et bâfeur qui prenait tout de la vie et du corps de sa mère. » (MA 2018 : 15), «[a]u commencement était une divinité incontestée : moi. » (MA 2018 : 17) et « [a]u commencement était un éléphant rose, qui à la fin s'est dévoré. » (MA 2018 : 218)

Faisons le point de la réception des protagonistes des *Jours vivants* et de *Manger l'autre* par le lecteur jouant. Dans les deux cas, ce dernier n'est pas en mesure de deviner le déroulement des romans. Au cours de la lecture des deux romans, il est souvent surpris et dérouté. Le lecteur jouant ne trouve aucun modèle littéraire qui pourrait lui permettre de prévoir la suite. Les scénarios communs ne contribuent pas à éclaircir les histoires. Quant à *Manger l'autre*, le recours à l'intertextualité pourrait aider le lecteur jouant dans une certaine manière à faire l'hypothèse sur l'histoire et la protagoniste.

Ce qui s'avère être utile dans son analyse c'est plutôt l'image de l'auteure. La connaissance de son écriture, de la problématique de ses textes et de la construction de ses personnages peuvent rendre la réception de ces deux derniers romans d'Ananda Devi par le lecteur jouant plus claire.

VII.3.3. Effet-personnel et lecteur interprétant

Dans son analyse normative, le lecteur interprétant s'intéresse tout d'abord au système de valeurs du narrateur, ensuite il s'interroge quelle est la valeur attribuée au personnage dans le système axiologique qui est dégagée par le roman. Pour se faire une image du personnage et pour pouvoir ensuite l'évaluer, le sujet lisant s'appuie sur son « être » et son « faire ».

Le narrateur met en scène la protagoniste des *JOURS VIVANTS* au début du premier chapitre. Comme nous l'avons déjà évoqué, ce chapitre commence par la description de la maison de Mary, la voix narrative met en relief son exigüité, fait une sorte d'état des lieux pour souligner son aspect vétuste. L'« être » de la protagoniste est présenté d'une manière originale. La première information se rapportant à l'héroïne du roman concerne ses mains qui trahissent son âge. De surcroît, le choix de cette partie du corps n'est pas anodin, il est tout à fait pertinent car pour ce personnage qui a travaillé dans l'artisanat et qui sculptait de petites figurines, les mains et leur habileté ont une importance capitale. Ici, l'« être » de la protagoniste est lié à son « faire », ceci renvoie à son savoir-faire auquel nous reviendrons plus tard. Ensuite, le narrateur dévoile le prénom de la protagoniste. Grâce à l'emploi de l'analepse¹⁶⁵ le lecteur interprétant est transposé par le narrateur dans l'enfance et la jeunesse de Mary, où il découvre à propos de celle-ci :

La douceur faite Mary, sweet sweet Mary Rose, disaient ses parents, et ses sœurs les imitaient avec moquerie comme pour mieux effacer la sœur timide et friable. Celle qui toute petite, ressemblait à une poupée de porcelaine, celle qui, grande, s'est mise à ressembler à une cigogne longiligne, un peu penchée, éternellement indécise, souriant de ce sourire qui révélait à tous la terreur papillonnant juste sous la surface. (JV 2013 : 11)

Le narrateur présente aussi l'un des uniques portraits vestimentaires de Mary. La robe offerte à Mary par son père ne met pas en avant sa jeunesse et ses atouts, par contre cet habit amplifie sa maladresse et sa timidité :

[...] la robe, même si elle est laide, froncée aux mauvais endroits pour souligner son absence de poitrine, pas une jupe étroite qui lui ferait des hanches divines, non, volants, fleurs, fronces, cette robe hideuse, elle la porte, et elle devient pour de bon la fleur de tapisserie que personne n'invite à danser malgré ses yeux bleu sable, malgré sa bouche attendrissante, malgré le sourire prêt à offrir le plus lumineux des cadeaux. (JV 2013 : 13)

¹⁶⁵ Nous utilisons ce terme dans le sens proposé par G. Genette. L'analepse est : « [...] toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, et le terme général d'anachronie pour désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels [...] » C'est une figure de style, une sorte de rétrospection, un retour en arrière dans un récit encadré (Genette 1972 : 82 ; 85-105).

Le lecteur interprétant découvre enfin son nom. Il apprend que la protagoniste a passé la première partie de sa vie dans la maison familiale située à Benton-on-Bent, à la campagne anglaise. Au début de la lecture, le lecteur jouant n'a pas affaire à la Mary âgée, vivant à Londres en 2005, mais la jeune Mary des années trente. Le choix de l'époque et, en particulier, la rencontre entre Mary et Howard s'avère être significative pour la suite de l'histoire. Le narrateur présente la jeune femme en employant des formules comme : « Mary fleurie de talc et de lavande » (JV 2013 : 11), « wallflower » (JV 2013 : 13). Le début du roman, jusqu'à la page 34 se passe donc sur deux niveaux temporels différents, alternant à la fois la narration au passé et au présent. Soulignons que c'est le passé avec la description de la jeunesse de Mary, son déménagement à Londres, les premières années passées à Portobello Road qui domine dans la première partie du livre. À cette étape de la lecture, le lecteur interprétant se fait l'image de la protagoniste : elle est jeune. Il s'imagine une provinciale, douce et naïve. Le premier portrait de la Mary à l'âge avancé est fourni par Cub, lors de leur première rencontre, où elle lui paraît une « vieille moribonde pâle et jaune comme un jour d'automne » (JV 2013 : 39). Dans la description qui suit, le narrateur souligne la gaucherie résultant de ses 75 ans :

Mary sortait de chez elle, elle avait entrouvert la porte d'entrée, tâtant l'air du nez et des orteils comme quand on entre dans une mer glaciale. [...] ce premier pas hors de chez elle était accompagné d'une protestation de tout son corps, de ses pieds qui testaient le sol et le trouvaient glissant, de sa bouche qui refusait de s'ouvrir pour laisser s'échapper un souffle d'air condensé parce qu'il ressemblait trop au dernier, de ses yeux qui commençaient aussitôt à larmoyer, et de ses mains, ses mains surtout, crispées au fond de ses poches, comme prêtes à lacérer leur colère et leur douleur. (JV 2013 : 39)

Le narrateur s'avère critique à l'égard de Mary car selon lui elle pourrait s'inscrire dans la lignée de « [...] ceux qui sont nés pour ne rien vivre » (JV 2013 : 24). Cependant, l'impression de Cub paraît toute autre :

Ensuite elle (Mary, A .Sz.-B.) est sortie, j'aurais dû la trouver laide, les vieilles sont toujours immondes à voir, mais elle n'était pas comme les autres. Elle avait l'air transparente. On aurait dit qu'elle était faite de brouillard, de fumée, d'un bout de nuage. Et ses yeux, bleus au milieu de tout ce blanc. La façon dont elle m'a tenu la main. Je n'y comprenais rien. Elle ne me dégoûtait pas. (JV 2013 133, 134)

Poursuivons l'évaluation normative de la protagoniste des *Jours vivants* en observant son « faire ». Le lecteur interprétant s'intéresse aux relations entretenues par le personnage avec d'autres personnages et le monde. Pour ce qui est de Mary, deux domaines dans lesquels son système axiologique se manifeste sont mis en valeur dans le texte. Son savoir-faire et son savoir-vivre sont largement présentés dans le roman.

Le **savoir-faire** « consiste en manipulations d'outils » (Jouve 1992 : 102) et dans le cas de Mary il s'agit de son activité artisanale. Durant son adolescence déjà, elle aimait les travaux de l'aiguille, elle s'avérait habile et douée dans ce domaine. Le narrateur évoque ses « [...] mains toujours affairées, bouquets de fleurs, emballages de cadeaux, petits objets décoratifs, crochet-dentelle-tricot [...] » (JV 2013 : 11). Ce qui paraît paradoxal c'est le fait que cette provinciale, douce et délicate réussisse à vivre à Londres et à gagner sa vie à la période d'après-guerre. Son indépendance et sa réussite professionnelle et économique sont à noter car à l'époque il y avait peu de femmes qui travaillaient professionnellement. Dans son cas, il est possible de parler d'une certaine émancipation féminine. Après son déménagement à la capitale britannique, Mary s'inscrit à un cours d'artisanat et elle découvre une passion artistique qui lui procure beaucoup de joie et de satisfaction. Elle crée de petites figurines dans lesquelles elle reproduit ses voisins, des passants, sa rue. Grâce à son travail, elle subvient à ses besoins. Et même si l'instance narrative mentionne son manque de talent, le marquage du personnage est plutôt positif parce que :

[l]'aspect si visiblement artisanal (de ses figurines, A. Sz.-B.) séduisit un nombre suffisant de gens pour lui permettre de survivre. [...] Elle parvenait, en quelques formes souvent malhabiles, à capturer une posture, une tristesse, une cadence ; des expressions qui faisaient sourire les promeneurs parce qu'elles ressemblaient à des caricatures de Daumier. (JV 2013 : 28, 29)

Pendant la création de ses petites sculptures, Mary rêve de Howard, de son retour de la guerre, elle s'imagine des couples, leurs relations amoureuses, les corps enlacés. Le travail possède une fonction valorisante, il permet à Mary de se sentir utile. Dans son travail artistique, elle adopte un peu le comportement d'un demiurge, elle fait sortir de l'argile des figurines qu'elle traite comme des personnes vivantes, en les dotant d'une histoire. Elle le fait « [...] pour se créer un autre univers, pour ouvrir une porte sur l'impossible. » (JV 2013 : 98)¹⁶⁶ Le lecteur interprétant évalue le savoir-faire de Mary d'une manière positive.

¹⁶⁶Ananda Devi explique qu'il est possible de voir une analogie entre le travail de Mary et celui d'écrivain : « Tout à fait, et c'est aussi un thème récurrent de mes romans. Par exemple, dans *Indian Tango*, l'un des personnages est un écrivain, et à un moment on ne sait plus si c'est cet écrivain qui crée de toutes pièces l'autre personnage du livre. Dans *Les Jours vivants*, non seulement Mary crée ses figurines et les imprègne de ses émotions qui vont se transmettre à ceux qui les achètent, mais aussi, finalement, elle donne vie à ses deux hommes, Howard et Cub. » Interview de Fabien Mollon avec Ananda Devi « Il y a une violence latente à Maurice » <http://www.jeuneafrique.com/137734/societe/ananda-devi-il-y-a-une-violence-latente-maurice/>. Date de consultation : le 30 janvier 2017.

Le personnage principal des *Jours vivants* est aussi caractérisé par un **objet sémiotique-symbolique** qui permet d'effectuer son évaluation normative. V. Jouve remarque que ce type d'objet met l'accent sur l'« effet-idéologie » (Jouve 1992 : 103). Concernant Mary, le béret rouge acheté après son installation à Londres peut être envisagé en tant que tel. Cet accessoire symbolise la nouvelle vie de l'héroïne, son indépendance et son émancipation. Citons à ce propos cet extrait du roman :

Son premier geste avait été d'acheter un béret sur Portobello Road, [...]. La femme lui avait tendu comme s'il était déjà à elle. Celui-là et pas un autre. De sa vie, Mary n'avait jamais rien porté de tel. [...] Elle paya, ne regardant pas à la dépense, et se remit à marcher, sentant que le béret modifiait ses déhanchements, son port de tête, sa vision d'elle-même : elle était devenue autre qu'une souris glacée. (JV 2013 : 24, 25)

En effet, le couvre-chef aide la jeune femme à souligner sa féminité, à se sentir plus sûre d'elle-même. La couleur rouge du béret est également significative car elle attire l'attention. La personne qui choisit le rouge et qui le porte ne passe pas inaperçue. De surcroît, la sémantique du rouge le relie à la passion et à l'amour. Rapportons ici l'opinion du narrateur en la matière : « L'avenir était sous ses pieds, sous son béret rouge [...] » (JV 2013 : 26). Une autre fois, le narrateur remarque : « [...] elle, si campagnarde dans sa douceur, se décida à cause d'un béret rouge, ou du soleil sur Portobello Road, ou des cratères (des bombes, A. Sz.-B.) qui n'avaient pas empêché à la vie de continuer ici, de s'y installer et de rayonner. » (JV 2013 : 27)

Examinons à présent le **savoir-vivre** de Mary. Dans ce contexte, il faut mentionner la tripartition visible dans l'organisation interne du roman. La première partie du roman se concentre sur la jeunesse de la protagoniste pendant laquelle celle-ci observe les lois qui régissent la société. La deuxième partie concerne sa vie à Londres avant la rencontre avec le jeune Caribéen. La dernière partie relate sa relation avec ce dernier et la transgression. Tout d'abord, le lecteur interprétant est persuadé qu'il a affaire à une jeune fille docile, obéissante et timide. Or, le narrateur signale que, déjà à l'âge de 15 ans, la protagoniste pense à se révolter. En s'adressant à Mary, le narrateur constate :

Quinze ans pendant la guerre, une dernière fête avant que les garçons partent, toi, prête à y aller en laissant derrière toi le cottage aux volets verts où vous habitez, toi et ta famille, dans une claustrophobie de chairs mortes, dans une illusion de chaleur qui gèle dès que la porte s'ouvre sur d'autres silences. (JV 2013 : 14)

Pendant un bal, Mary fait la connaissance d'un jeune homme et passe la nuit avec lui. Après ce premier acte d'insoumission à l'égard de ses parents, sa vie devient de nouveau

monotone et prévisible. Elle vit avec sa famille « [...] condamnée à son rôle de bonne fille – bientôt de vieille fille – qui prenait soin de ses parents [...] » (JV 2013 : 20). Tout change après son déménagement à Londres où elle a l'impression de s'épanouir et d'être libre. Même si elle mène une vie solitaire, tout en étant plongée dans les souvenirs, elle paraît heureuse et elle accepte son sort : « elle était jeune, elle avait la fièvre de Londres, [...], elle renaissait elle aussi de ses ruines [...] » (JV 2013 : 26). Mary y vit tranquillement dans une sérénité provenant entre autres de son travail. Plus elle est vieille, plus elle se sent inadaptée au monde. Selon elle, Londres devient : « [...] une ville exigeante et extravagante, moqueuse des faibles, amoureuse des forts. » (JV 2013 : 37) La protagoniste des *Jours vivants* a une attitude critique envers la société de consommation. En tant qu'observatrice lucide, elle condamne toutes les guerres. Une Mary jeune et joyeuse avec son béret rouge sur la tête se transforme en une Mary vieille, étonnée et perdue. La maladie, à savoir une polyarthrite rhumatoïde, de ses doigts qui l'oblige à arrêter son activité professionnelle, constitue la première étape de sa vieillesse et de sa résignation. Dès lors commence une lente végétation, une vie sans futur et sans espoir qui dure jusqu'à l'apparition inattendue de Cub. Pour Mary éblouie par sa beauté et sa force vitale, la rencontre de Cub est un miracle. Sa vie, au lieu de s'achever, commence à nouveau. La femme vit une vraie métamorphose car la relation avec Cub la rend plus jeune. De surcroît, Mary sombre dans la folie, persuadée que Howard est rentré de la guerre, qu'il l'a retrouvée et qu'il habite dans son grenier. Peu à peu, elle commence à éprouver un désir sexuel à l'égard du jeune Jamaïcain qui, à ses yeux est alternativement un homme adulte ou un enfant, son propre enfant qu'elle n'a jamais eu. Et finalement, en faisant l'amour avec Cub, elle commet une transgression inimaginable. Le narrateur rapporte les questions que se posait Cub avant l'acte : « Pourquoi n'en aurait-elle pas le droit ? se dit-il le cœur dévasté. Pourquoi lui interdirait-on de vivre ? » (JV 2013 : 118) Cela peut expliquer et justifier un peu le comportement de Mary qui, selon les lois en vigueur, est un délit impardonnable et choquant. Son comportement transgressif pourrait résulter d'un acte de folie mais le narrateur remarque qu'« une part de lucidité en elle savait le risque qu'elle prenait » (JV 2013 : 122). Le roman met en scène le personnage principal commettant la pire des transgressions puisqu'il s'agit de contacts sexuels avec des mineurs, et même, pourrait-on dire d'abus sexuels à l'égard des

enfants¹⁶⁷. Or, grâce à la présence du jeune homme dans la vie de Mary, celle-ci retrouve le sens de la vie et de l'énergie.

Le lecteur interprétant est déchiré et a du mal à évaluer Mary. Il est à noter qu'à la fin du roman, le narrateur s'abstient de tout commentaire évaluatif. Il évite de critiquer le comportement transgressif de l'héroïne. Le lecteur interprétant connaît l'opinion de Cub pour qui Mary est un être exceptionnel. La seule opinion critique à son égard provient de Wanda, la mère de l'adolescent. Celle-ci hait Mary et est jalouse d'elle. Elle avertit son fils en lui disant : « Cub... C'est une vieille Blanche. Elle se sert de toi. » (JV 2013 : 131) Quant à Mary, elle ne réfléchit guère sur ce qu'elle a fait, n'en ressent ni remords ni scrupules. Elle paraît inconsciente d'avoir enfreint la loi. Le lecteur interprétant juge probablement l'héroïne des *Jours vivants* négativement même s'il reste attendri par sa solitude et sa vieillesse. Il voit en Mary une femme solitaire qui n'a pas réussi à fonder une famille, à avoir des enfants. Il comprend qu'elle ait recours à la fantaisie pour survivre et c'est pour cette raison qu'elle s'invente Howard. Le lecteur interprétant a conscience que les jours de la vieille femme sont comptés et qu'au fond c'est quelqu'un d'inoffensif qui essaie de vivre jusqu'à la dernière minute. En dépit de sa transgression, le lecteur interprétant ne la méprise pas totalement. Il ressent de l'empathie envers elle et tente de justifier son comportement transgressif par la démence mentale ou par sa solitude.

Passons à l'évaluation normative de la protagoniste de *MANGER L'AUTRE*. L'« être » de la protagoniste est très lacunaire. À part son âge (16 ans), le lecteur interprétant ne possède pas d'autres données qui la décrivent. L'héroïne principale de *Manger l'autre* n'est désignée ni par un prénom ni par un nom. Ce n'est que son surnom blessant la « Couenne » qui est connu. Le seul personnage dont le prénom est dévoilé est René, l'ami de la jeune fille. Le lecteur interprétant ne connaît pas non plus la nationalité de la protagoniste, il n'est pas

¹⁶⁷ Donnons la parole à Ananda Devi qui voit le problème sous un autre angle : « [...] Mary est en fin de vie, mais la société l'a déjà effacée, rendue invisible, lui a interdit tout désir, et elle essaie à travers Cub de retrouver cette énergie de la vie et de l'amour. Dans mes romans, les personnages doivent ainsi se libérer du carcan des règles sociales et aller le plus loin possible dans ce qu'on pourrait appeler une transgression, mais qui est plutôt un paroxysme de liberté du corps et de l'esprit. » (Devi : dans Mollon 2013, en ligne) Interview de Fabien Mollon avec Ananda Devi « Il y a une violence latente à Maurice » <http://www.jeuneafrique.com/137734/societe/ananda-devi-il-y-a-une-violence-latente-maurice/>. Date de consultation : le 30 janvier 2017.

informé du lieu où se déroule l'histoire¹⁶⁸. Pour ce qui est de sa mère, elle est Américaine et après l'abandon du nourrisson, elle est rentrée aux États-Unis. Quant au père, le lecteur connaît sa profession, il est architecte. L'histoire est racontée par une narratrice autodiégétique (Genette 1972 : 254-259) à la première personne ce qui explique le manque de vrais portraits physiques qui permettraient au lecteur interprétant de s'imaginer l'aspect physique du personnage. La protagoniste souligne souvent la monstruosité de son corps qui est « un boudin informe » (MA 2018 : 20), elle mentionne « l'excès de graisse qui me rend flasque et balourde » (MA 2018 : 20). Le seul autoportrait qui la présente sous un jour favorable remonte à l'époque de sa naissance :

Hors de l'hôpital, les gens s'exclamaient en me voyant dans ses bras (de sa mère, A. Sz.-B.) ou dans mon landau, s'imaginant admirer un bébé de plusieurs mois alors que je n'avais que quelques jours. Je fus ainsi, brièvement, un magnifique nouveau-né ; l'impératrice de dentelle et de broderie anglaise. (MA 2018 : 17)

En décrivant le regard bienveillant de son père posé sur elle, la protagoniste nous livre son portrait un peu plus détaillé :

Il (son père, A. Sz.-B.) n'éprouve aucun dégoût, aucune honte. Quand il me regarde, il voit mes yeux bruns frangés de longs cils, il voit un petit nez droit et une bouche pulpeuse, il voit une chevelure souple et bouclée aux reflets moirés qu'il a l'habitude de laver et de soigner. Pas le triple menton, ni l'absence de cou, ni les bajoues, ni mon corps contrefait. (MA 2018 : 51)

Sur les photos faites par René, la protagoniste se trouve belle et attractive :

Les clairs-obscur mettent en scène une créature plus grande que nature, mon visage mélancolique celui d'une icône, le désir qui me pare de lumières, ce sont des peintures plus que des photos, je suis l'odalisque, enfin, rendue à moi-même, enfin, son regard (celui de René, A. Sz.-B) m'irradie, j'ai une belle bouche de dévoreuse [...] (MA 2018 : 182, 183)

Le roman n'offre pas au lecteur interprétant de portrait vestimentaire du personnage principal. Néanmoins, un fragment qui se rapporte vaguement aux vêtements met aussi en relief la taille de la protagoniste :

Je dois changer régulièrement de vêtements, tel un bébé qui grandit à vue d'œil. À chaque fois, la couturière a le souffle coupé. Elle garde du tissu en stock, un rouleau entier qu'elle a acheté rien que pour moi. (MA 2018 : 94)

¹⁶⁸ En présentant son dernier roman, Ananda Devi dit qu'« [i]l sortira début 2018. Non, il ne se déroule pas à Maurice. Aucun lieu précis n'est mentionné. C'est parce que le véritable lieu où se déroule le roman est le corps obèse d'une adolescente. » » L'interview avec Ananda Devi : « La sensation d'une menace imminente » <https://www.lexpress.mu/article/309039/ananda-devi-sensation-dune-menace-imminente>. Date de consultation : le 18 février 2018.

À présent, analysons le « faire » de la protagoniste de *Manger l'autre*. Pour ce qui est de l'héroïne du roman, deux de ses compétences sont mises en relief dans le texte. Il est question de son savoir-vivre et de son savoir-dire.

Le **savoir-vivre** du personnage principal du roman se résume dans la maxime qu'elle dit une fois : « J'étais née avec nul autre but que celui de me nourrir. » (MA 2018 : 15), une autre fois, elle ajoute : « Je suis ce que je mange. » (MA 2018 : 42) En effet, l'obésité a marqué sa vie et a influé sur ses choix et sur sa façon de penser. La protagoniste qui souffre de sa monstruosité et de l'exclusion de la société, est incapable d'arrêter de manger ce qui renforce sa honte et sa culpabilité. Elle se sent prisonnière de ses besoins et ses envies. La jeune fille est consciente que son addiction domine sa vie mais elle essaie de se persuader que sans les mauvaises habitudes « [...] nous sommes de pâles effigies semblant de vivre. Sans eux, nous passerions de la naissance à la mort comme des ombres qui n'auraient jamais connu le bonheur des délicieux interdits. » (MA 2018 : 56)

La fillette délaissée par sa mère est élevée par son père qui l'adore et qui pour la consoler invente une drôle d'histoire concernant sa présumée sœur jumelle.

Quand je comprends ce que mon père a accompli en m'accolant cette ombre, il est trop tard pour lui en vouloir. Sa conviction est telle qu'il m'oblige à accepter son explication et à me plier à un jeu qui n'en est pas un. Je ne savais pas que la schizophrénie pouvait nous être imposée. Elle (sa sœur, A. Sz.-B.) devient une présence permanente dans ma vie, comme si je ne me suffisais pas, comme s'il n'y avait pas assez de moi et qu'il ne serait pas préférable que ce soit moi qui disparaisse pour laisser place à ce double invisible – mon autre est mon contraire. Dans mon univers comestible, elle est l'indispensable intruse. Que mon père ait voulu trouver une explication à mon amplification, qu'il ait souhaité m'offrir un prétexte et une consolation partait d'un noble sentiment. Mais il a aussi instillé en moi un doute affreux : celui d'avoir dévoré ma sœur intra-utérine et d'en être ressortie à la fois rassasiée et éternellement affamée. Je serais désormais inassouvie en permanence. Il m'ôte une part de mon humanité et passe le reste de ma vie à tenter de me la rendre avec ses nourritures terrestres et son amour divin. Père : mon adorateur ; mon bourreau. (MA 2018 : 24)

Et même si au fond d'elle-même, l'héroïne principale de *Manger l'autre* ne croit pas à l'existence de sa sœur jumelle, elle joue le jeu pour ne pas blesser son père. Ce comportement irrationnel et schizophrénique ne l'aide pas à se reconstruire. La théorie des jumelles de son père perturbe et déstabilise le bon sens et le raisonnement logique de sa fille qui est parfois :

[p]ersuadée que cette sœur impossible était la cause de ma corpulence, je me disais que si je me débarrassais d'elle - pour de bon, cette fois – je retrouverais les proportions d'elfes gracieux des autres filles de mon âge. (MA 2018 : 25)

Le père qui l'accepte et est capable de faire tout pour son bonheur lui explique qu'elle ne doit pas avoir honte car elle n'est ni droguée, ni criminelle, ni alcoolique. Or, cela ne

protège pas sa fille des regards malveillants des autres pour qui elle est une anomalie ou « une bête de foire » (MA 2018 : 87).

L'adolescente paraît plus mûre que son âge. Elle est curieuse et aime apprendre. Elle constate amèrement à propos de son cerveau : « Ce muscle-là, au moins, n'est pas atrophié. » (MA 2018 : 87) Son savoir général impressionne. L'adolescente cite la poésie de Blaise Cendrars, connaît les noms des grands explorateurs, s'intéresse aux actualités. Ses observations et ses réflexions concernant le monde sont pertinentes, elle est consciente de sa futilité et de l'hypocrisie des autres, dits « normaux ».

Me voir est une preuve de plus de l'échec de l'humanité contre ses pulsions. On peut cacher tout le reste, les excès d'alcool, de tabac, de drogue ou de sexe, mais la graisse s'éploie dans toute sa splendeur dès les premiers instants, et rien ne peut la dissimuler. (MA 2018 : 119)

Pour les autres, son intelligence ne compte pas car elle est obèse « [...] donc aux yeux des autres, déficiente en neurones. » (MA 2018 : 52) La protagoniste se plaint de son destin. Elle constate que le sort des handicapés est meilleur que le sien car ils éveillent l'empathie chez les autres, par contre elle est toujours critiquée et accusée de gloutonnerie. La société la condamne parce qu'elle est persuadée qu'elle est coupable de son surpoids. On l'exclut sans tenter de la connaître. Cependant, comme elle le répète, le seul crime, qu'elle ait commis est celui d'être obèse. La protagoniste vit au jour le jour, elle ne fait pas de projets et devient indifférente aux événements de la vie. Tandis que son père est contre les interventions chirurgicales trop risquées selon lui, sa fille n'a pas d'opinion : « Mourir de gonflette alimentaire ou en me faisant sectionner les organes, le choix m'indiffère. » (MA 2018 : 93) Il lui arrive rarement de rêver et quand cela lui arrive elle s' imagine tout simplement ne pas être obèse.

La rencontre avec René, son acceptation et son amour transforment la vie de la jeune femme. Pour la première fois, elle se sent sensuelle et attractive. En découvrant l'amour charnel, elle oublie parfois sa faim et fait disparaître sa sœur imaginaire de son cerveau. Le regard bienveillant de son ami, lui donne des ailes :

Il m'avait redonné un regard, m'avait fait voir que tout pouvait être beau, y compris les masses grasses, la difformité, les excès, j'étais bannie des sièges d'avion mais je pouvais m'épandre dans mon lit comme un nuage de soie et être belle enfin, belle vraiment, abandonnant ma vieille haine de moi, il m'avait donné cela, lui, René. (MA 2018 : 207)

La protagoniste cède au désir de René qui veut la photographier nue. Les photos l'émerveillent et prise d'un sentiment narcissique elle décide de les poster sur Internet ce qui

cause une sidération générale. Les gens sont choqués et bouleversés par son manque de pudeur. L'héroïne principale de *Manger l'autre*, est consciente qu'à l'époque qui vénère « le dieu-minceur, la déesse-jeunesse » (MA 2018 : 113) c'est une chose impensable qu'une femme obèse se croie belle et attrayante. Finalement, la fille décide de se suicider. Pour défier tout le monde, la protagoniste allume la caméra de son ordinateur et laisse la Toile observer sa fin. Elle a l'impression d'avoir mangé sa sœur jumelle et d'avoir retrouvé sa propre identité.

L'évaluation du savoir-vivre de l'héroïne principale de *Manger l'autre* s'avère être plutôt compliquée pour le lecteur interprétant qui n'est pas toujours en mesure de comprendre et d'accepter son comportement. Il est choqué par la théorie des jumelles et par le fait que la protagoniste dans la plupart des situations admette l'existence de sa sœur et se livre à ce jeu schizophrénique. Le lecteur interprétant ne comprend pas non plus sa décision finale. Néanmoins, il est attendri par son sort et sa souffrance ce qui entraîne un sentiment d'empathie et de sympathie envers ce personnage.

Pour ce qui est de son **savoir-dire**, il faut souligner que la protagoniste s'exprime avec aisance ce qui démontre son éloquence et son intelligence. Pour décrire son surpoids et le fonctionnement de son organisme la protagoniste a souvent recours au langage spécialisé médecin, employant par exemple des termes tels que : « hyperadiposité foudroyante » (MA 2018 : 65), « la chirurgie bariatrique » (MA 2018 : 90), « des ecchymoses » (MA 2018 : 205), « une apoptose » (MA 2018 : 204), « l'anneau gastrique », « le by-pass par cœlioscopie » (MA 2018 : 117). La jeune fille donne une définition savante du terme *main* qui selon ses propos est une « partie de l'être humain qui s'articule aux extrémités des bras et se prolonge en parties digitales dotées de facultés de préhension. » (MA 2018 : 115) Elle est une vraie experte en nutrition, capable de discuter sur la composition des produits alimentaires. En voici un exemple :

Alors la bouche s'ouvre de nouveau pour engloutir cake, tartes, glaces et barres de chocolats qui attendent leur tour en rangs indisciplinés de glucides, de lactose, d'amidon, de lipides, de protides, pressés de construire leur bombe à retardement dans ce corps bien trop accommodant. (MA 2018 : 40)

Le lecteur est impressionné par la maîtrise du langage de la protagoniste et il juge positivement son savoir-dire.

Pour conclure, comparons de quelle manière Mary des *Jours vivants* et la protagoniste de *Manger l'autre* sont reçues par le lecteur interprétant. Quant à leur « être », les présentations sont différentes. Mary est décrite de façon détaillée, même « classique » dans

l'accepton hamonienne¹⁶⁹. Le lecteur connaît son nom, son prénom, son âge, son passé, il sait où elle habite. En revanche, dans le cas du personnage principal du dernier roman d'Ananda Devi, il y a beaucoup d'informations qui manquent à commencer par son nom, son prénom, le lieu de l'action, ses portraits physiques ou vestimentaires. Ici, il faut noter que l'absence de descriptions relatives à son aspect physique ou à ses habits résulte du type de narration choisi par l'écrivaine (la narration autodiégétique à la première personne) dans le roman en question. Si l'identité de l'héroïne principale de *Manger l'autre* demeure inconnue, son passé est connu. Le « faire » des personnages paraît fournir plus de réponses. Il est même possible de trouver quelques ressemblances dans les actions des protagonistes. Dans leur cas, la même compétence est soulignée dans le texte, c'est-à-dire le **savoir-vivre**. Toutes les deux font la transgression ce qui constitue une des caractéristiques récurrentes des personnages deviens qui, en général, ne se soumettent pas aux normes établies par la société. Les protagonistes des romans analysés sont un peu extravagantes, au-dessus du monde ordinaire. Le lecteur interprétant a de la difficulté à les évaluer. Dans les romans, il est question d'une « polyphonie évaluative » (Hamon 1984 : 114) ce qui provoque que le lecteur interprétant comprend en partie leur comportement et leurs motivations et il ne parvient pas à l'accepter. Par contre, les autres domaines des protagonistes, c'est-à-dire le **savoir-faire** pour Mary et le **savoir-dire** pour la protagoniste du nouveau roman devien, sont jugés positivement. Mary qui aime son travail, est compétente et habile. Le savoir-dire de l'héroïne de *Manger l'autre* met en relief son intelligence. On dirait que son esprit brillant qui se manifeste à travers son érudition, son éloquence et son sens de l'humour devrait compenser son rejet social causé par l'obésité. Il est à noter que Mary est tout d'abord évaluée par le narrateur, ensuite de temps en temps par Cub et ponctuellement par sa mère. La protagoniste de *Manger l'autre* est jugée négativement par des « personnages-évaluateurs » (Hamon 1984 : 117) anonymes à l'école, dans la rue, à l'aéroport. À l'opposé, son père et René la jugent d'une manière positive. Pour se construire son image, le lecteur interprétant est également confronté à l'opinion de sa censée sœur jumelle qui en réalité reflète l'inconscient de l'héroïne principale. Bref, les protagonistes des deux derniers romans d'Ananda Devi sont des êtres complexes qui échappent à une évaluation univoque. La romancière mauricienne a réussi à construire des

¹⁶⁹ Le texte « classique » pour Philippe Hamon désigne un texte qui remplit les vides sémantiques. Pendant la lecture ces « blancs » sont complétés par des descriptions, des définitions, des portraits physiques ou vestimentaires des personnages. Le nom propre, le prénom, la description, le portrait, les pronoms et les substituts font partie de l'« étiquette » du personnage qui devient de plus en plus courte au cours de la lecture. D'après le théoricien, la description constitue un élément très important du texte car elle permet souvent de le comprendre mieux et d'interpréter correctement le comportement des personnages ; cf. Philippe Hamon, 1977 : *Pour un statut sémiologique du personnage*. In : R. Barthes et al. : *Poétique du récit*. Paris, Seuil, p. 144.

personnages originaux, qui ne sont pas unidimensionnels et qui permettent de découvrir la richesse de l'âme humaine.

VII.3.4. Effet-personne et lisant

Nous allons maintenant examiner la réception du personnage comme personne. Pour que le lisant reçoive le personnage en tant que personne vivante, il doit tomber dans le piège de l'« illusion référentielle » (Jouve 1992 : 110). L'« effet de vie » (Jouve 1992 : 108) d'un personnage reste en relation avec l'onomastique. Le nom propre renforce l'« illusion de vie » (Jouve 1992 : 110) du personnage. En outre, l'étude onomastique permet souvent au lisant de deviner des traits distinctifs du personnage. Dans le cas de la protagoniste des *JOURS VIVANTS*, le choix de son prénom et de son nom n'est pas anodin. Le prénom « Mary » fait penser en premier lieu à la Bible et à la Vierge. Dans ce contexte, il symbolise à la fois la chasteté, la maternité et l'amour. Son nom, « Grimes », renvoie au verbe anglais « to grime » qui signifie « salir », l'équivalent français du substantif « grime » est « saleté », « crasse ». En choisissant une telle désignation pour l'héroïne de son roman, Ananda Devi met probablement en relief le caractère complexe et double de celle-ci. D'un côté, Mary est une femme fragile et inoffensive, de l'autre, c'est quelqu'un capable de séduire un mineur et de briser un tabou. L'« impression de vie » (Jouve 1992 : 116) du personnage principal des *Jours vivants* est également assurée par l'évocation de sa vie intérieure. L'« illusion d'autonomie » (Jouve 1992 : 115) découle du caractère imprévisible et changeant de l'héroïne du roman. L'emploi de ces stratégies romanesques entraîne le plus souvent l'apparition chez le lisant du système de sympathie avec ses trois codes : narratif, affectif et culturel.

Le premier code est fort intéressant à analyser dans le cas des *Jours vivants*. Dans ce roman, nous avons affaire à un narrateur anonyme à la troisième personne. C'est un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique selon l'acception de Genette (Genette 1972 : 203—211, 254-259). En effet, ce narrateur est absent en tant que personnage de l'histoire. Quant aux types narratifs, il est question de deux narrations : hétérodiégétique auctorial et actoriel (Lintvelt 2000 : 17-24) mélangées. Dans le premier cas, le narrateur guide et oriente la lecture, par contre dans le deuxième, l'un des personnages-acteurs assume le rôle d'orientation et de focalisation (Genette 1972 : 206, 207). D'après V. Jouve, au cours de la lecture, le lecteur s'identifie tout d'abord au narrateur et ensuite aux personnages (Jouve 1992 : 125). Dans la première partie des *Jours vivants*, le lisant aborde le point de vue du narrateur extradiégétique pour en changer ensuite et se concentrer sur Mary qui devient le personnage focalisé. Il est alors question de la focalisation interne. Avec l'apparition de Cub dans le roman, qui est un autre personnage focal, la focalisation interne devient variable. Il est

à noter que la focalisation de Mary prédomine dans l'ensemble du roman. Dans les autres chapitres, le lisant est invité à épouser le point de vue de Howard, amant-fantôme de Mary et de Wanda, mère de Cub. Grâce à l'emploi de la narration de type actoriel, le lisant a la possibilité de découvrir les pensées et les émotions des personnages qui sont relayées par le narrateur le plus souvent sous forme de discours indirect libre. Dans la dernière partie du roman où les commentaires du narrateur se raréfient et où il devient neutre et distant, c'est au lisant de faire l'interprétation du roman et de sa portée idéologique. Le jeu narratif stimule le lisant qui doit également exprimer son opinion sur le recours au fantastique employé par l'écrivaine. Sur le plan perceptif-psychique, le narrateur se distingue le plus souvent par son omniscience. En effet, à la fin du roman, le narrateur commente l'état psychique de Mary et informe le lisant en anticipant un peu sur la mort de Cub : « Ainsi rêvait Mary dans son sommeil, qui refusait de savoir que Cub, devant la porte, cette nuit-là, ne s'était jamais réveillé. » (JV 2013 : 158) Cependant, il est à noter que parfois le narrateur a des doutes, il se pose des questions du type : « Était-ce bien ainsi que cela s'était passé ? » (JV 2013 52) ou une autre fois il remarque que « Mary souriait de bonheur, mais nul n'aurait pu dire ce que ressentait Cub. Peut-être ne le savait-il pas lui-même. » (JV 2013 : 60) Sur le plan temporel, le narrateur fait des retours en arrière, et possède des capacités d'anticipation. À la fin du roman, par exemple, il renseigne le lisant sur le sort des personnes qui sont intervenues dans la maison de Mary et sur leurs réactions :

Ils raconteront à leurs petits-enfants le spectacle de la désolation et du danger. Cela donnera du mordant à leur vie – comme s'il n'y en avait pas assez. Plusieurs, du reste ne survivront pas à l'hiver. Ceux qui y parviendront se souviendront qu'il s'est passé quelque chose cette année-là, un décalage, une fêlure sur la face vitrifiée du monde. (JV 2013 : 170, 171)

Pour ce qui est du plan spatial, le narrateur est doté des capacités d'omniprésence, c'est un observateur externe. La narration employée dans le roman permet tout d'abord au lisant d'effectuer l'identification lectorale primaire au narrateur et ensuite, l'identification secondaire aux personnages.

Le **code affectif** a lieu à condition que le lisant ait accès à la vie psychique et intérieure du personnage. Les écrivains recourent à quelques techniques narratives pour décrire les sentiments et les émotions des personnages. Dans *Les Jours vivants*, l'écrivaine utilise le plus souvent le monologue narrativisé. De temps en temps, aux moments importants de l'histoire, elle se sert du monologue rapporté. Voici quelques exemples :

Madame, nous sommes venus reprendre l'enfant. Pouvez-vous nous expliquer comment il est mort ?
Comprenez-vous ce que je vous dis ?

Qui parle de mort ? demande Mary. Jeremiah n'est pas mort, je l'ai sauvé des skinheads qui l'ont attaqué et je l'ai soigné. Il n'est vivant que grâce à Howard, le clochard mort qui vit au grenier. (JV 2013 : 171)

Quelquefois, la romancière mauricienne emploie le monologue intérieur, comme dans l'extrait qui suit : « Je ne partirai pas, se dit Mary. Je me battraï. Je préfère mourir avant. Et je préfère tuer avant. » (JV 2013 : 123) Une autre fois, le lisant a affaire à une sorte de monologue intérieur de la protagoniste rapporté par la voix narrative :

Elle est seule seule trop trop trop de solitude dans cette ville on n'en peut plus ça vous épuise ça vous ronge ça vous use et vous n'en finissez plus de chercher à l'horizon le regard ami mais il n'y en a pas ou alors ils sont coulants comme des ficelles comme des cordes comme des nœuds monter sur une chaise pour saisir le nœud de la solitude et le glisser là et attendre que quelque chose vous bascule, mais quoi, est-ce le dernier ouvrage sorti de vos mains pétrifiées de froid et de douleurs, est-ce la porte refermée chaque fois que Cub s'en va et qu'on pense qu'il ne reviendra pas et on écoute l'écho de ses pas longtemps longtemps même lorsqu'il a disparu, est-ce le matin quand il vous surplombe et que dans votre réveil s'insinue la seule lucidité du jour mais on ne réfléchit pas parce que Cub Cub Cub (JV 2013 : 72)

Dans le fragment cité, il faut également souligner l'emploi de la forme typographique originale dont la fonction est de mettre en relief les sentiments de Mary à l'égard de Cub.

Ce qui est à noter c'est que dans *Les Jours vivants* Ananda Devi n'a pas recours au psycho-récit qui est considéré par V. Jouve comme le procédé narratif le plus efficace pour faire apparaître l'engagement affectif de la part du lecteur (Jouve 1992 : 136). En effet, cette stratégie garantit la meilleure présentation des pensées du personnage commentées et analysées par le narrateur omniscient.

Quant au niveau sémantique du texte, le choix des thèmes est important car l'investissement affectif du lisant se développe à partir de sujets se rapportant à l'amour, l'enfance, le rêve et la souffrance (Jouve 1992 : 138-141). Pour ce qui est du personnage principal du roman en question, sa vie affective est connue par le lisant qui a également accès à ses rêves. Mary peut s'inscrire dans la catégorie des « **individus** » (Jouve 1992 : 142, 143) car son pouvoir-faire n'est pas égal à son vouloir-faire.

Le **code culturel** est le moins efficace des trois codes faisant partie du système de sympathie (Jouve 1992 : 145). En s'appuyant sur des valeurs extratextuelles, c'est-à-dire sur son système de valeurs, le lisant évalue le personnage. L'axiologie du lisant est actualisée par la proximité culturelle. Les règles propres du genre ne l'empêchent pas de juger le

personnage. Force est de souligner que le lisant est plus favorable à juger Mary d'une manière positive parce qu'il plaint ce personnage âgé et solitaire. Il est choqué par les rapports sexuels de Mary avec Cub mais il essaie toujours de déculpabiliser le personnage principal des *Jours vivants*.

Pour ce qui est de l'héroïne principale de *MANGER L'AUTRE*, son prénom et son nom restent inconnus. Cette absence de données principales intrigue le lecteur. L'anonymat de la protagoniste met en relief son caractère universel dans ce sens qu'à notre époque obsédée par la perfection du corps, les personnes obèses sont exclues de la société. L'« impression de vie » (Jouve 1992 : 116) de la protagoniste est atteinte par la référence à ses pensées et à ses sentiments. L'évocation de sa vie intérieure permet au lisant de recevoir le personnage comme une personne réelle. Le recours à la technique de « l'effet-repoussoir » (Jouve 1992 : 118) ayant lieu dans les passages où intervient la sœur imaginaire de la protagoniste qui aux yeux du lisant constitue un être totalement fictif, renforce automatiquement « illusion de vie » (Jouve 1992 : 110) de l'héroïne principale de *Manger l'autre*. En outre, la protagoniste est présentée au croisement de différentes modalités : le non-savoir, le pouvoir limité et le vouloir contrarié. Dans la présentation du personnage principal du roman l'écrivaine se sert également de la structure de « suspens » (Jouve 1992 : 115). Cela a lieu en particulier dans l'affaire de la publication des photos et de la suite de l'histoire qui en découle. Au début, tout le monde, y compris apparemment la protagoniste, pense que c'est René qui a posté les photos sur les réseaux sociaux. Plus, il s'avère que c'est l'héroïne principale de *Manger l'autre* qui est à l'origine du scandale. L'emploi de ces stratégies romanesques entraîne chez le lisant l'apparition du système de sympathie avec ses trois codes.

Le **code narratif** a l'impact le plus important sur le lecteur. Compte tenu de la narration autodiégétique à la première personne (Genette 1972 : 254-259), le sujet lisant s'identifie surtout à la protagoniste qui le guide dans la lecture et lui impose son point de vue. Il est cependant à noter qu'une fois la narratrice parle d'elle-même à la troisième personne comme si elle décrivait une autre personne :

Il (la protagoniste après la naissance, A.Sz.-B.) pesait dix kilos et deux cents grammes, ce qui ne représentait pas un poids excessif pour un éléphantéau mais un record pour les humains. (MA 2018 : 12)

Le lecteur s'identifie aussi ponctuellement à sa sœur fictive et à René.

Dans *Manger l'autre*, le lecteur a aussi affaire au **code affectif** puisqu'il connaît les pensées et les sentiments de la protagoniste. Quant aux stratégies narratives, Ananda Devi, dans son dernier roman, utilise le plus souvent le monologue intérieur. Dans la plupart des « occurrences-personnages », la protagoniste fait partie des personnages livrés supériorisés¹⁷⁰ selon l'acception de V. Jouve (Jouve 1992 : 181). Même si celle-ci dévoile au lisant ses émotions et ses réflexions, elle reste énigmatique. Il faut souligner que dans *Manger l'autre* Ananda Devi n'a pas recours au psycho-récit dont l'emploi garantit l'apparition de l'engagement affectif du lecteur (Jouve 1992 : 136). Pour ce qui est du personnage principal du roman, le lisant est attendri par sa solitude, sa souffrance, l'abandon par sa mère, sa relation avec René et finalement par son suicide. La protagoniste peut s'inscrire dans la catégorie des « **individus** » (Jouve 1992 : 142, 143) parce qu'il y a un décalage entre son pouvoir-faire et son vouloir-faire. Elle est déchirée par un désir contrarié, c'est-à-dire être acceptée et aimée malgré sa difformité.

Dans le cas de ce personnage, le **code culturel** semble être le moins efficace. Le lisant du récent roman devien peut évaluer la protagoniste parce que le roman lui est chronologiquement proche et le texte n'est pas trop marqué par les règles conventionnelles propres au genre. Même si ce code permet d'effectuer l'évaluation du personnage, il ne paraît pas efficace dans *Manger l'autre* puisqu'il n'apporte pas d'explications nécessaires qui permettraient au lisant de juger ce personnage.

Pour conclure, la réception des personnages principaux des *Jours vivants* et de *Manger l'autre* comme personne se révèle d'une richesse exceptionnelle. Il faut signaler qu'Ananda Devi, dans ses deux derniers romans, se sert de différentes techniques pour convaincre le lisant que ses héroïnes sont des personnes réelles et vivantes. Commençons par l'onomastique qui s'avère être intéressante. Dans le cas de la protagoniste des *Jours vivants*, Mary Grimes,

¹⁷⁰ Vincent Jouve propose de diviser les occurrences-personnages (le comportement d'un personnage présenté dans une situation concrète) en retenus (strictement ou modérément) et livrés (distanciés ou proximisés qui sont subdivisés en trois groupes : infériorisés, égalisés et supériorisés). Les personnages modérément retenus sont ceux dont les paroles sont révélées au lecteur qui en revanche n'a pas accès à leurs sentiments. Les personnages strictement retenus apparaissent en général au début d'un roman où le lecteur n'a aucun savoir sur eux. Pour ce qui est des personnages livrés distanciés, leurs pensées sont transmises et commentées par un narrateur, par contre dans le cas des personnages livrés proximisés le lecteur s'identifie directement au personnage. La dernière subdivision, qui dépend du savoir que le lecteur possède sur le personnage, met en place des personnages livrés proximisés qui sont les suivants : infériorisés, égalisés et supériorisés. Les personnages infériorisés provoquent de la sympathie chez le lecteur qui possède un grand savoir sur eux. Les personnages égalisés entraînent chez le sujet lisant de l'empathie et une compréhension totale. Les personnages supériorisés présentés le plus souvent par le biais du monologue intérieur suscitent l'intérêt du lecteur car ils ne dévoilent qu'une partie de leur âme et par conséquent ils restent un peu mystérieux. Leur illusion d'autonomie est plus forte par rapport aux autres catégories des personnages (Jouve 1992 : 176-184).

ce personnage est désigné par un prénom et par un nom dont l'interprétation pourrait jeter une nouvelle lumière sur le caractère de celle-ci, comme nous l'avons démontré. Par contre, le personnage principal de *Manger l'autre* est anonyme ce qui s'inscrit dans le projet d'écriture de la romancière. L'anonymat de la protagoniste met en relief son caractère universel. Le comportement de deux protagonistes est imprévisible pour le lecteur ce qui renforce leur « illusion d'autonomie » (Jouve 1992 : 115). Dans le cas du personnage principal de *Manger l'autre*, le recours de la romancière à la technique de « l'effet-repoussoir » (Jouve 1992 : 118)¹⁷¹ et la structure de « suspens » (Jouve 1992 : 115) contribuent à convaincre le lisant qu'il a affaire à une personne réelle. Le système de sympathie avec ses trois codes peut apparaître grâce à l'emploi de ces stratégies.

Le **code narratif**, très important dans la réception du personnage par le lecteur (Jouve 1992 : 124-132), est mis en place différemment dans *Les Jours vivants* et dans *Manger l'autre*. Dans le premier roman, il est question de la narration à la troisième personne focalisée le plus souvent sur Mary mais également sur Cub. En revanche, dans le deuxième roman, l'auteure choisit la narration à la première personne. Il est à noter que dans le dernier roman, Ananda Devi se sert du procédé connu des autres de ses romans (*Le Voile de Draupadi*, *Le sari vert*, *Rue la Poudrière*) qui consiste en changement du type de narration. La narratrice-protagoniste parle parfois d'elle à la troisième personne. Cela a lieu dans les situations où le personnage prend ses distances par rapport à lui-même.

Le **code affectif**, qui entraîne l'investissement émotionnel du lisant, apparaît dans deux romans parce que le lisant a accès à la vie intérieure des protagonistes. À travers *Les Jours vivants* et *Manger l'autre*, est présentée la problématique de l'enfance, de la souffrance, de l'amour, de la mort et des rêves ce qui garantit l'engagement du lisant dans l'histoire des héroïnes de ces romans devenues. Dans *Les Jours vivants*, la romancière utilise le plus souvent le monologue narrativisé, par contre, dans *Manger l'autre* il est question, en particulier, du monologue intérieur. Pour ce qui est de la typologie des personnages, les protagonistes des deux derniers romans devenues s'inscrivent dans la catégorie des « individus » (Jouve 1992 : 142, 143) parce que leur modalité vouloir-faire est inférieure par rapport à leur pouvoir-faire.

Le **code culturel** contribue aussi à l'évaluation des personnages. Le lisant peut juger les héroïnes des *Jours vivants* et de *Manger l'autre* parce que premièrement son axiologie

¹⁷¹ Ananda Devi a déjà utilisé cette stratégie dans *L'Arbre fouet*.

n'est pas neutralisée par l'éloignement culturel et deuxièmement les romans ne sont pas marqués par les conventions propres du genre. Le problème majeur, pour le lisant, est de concilier son engagement affectif envers les personnages et les transgressions commises par eux. En mettant la responsabilité de leur comportement sur le compte de la société, le lisant essaie de les déculpabiliser. Par conséquent, le code culturel ne dévalorise les personnages et le lisant les évalue probablement d'une manière positive.

Bref, il est légitime de constater que la réception des personnages comme personne s'appuie sur la surévaluation de Mary et de la protagoniste de *Manger l'autre* par le lisant qui est unit à ces héroïnes par un lien affectif très fort.

VII.3.5. Effet-prétexte et lu

Passons à la troisième dimension du personnage, le personnage-prétexte qui est reçu par le lu. À ce niveau de la lecture, le lu s'intéresse plus aux scènes auxquelles participe le personnage qu'à ce dernier. Le personnage est traité en tant que support. Le personnage-médiateur offre au lu la possibilité de vivre par procuration des désirs et des fantasmes honteux ou interdits par la société. Les trois formes de libido permettent d'effectuer l'analyse critique de ce procédé.

La **libido sciendi** s'active souvent au cours de la lecture des *JOURS VIVANTS* car le lu peut observer les personnages dans des scènes érotiques ou d'espionnage. La description du corps humain attire également plusieurs fois l'attention du lu. Au début du roman, ce dernier assiste à une scène d'amour entre Mary et Howard, tous les deux très jeunes et inexpérimentés. En voici la citation :

[...] c'étaient les rêves du corps et non de l'imagination, et c'était le corps qui poussait le jeune homme à appuyer Mary contre le tronc d'arbre et à lui soulever le menton, à poser sa bouche bien d'aplomb sur sa bouche, à ouvrir ses lèvres, en forçant un peu, à explorer cette bouche tenue secrète à ce que sa langue, à elle aussi, se mette à bouger. (JV 2013 : 15, 16)

La pulsion scopique du lu est stimulée par la description de la transgression commise par la protagoniste des *Jours vivants*. Grâce à la lecture, il peut s'imaginer cette scène taboue, c'est-à-dire un rapport sexuel entre une vieille femme et un adolescent. Citons ici le fragment relatif à cet acte sexuel :

Avec stupeur, il la vit détacher la ceinture de sa robe, descendre la fermeture éclair et la laisser glisser jusqu'au sol. Il ferma les yeux écorché. Lorsque les mains de Mary se posèrent sur son visage, il se força à les rouvrir. Mary l'obligea à la regarder. Son sourire lui révéla qu'au-delà de ce corps amaigri, aux angles gauches, aux plissures bleues, ces seins aplatis où se dessinaient des mamelons rose clair, ce ventre flasque qui ne recouvrait plus une couche matelassée de graisse mais des organes en perdition, ces cuisses striées de veinules, ce visage cisailé de rides mais qui avait gardé sa forme triangulaire et le liquide de son regard, ces cheveux clairsemés, au-delà de cette érosion de tout attrait, de tous les appas, de tous les charmes, il y avait une autre présence : le mirage illuminé d'une femme. Elle existait encore, elle n'était jamais partie. [...] Le corps de Cub réagit tandis que son esprit était saisi d'une bouffée de plaisir. Il ne pensa à personne. Ni à sa mère, ni ses sœurs, ni à ses amis. [...] Tout les avait conduits ici, en cette heure hors de toute heure et de toute limite. (JV 2013 : 117-119)

Quant aux scènes d'espionnage, dans le roman en question, tous les personnages s'observent en cachette. Tout d'abord, c'est Mary qui suit Cub. Le lu assiste aux promenades de la protagoniste qui épie l'adolescent. Il a la possibilité de découvrir, comme elle, sa famille ou le quartier Brixton qui constitue une autre face de la capitale anglaise habitée par les immigrés.

Elle l'avait suivi comme d'habitude sans qu'il le sache (il ne se pressait pas, il déambulait comme s'il avait tout le temps du monde). [...] Elle prit le même bus, se préoccupant peu d'être vue ; les oreilles bouchées par ses écouteurs et les yeux vagues, il ne la remarqua même pas lorsqu'elle passa devant lui pour s'asseoir juste derrière. Pendant tout le trajet, elle regarda sa nuque, si lisse et fragile sous son grand bonnet, ses épaules qui bougeaient légèrement en cadence de la musique obscure qu'il écoutait, son dos d'enfant tout à fait enfant. [...] Elle prit l'ascenseur, indifférente aux graffitis obscènes, aux odeurs d'urine, aux regards lourds qui la suivaient. Elle suivait quant à elle le pas du seul être qui comptait. Elle le vit entrer dans l'appartement. Il laissa la porte à demi ouverte. Embusquée derrière la porte, elle le vit qui offrait le sac à main à sa mère. (JV 2013 : 77, 78)

Plus tard, Mary est persuadée d'être regardée tout le temps par Howard, un mort-vivant, caché dans son grenier.

Chaque soir l'œil apparaissait dans le trou. Il se contentait de la regarder ; que pouvait-il faire d'autre après tout ? Elle finit par s'habituer à lui, et même par être flattée d'une telle attention. Un jour, en s'habillant, elle perçut dans son corps de menus changements. Ses seins qui depuis longtemps n'étaient que des poches vides lui semblèrent un peu plus fermes. Son ventre, jadis concave, s'était légèrement arrondi. Elle n'osait pas se retourner pour voir ses fesses dans le miroir, mais quelque chose, sa main, sa main sans doute, un peu curieuse, lui dit qu'il y avait aussi un renflement inédit. (JV 2013 : 96)

C'est également Cub qui épie car il est intrigué et en même temps fasciné par la vieille femme. Le lecteur qui l'accompagne peut aussi observer Mary à son insu.

Il la suivit. Ses yeux blancs lui faisaient penser aux poupées que sa mère offrait à ses sœurs quand elles étaient toutes petites. [...] Mary avait la démarche des poupées aveugles. Il se mit à la suivre comme s'il était responsable d'elle, alors qu'elle trébuchait dans ses charentaises, une plainte fine s'échappant de ses lèvres. (JV 2013 : 111)

À la fin du roman, c'est la mère de l'adolescent qui se comporte comme un détective. Depuis quelque temps, elle cherche désespérément son fils. Elle ne sait pas encore que Cub est mort.

De l'autre côté de la rue, Wanda surveillait la maison. Depuis qu'elle était là, personne n'en sortit. Elle avait sonné à la porte, mais personne n'avait répondu. Aucun signe de vie. (JV 2013 : 162)

La **libido sentiendi** du lu est aussi activée au cours de la lecture du roman. Les scènes érotiques déjà évoquées entre un jeune homme et une femme âgée, la description de leurs corps ainsi que la thématique morbide omniprésente dans le roman permettent au lu de vivre imaginativement des situations qui, dans sa vie réelle, auraient provoqué un sentiment de répulsion chez lui. Le lu observe avec Mary des larves ou des parasites présents dans sa maison.

Elle regarda, fascinée, un ver qui tortillait hors d'un trou au plafond, qui glissait vers le bas, s'accrochait par on ne savait quel moyen – ventouses ou griffes microscopiques – avant de chuter. (JV 2013 : 68)

Le lu a la possibilité de voir le corps de Cub après sa mort en état de décomposition.

Et maintenant qu'il le sait (Cub, A. Sz.-B), il peut voir son propre corps lentement décomposé dans la chambre de Mary, liquéfié par la moiteur de ce lieu sans air. Il voit ce qu'il est devenu. Il voit la laideur première et primaire de cela qu'on portait en soi tout ce temps [...] Une masse informe, gluante, nauséabonde. Il se regarde et il ne sait plus s'il est ici ou là, le corps en putréfaction ou l'esprit qui vagabonde [...] (JV 2013 : 177)

Le lu s'imagine également les « tours du silence » en Inde. Ce sont des tombes chez les Parsis qui laissent les corps des morts aux vautours.

Quand ils (les vautours, A. Sz.-B.) voient un nouveau cadavre, ils plongent vers lui par milliers. Ils se nourrissent de lui, profondément, intimement. Ils se repaissent et se gavent, mais toujours en silence, comme par respect pour ces bouches qui ne parleront plus jamais. Ils crèvent les yeux, défoncent une joue, ouvrent un ventre pour en sortir des entrailles succulentes. (JV 2013 : 87)

Les scènes de ce type offrent au lu la possibilité de redécouvrir et de libérer sa part d'inhumanité ou même de régresser vers le non-humain. En lisant le dernier chapitre du roman, outre la possibilité de voir le portrait du cadavre de Cub, le lu a l'impression de percer le mystère de la mort¹⁷². Il se trouve tout près de Mary, à l'article de la mort, et observe son passage vers l'au-delà. En voici la citation :

Elle (Mary, A. Sz.-B.) devient comme la ville, étale, pâle, cassable. Se laissant prendre et envahir, elle s'allonge, à peine persuadée d'être vivante, prête à s'abandonner à cet état qui lui semble soudain une douce façon, presque euphorique, de mourir. « Hypothermie », murmure-t-elle en incantation, sentant se geler ses commissures. Ses lèvres ne parviennent plus à se détacher l'une de l'autre. Ses cils adhèrent à ses paupières. La douleur habituelle s'estompe pour être remplacée par une autre sensation que, dans son état de somnolence, elle n'arrive pas à identifier. Ses jambes sont écartées. Elles commencent à bleuir. (JV 2013 : 181)

La lecture des *Jours vivants* n'éveille pas chez le lu la **libido dominandi**. En effet, la vie du personnage principal du roman ne provoque pas chez lui une grande volonté de revivre une telle existence. La pulsion mégalomane ou les sentiments narcissiques n'apparaissent pas non plus chez le lu au cours de la lecture.

Passons maintenant à l'intrusion du lu dans l'intimité de la protagoniste de *MANGER L'AUTRE*. La **libido sciendi** fait son apparition souvent pendant la lecture du dernier roman parce que le regard des autres, le fait d'être continuellement observée accompagne la protagoniste dès sa naissance. Le bébé et puis l'adolescente hors normes attire l'attention de tous. Un autre problème postulé par le roman sont les nouvelles technologies, les réseaux sociaux et Internet. Selon la protagoniste, l'œil virtuel, la contrôle sans cesse. Le fait de vivre dans la société de la « culture visuelle » (Sztompke 2012 : 13), divisée en « société

¹⁷² Le motif de la mort constitue le fil conducteur des nouvelles du *Poids des êtres* d'Ananda Devi. Cf. Ananda Devi 1987 : *Le Poids des êtres*. Maurice, Éditions de l'Océan Indien.

exhibitionniste » (Sztompke 2012 : 13) et en « société de voyeurisme »¹⁷³ (Sztompke 2012 : 13) entraîne un malaise chez la protagoniste qui est toujours suivie par le regard insistant et critique des autres.

Elles (ses copines de classe, A. Sz.-B.) font ça tout le temps. Elles prennent des photos ou des vidéos de moi, de dos, de face, de profil, mon ventre, mes fesses, mes cuisses, mangeant, ruminant, rageant, et elles les postent sur leur lieu de partage et de flagellation préféré. (MA 2018 : 47)

Le lu a plusieurs occasions d'observer le personnage dans différentes situations. Le roman commence par la scène du suicide de la protagoniste observée par des internautes. La réaction du public ne doit pas étonner dans la société contemporaine qui est qualifiée de « société de spectacle » (Debord 1994 :15).

L'œil braqué sur moi, qui me relie à des millions – peut-être des milliards – d'autres yeux, ne fait que renforcer ma détermination à aller jusqu'au bout de mon sacrifice. (MA 2018 : 9)

Le lu, comme toute son école, scrute la protagoniste pendant la journée sportive annuelle et il voit :

Une fille - mais est-ce bien une fille, cette chose qui piétine la pelouse du stade, cette enflure pathétique qui, d'ici quelques années, atteindra des proportions astronomiques ? - au corps emprisonné dans un jogging informe, dont les bras forment avec son corps un angle de 45°, dont le cou est enseveli dans un menton multiple, dont le ventre proéminent semble celui d'une naine parturiente, dont les genoux se plissent comme des bas sans élastique... (MA 2018 : 34, 35)

Le lu suit aussi avec intérêt les tentatives ayant pour but de libérer la protagoniste coincée dans une porte. Il épouse le point de vue des sauveteurs de la jeune fille :

Ils sont une douzaine, tous des hommes, pompiers et ambulanciers, plantés là, pétrifiés de stupeur. Incrédules, incapables de prononcer le moindre mot. Des yeux. Démultipliés (vingt-quatre), braqués sur moi, rôdant, scrutant, englués à mon corps. Leur cerveau ne parvient pas à tout saisir d'un seul coup d'œil. Ils n'y croient pas, refusent de comprendre la réalité de la chose. (Oui, une chose. Énorme. Coincée. Impossible.) (MA 2018 : 135)

La **libido sentiendi** du lu est aussi activée pendant la lecture du dernier roman d'Ananda Devi. Les scènes érotiques entre la protagoniste et René, la description de leurs corps et en particulier de celui de l'héroïne principale de *Manger l'autre* suscite un grand intérêt du lu. La thématique morbide qui apparaît dans l'épilogue du roman lui permet de vivre imaginativement des situations surprenantes et choquantes qui ne font pas partie de son quotidien. Le passage suivant évoquant la thématique sexuelle, attire l'attention du lu qui voit la protagoniste à son insu dans une scène intime :

¹⁷³ C'est nous qui traduisons la terminologie employée par Piotr Sztompke dans *Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wirtualnej*. Cf. Małgorzata Boguni-Borowska, Piotr Sztompke 2012: *Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wirtualnej*. Kraków, Znak.

Il (René, A. Sz.-B.) me déshabille puis me rhabille, plus ou moins, déposant sur moi des bribes d'organdi transparent ou l'esquisse d'un drap de soie, des tissus qui relèvent davantage qu'ils ne dissimulent [...] D'autres fois, juste après avoir fait l'amour, alors que j'ai encore son écume pâle sur la langue, il saisit son appareil et prend des photos de moi après l'orgasme, moi assoupie d'aise, moi trouble et évasée, remous, remue-ménage dans mes organes ; il longe mon corps des yeux et de l'objectif jusqu'à ce que je ne puisse plus faire la différence entre ses caresses et celles de la caméra. (MA 2018 : 181, 182)

Le lu comme bien des internautes ne peut s'empêcher de ne pas suivre la scène macabre de sa mort transmise via Internet :

Puisque j'ai passé ma vie à tout engoutir, ce que je vais faire, ce que j'ai décidé, c'est de me dévorer. [...] Goût de moi en moi. Glissant, tiède, visqueux, odeur fade de gras. Au début, cette viande semble n'avoir aucune saveur. Mais aussitôt après se manifeste, juste derrière, quelque chose d'autre, un goût amer, riche, organique, comme infusé de tout ce qui me constitue, ma personnalité, mes pensées, ma conscience, ma haine, mon amour, ma peur, mon rire, ma honte, mon histoire – je suis tout entière contenue dans cette bouchée de ma viande, habillée de l'épice secrète qui m'est propre. (MA 2018 : 213, 214)

Ce type de scènes offre au lu la possibilité de redécouvrir et de libérer sa part d'inhumanité ou même de régresser vers le non-humain. La protagoniste compare souvent le comportement des gens à celui des animaux. Par la médiation de ce personnage, le lu fait une régression vers le règne animal. Après l'accouchement, sa mère fait penser la protagoniste à « une vache mourante » ou à « une vache abattue » (MA 2018 : 14). Elle décrit ainsi sa mère :

Elle se retrouvait à présent affreusement diminuée, cheveux gras, robe de nuit relevée sur des jambes épaissies, ventre flasque - une image de ruine -, insupportable régression vers cet état de femme réduite à son rôle de génitrice, dans un temps noir où elles n'étaient encore que matrices, simples enveloppes biologiques de rejetons désirés dans le plus vague des futurs ; elle était redevenue une femelle régie par son horloge intime ; elle aurait mieux fait de se faire enlever l'utérus pour être enfin tranquille. (MA 2018 : 15)

Une fois, la protagoniste déclare que ses instincts primitifs la dominant : « L'animal règne. Je ne suis rien d'autre. Mes illusions d'intelligence sont contredites par ce corps tout-puissant, la primauté absolue de ses exigences. » (MA 2018 : 56)

La **libido dominandi** n'est pas éveillée par la protagoniste de *Manger l'autre* chez le lu. La pulsion mégalomane ou les sentiments narcissiques n'apparaissent pas chez lui car cette pulsion de la protagoniste s'exerce plutôt dans le cercle privé.

En définitive, la médiation des protagonistes des *Jours vivants* et de *Manger l'autre* facilite au lu l'engagement inconscient dans leur intimité. Il est possible de recevoir ces personnages sur le mode pulsionnel. La projection dans les héroïnes principales des romans stimule en particulier l'apparition de la libido sciendi et de la libido sentiendi chez le lu.

La **pulsion scopique** du lu est éveillée par la description du corps des personnages décrits dans des scènes à caractère érotique. Dans *Les Jours vivants*, il y a beaucoup de scènes d'espionnage. Quant à la protagoniste de *Manger l'autre*, la jeune fille est tout le temps observée à cause de son altérité. Dès sa naissance, son corps obèse attire l'attention des autres. Cet effet est amplifié compte tenu des nouvelles technologies, tels les réseaux sociaux et Internet. Le lu du a l'opportunité de s'immiscer dans l'intimité de ce personnage hors normes.

L'apparition de la **libido sentiendi** est assurée par la thématique morbide présente dans les romans. Le lu est fasciné de façon inconsciente par les scènes violentes qui l'auraient dégoûté dans la réalité. Il assiste à la scène de la mort de Cub et de Mary, ainsi qu'au suicide du personnage principal de *Manger l'autre*. Par l'intermédiaire de ces personnages, le lu peut réfléchir sur le côté sombre de la nature humaine et régresser vers l'inhumain ou le non-humain, à savoir le règne animal. En revanche, la libido dominandi ne semble pas être trop activée par les protagonistes des *Jours vivants* et de *Manger l'autre*.

VII.3.6. Implication

La lecture du texte littéraire laisse des traces sur le lecteur, elle peut même influencer sa personnalité et son comportement. Le sujet lisant attache une grande importance au narrateur à qui il se fie au cours de la lecture et dont il adopte le point de vue. Le narrateur, pour sa part, a recours aux trois modalités : le pouvoir, le savoir et le vouloir qui lui permettent d'exercer son impact.

En employant la modalité du pouvoir, le narrateur oriente la lecture du lecteur. Dans ce cas, il est question de la stratégie de **persuasion**, le personnage étant reçu comme personnel. En invitant le lecteur à interpréter lui-même le récit et à déduire sa portée idéologique, Ananda Devi dans *LES JOURS VIVANTS* utilise la **persuasion par la pédagogie**. Quant aux moyens de coordonner les perspectives du texte, elle se sert de la **coordination par compensation**. Le lecteur a affaire à un personnage dont le point de vue prédomine et qui en même temps est complété par les opinions des personnages secondaires.

Passons maintenant à la stratégie de **séduction** du texte où le lecteur reçoit le personnage en tant que personne. Vu que le lecteur des *Jours vivants* a accès au psychisme du personnage principal du roman, il demeure influencé par ce dernier et subit un certain enrichissement affectif.

La dernière stratégie est la **tentation** avec le personnage reçu comme personnage-prétexte. En franchissant les limites, Mary, héroïne du roman, montre au lecteur le côté sombre de la nature humaine ce qui lui permet de revivre des moments douloureux ou honteux de son passé et de se reconstruire.

À présent, analysons l'implication qui est le résultat de la lecture de *MANGER L'AUTRE*. Par le biais de la modalité de pouvoir, le narrateur guide la lecture du lecteur et se sert de la stratégie de **persuasion**. Compte tenu la narration à la première personne, la vérité sur le personnage est imposée au lecteur par la protagoniste. En effet, Ananda Devi dans son dernier roman utilise la persuasion par l'intimidation. Il est plus précisément question de l'**intimidation par la présupposition**. Pour ce qui est de la coordination des perspectives du texte, l'auteure recourt à la **coordination par compensation**. Le lecteur lit l'histoire présentée dans une perspective unique. Le personnage principal et les personnages secondaires sont inscrits dans le même projet romanesque.

Examinons maintenant l'influence qu'exerce sur le lecteur le personnage reçu en tant que personne. La protagoniste de *Manger l'autre* peut provoquer un enrichissement affectif du sujet lisant puisque celui-ci est informé de sa vie intérieure, connaît ses pensées et sentiments. La stratégie de **séduction** employée par la romancière entraîne la participation compréhensive du lecteur.

Finalement, pendant la lecture du dernier roman devien, le sujet lisant a la possibilité de se libérer d'un traumatisme inconscient grâce au personnage-prétexte. La stratégie de **tentation** par le biais des fantasmes éveillés au cours de la lecture chez le lecteur lui permet de revivre des événements pénibles de son passé et de les voir sous un autre jour.

Pour conclure, l'analyse de l'implication des *Jours vivants* et de *Manger l'autre* démontre que dans ces deux derniers romans la romancière mauricienne se sert habilement des trois effets-personnages pour influencer le lecteur au gré de sa vision artistique. Dans le cas des *Jours vivants*, l'auteure utilise la **persuasion par la pédagogie** ce qui incite le lecteur à déduire lui-même la portée idéologique de l'œuvre. En revanche, dans *Manger l'autre*, elle choisit la **intimidation par la présupposition** qui consiste à imposer avec violence la vérité au lecteur. Les textes sont coordonnés de la même manière, il est question de la **coordination par compensation**. Le recours à la stratégie de **séduction** garantit l'investissement affectif du lecteur qui est ému par les malheurs des personnages. La présentation de la vie intérieure des personnages, leur lutte contre l'exclusion sociale et la solitude, grâce au recours au procédé de **tentation**, permet au lecteur de réagir d'une nouvelle manière aux événements traumatiques de son propre passé.

CONCLUSION

Notre analyse des personnages principaux des romans d'Ananda Devi démontre que l'auteure mauricienne construit ses protagonistes en suivant fréquemment le même schéma. Le plus souvent, nous avons affaire à des héros principaux qui sont en même temps narrateurs de l'histoire (à l'exception d'*Indian tango* et des *Jours vivants*). La cause féministe reste très importante aux yeux de la romancière qui choisit comme personnages principaux des figures féminines, ce choix se répète dans neuf romans sur douze.

L'application du modèle théorique l'effet-personnage de Vincent Jouve nous a permis de mettre en relief le choix de procédés semblables employés par Ananda Devi dans le processus de création de ces personnages. L'analyse de la perception des protagonistes des romans deviens souligne que le lecteur se les représente de la même manière. Quant à leurs frontières, ce sont des personnages très individualisés. La ressemblance avec des figures mythiques n'est détectable que dans le cas de Bissam Sobnath du *Sari vert*. Le caractère fictionnel des personnages deviens est le plus souvent dissimulé compte tenu de la narration à la première personne qui domine dans ses romans. Quant au degré de réalité, les protagonistes deviens s'incrivent en général dans la catégorie des personnages possibles vu la présentation détaillée de leur vie intérieure. Leur densité référentielle est fréquemment un peu affaiblie car ils font partie d'une orchestration narrative complexe eu égard au nombre de trames secondaires. Les personnages sont décrits sur le mode mimétique ce qui facilite leur perception par le lecteur qui en général ne doit pas posséder un savoir extratextuel spécial pour les saisir. Pour ce qui est de leur incomplétude, il est souvent question d'êtres désignés seulement par un prénom ou un surnom (sauf Bissam Sobnath du *Sari vert*, Subhadra Misra d'*Indian tango* et Mary Grimes des *Jours vivants*). Leur portrait physique et vestimentaire est lacunaire. Par contre, le lecteur ayant accès à leurs pensées et à leurs émotions, connaît bien leur psychisme.

Le lecteur jouant, qui fait partie du premier niveau de la lecture, c'est-à-dire l'effet-personnel, constate qu'il est impossible ou très difficile de prévoir la suite de l'histoire. *Le Voile de Draupadi* échappe un peu à la règle car les indices parsemés dans le texte par l'auteure peuvent éclaircir l'histoire. Or, en général, Ananda Devi surprend constamment le lecteur jouant qui est pris au piège ou poussé sur une fausse piste d'interprétation. Il est nécessaire de souligner que les titres deviens et les prénoms ou les noms des protagonistes sont souvent symboliques et peuvent jeter une nouvelle lumière sur le déroulement de l'histoire. Souvent, l'auteure met, à l'insu du lecteur, la scène finale au début du texte (*Le Voile de Draupadi*, *L'Arbre fouet*, *Le sari vert*, *Soupir*, *Les Jours vivants* ne suivent pas ce

schéma). Les scénarios communs n'aident pas spécialement le lecteur jouant dans sa tâche. Dans ce « jeu de prévisibilité » (Jouve 1992 : 99) l'intertextualité s'avère être plus efficace, en particulier dans le cas de *Soupir* qui possède beaucoup de ressemblances avec *Voyage à Rodrigues* de J.-M. G. Le Clézio. L'écrivaine, de son côté, déclare avoir été aussi sous le charme et sous l'influence de l'écriture de Tahar Ben Jelloun. Ce qui est perceptible, c'est l'organisation non-linéaire de la plupart de ses textes qui fait penser au *Mahabharata* et au *Ramayama*, l'enchevêtrement des intrigues rappelle aussi l'organisation interne des *Mille et une nuits*. Dans les romans deviens, il y a bien des traces d'intertextualité provenant, entre autres, de T. S. Elliot, d'A. Rimbaud ou de *Tropique du Capricorne* de H. Miller. L'image de l'auteure aide également dans la prévisibilité du comportement de ses personnages. Il est à noter qu'Ananda Devi laisse des indices qui peuvent élucider l'histoire mais il est assez difficile de les repérer, parfois il est question de mots écrits en hindi (le cas du prénom de Pagli/Daya dévoilé au début du roman, le sexe de l'écrivaine-narratrice d'*Indian tango* est suggéré par l'évocation des vêtements de femme qu'elle porte mais dont l'appellation est de nouveau en hindi), une autre fois le lecteur peut les comprendre au moment de la relecture (le lecteur est par exemple informé que dans la première scène d'*Ève de ses décombres*, la protagoniste éponyme porte un objet dans son cartable et ce n'est qu'à la fin du roman que le sujet lisant comprend que c'est l'arme avec laquelle Ève a assassiné le professeur de biologie). Bref, le lecteur ne s'ennuie pas pendant la lecture car sa curiosité est sans cesse stimulée par la romancière qui joue habilement avec lui.

Le lecteur interprétant, qui accompagne le lecteur jouant à ce niveau de la lecture, constate que l'« être » des protagonistes deviens est le plus souvent incomplet. Néanmoins, l'analyse normative s'appuie aussi sur le « faire » des personnages qui est présenté à travers différentes compétences : le savoir-faire, le savoir-vivre, le savoir-jouir (avec sa variante, c'est-à-dire le savoir-voir) et le savoir-dire. Le lecteur interprétant peut évaluer les personnages car la romancière présente leur « faire » en détail. Le savoir-vivre est la compétence qui se répète dans le cas de chaque protagoniste devien. Ses personnages principaux commettent une transgression. Dans le cas de quelques personnages féminins, en particulier ceux du cycle des romans indo-mauriciens et des romans créoles, de victimes les héroïnes se transforment en bourreaux (Aeena de *L'Arbre fouet*, Mouna de *Moi, l'interdite* et Ève de *Ève de ses décombres*). Les personnages féminins de l'auteure mauricienne recherchent souvent leur identité, essaient de se libérer du mode de vie imposé par la société patriarcale. En revanche, les protagonistes masculins : Bissam Sobnath, Joséphin le fou (*La*

vie de Joséphin le fou) et Patrice l'Éclairé (*Soupir*) sont perçus négativement par le lecteur interprétant. Le sujet lisant doute de la crédibilité des témoignages de ces personnages-narrateurs.

Le savoir-jour et surtout le savoir-voir semblent être des compétences particulièrement importantes dans la construction des personnages deviens. La thématique du regard est décrite largement dans *Pagli*. Les personnages deviens préfèrent exprimer leurs pensées par le biais du regard au lieu de les prononcer à haute voix. Cela souligne le manque de compréhension au sein du couple (Anjali et Dev dans *Le Voile de Draupadi*, Pagli et son mari dans *Pagli*, Subhadra et son mari dans *Indian tango*). Le regard malveillant et omniprésent des autres qui peut être qualifié de voyeurisme accompagne bien des personnages féminins deviens, cela est le plus visible dans le cas de la protagoniste du dernier roman devien, *Manger l'autre*. Quant au savoir-jour, force est de signaler que les personnages d'Ananda Devi se sentent très proches de la nature. Mouna de *Moi, l'interdite* et Joséphin de *La vie de Joséphin le fou* trouvent refuge auprès des animaux.

Le savoir-dire est important dans l'évaluation de Bissam Sobnath, de Patrice l'Éclairé et pour la protagoniste de *Manger l'autre*. Même si le Dokter et Patrice l'Éclairé manient habilement la parole, leur savoir-dire est évalué d'une manière négative compte tenu de leurs mensonges et des non-dits qui les caractérisent.

Le savoir-faire complète la présentation du « faire » de certains personnages (Pagli, Subhadra, Bissam, Joséphin, Mary). Si dans le cas de la protagoniste d'*Indian tango*, des *Jours vivants* et du personnage principal de *La vie de Joséphin le fou* le savoir-faire est évalué positivement, la compétence devient plus difficile à juger chez le Dokter qui est un être ambigu. Le savoir-faire de Pagli reste en relation avec son savoir-vivre, cette héroïne devienne rejette en bloc le mode de vie des femmes indiennes de sa communauté donc par conséquent elle sabote consciemment le travail ce qui entraîne le jugement négatif de ses compétences en la matière.

Ananda Devi réussit à persuader le lisant, c'est-à-dire cette partie du lecteur qui apparaît au deuxième niveau de la lecture et qui s'appelle selon la terminologie jouvienne l'effet-personne, que ses personnages sont des personnes réelles, en chair et en os. La romancière y parvient grâce à l'emploi de différents procédés tels que : l'onomastique, les toponymes, les connotations référentielles, la structure de suspens, le lexique modal, l'effet-repoussoir (utilisé dans le cas d'Aeena et de la protagoniste de *Manger l'autre*). Le recours de

l'auteure aux stratégies susmentionnées entraîne l'apparition du système de sympathie avec ses trois codes : le code narratif, le code affectif et le code culturel.

Le premier code s'avère être très important, compte tenu de la narration à la première personne qui est utilisée dans dix romans, à l'exception d'*Indian tango* et des *Jours vivants*. Par conséquent, le lisant s'identifie d'une manière très forte aux personnages principaux-narrateurs.

Dans le cas de tous les romans deviens, le code narratif est renforcé par le code affectif car le lisant a accès à la vie intérieure des protagonistes qui est présentée le plus souvent par le biais du monologue intérieur. Quant à Subhadra, le personnage principal d'*Indian tango* et Mary Grimes, la protagoniste des *Jours vivants*, l'écrivaine se sert du psycho-récit, qui est selon V. Jouve, la meilleure technique narrative permettant de décrire les pensées des personnages dotées d'un commentaire du narrateur omniscient (Jouve 1992 : 136). Pour ce qui est de la typologie des personnages, ils s'inscrivent dans la catégorie des « individus » car il y a un décalage entre leur « être » et leur « faire ». Ce n'est que Bissam Sobnath, le protagoniste du *Sari vert*, qui appartient à la catégorie des « personnes » vu que son pouvoir-faire est égal à son vouloir-faire.

Le code culturel est aussi pris en considération dans l'évaluation des personnages. Cela peut avoir lieu parce qu'aucun roman n'est ni éloigné chronologiquement du lisant ni trop marqué par les conventions du genre. En s'appuyant sur sa propre axiologie, le lisant peut juger les personnages deviens qui ne sont pas unidimensionnels et échappent à une évaluation univoque. Le lisant se sent souvent déchiré parce que même s'il condamne spontanément les actes de certains personnages (l'infanticide, le suicide) il est simultanément attendri par leur sort. Il est à noter que le lisant est plus apte à évaluer de manière négative les personnages masculins (Bissam Sobnath, Patrice Éclairé et Joséphin) que les personnages féminins qu'il essaie de justifier et de déculpabiliser.

Le lu, du troisième régime de la lecture, c'est-à-dire l'effet-prétexte, reçoit les personnages deviens par l'intermédiaire des pulsions libidinales : la libido sciendi, la libido sentiendi et la libido dominandi. La première forme de libido, qui active son côté voyeuriste, apparaît fréquemment au cours de la lecture de tous les romans d'Ananda Devi. Ses personnages sont décrits dans des scènes à caractère érotique et criminel. Le corps est très important dans l'esthétique devienne. L'auteure met en relief la beauté du corps humain (celui d'Anjali, de Pagli, de Paule, de Subhadra, d'Ève, de la femme du Dokter) ou présente le corps

difforme de Mouna, de Noëlla, de Joséphin et de la protagoniste de *Manger l'autre* ou le corps d'une vieille femme, comme celui de Mary ou de la grand-mère de Mouna. Dans la description du corps humain, Ananda Devi ne passe rien sous silence, son écriture a souvent un caractère audacieux, en particulier dans la présentation de la physiologie qui frôle parfois la scatologie. La corporalité, l'amour charnel (y compris les formes dénaturées comme le viol, la pédophilie, l'inceste ou les rapports sexuels avec des animaux), le désir, différentes formes d'amour (l'amour lesbien) constituent des thèmes importants et récurrents d'Ananda Devi. La problématique abordée par la romancière mauricienne relative à la douleur, à la mort, à l'enfance malheureuse ainsi que la violence omniprésente dans ses romans favorise l'apparition de la libido sentiendi. La sexualité et la morbidité, autrement dit l'Éros et Thanatos, s'entrecroisent fréquemment dans les pages des textes deviens. La médiation du personnage-prétexte permet au lu le dévouement de ses pulsions érotiques et sadiques. Les personnages deviens lui offrent aussi la possibilité de découvrir le côté sombre de la nature humaine et ils provoquent sa régression vers le non-humain, en particulier vers le règne animal. En revanche, la libido dominandi semble être moins incitée par les personnages d'Ananda Devi, qui sauf Bissam Sobnath, veulent s'imposer uniquement dans la sphère de la vie privée et familiale. En conséquence, ils ne font pas naître chez le lu les rêves de grandeur et de gloire.

Quant à l'influence exercée par les textes et les personnages deviens sur le lecteur, qui est appelée par V. Jouve l'implication, elle est importante. L'écrivaine se sert habilement des trois modalités : le pouvoir, le vouloir et le savoir pour attirer l'attention du lecteur et pour guider sa lecture. Pour ce qui est de la persuasion, l'auteure a le plus souvent recours à la persuasion par la pédagogie. Dans le cas de *L'Arbre fouet*, du *Sari vert*, de *Soupir*, de *Rue la Poudrière*, d'*Ève de ses décombres* et de *Manger l'autre*, Ananda Devi emploie la technique de la persuasion par l'intimidation, plus précisément il est question de l'intimidation par la présupposition car la vérité sur les personnages est imposée avec violence au lecteur. Quant à la perspective des textes, ils sont coordonnés par compensation car on a affaire au point de vue du protagoniste complété par l'opinion des personnages secondaires.

Le recours à la modalité du savoir, c'est-à-dire la stratégie de séduction, provoque la réception du personnage sur le mode affectif. Les liens tissés entre le lecteur et les personnages deviens sont très intenses ce qui entraîne l'enrichissement affectif du sujet lisant.

Dans tous ses romans, Ananda Devi a recours à la stratégie de tentation ce qui permet au lecteur le dévouement de différents désirs plus ou moins acceptés dans la vie réelle par les normes sociales. La lecture des textes deviens et la médiation de ses personnages garantissent au lecteur une sorte de catharsis. Il est légitime de constater que les personnages créés par la romancière mauricienne restent gravés dans la mémoire du lecteur et influencent son comportement ultérieur.

Pour ce qui est de l'évolution des personnages deviens, elle est moins visible. Ses personnages, soit féminins soit masculins, sont contruits, comme nous l'avons démontré, sur le même schéma. Il est possible d'évoquer une certaine évolution, souvent très subtile de ses héros, en particuliers des personnages féminins qui avec le temps deviennent plus obscurs et ambigus. Si le lecteur les compare dans un ordre chronologique de la publication des romans, il peut constater que les premiers personnages féminins (Paule, Anjali, Aeena) sont moins complexes et moins ambivalents par rapport aux personnages suivants (Ève, Mary, Subhadra, la protagoniste de *Manger l'autre*). Paule est présentée dans un rôle de victime, en revanche Ève est un personnage double qui suit une métamorphose de victime en bourreau. Si Paule est plus passive, Ève devient plus active et plus sûre d'elle-même. La romancière met en relief la crise de la figure paternelle (un seul exemple positif est le père de Dominique de *L'Arbre fouet*). Les héros masculins sont présentés de manière négative ce qui provoque la désapprobation de la part du lecteur. Joséphin, Patrice l'Éclairé et Bissam Sobnath sont des êtres peu fiables, le lecteur a du mal à croire à leurs témoignages. Les hommes de *Soupir* s'avèrent être faibles, enclins aux addictions et incapables de gérer leurs familles. Force est de souligner que certains personnages se ressemblent comme Mouna et Joséphin, Paule et Ève.

D'après nous, il est davantage possible de voir une évolution dans la thématique soulevée par Ananda Devi qui oscille entre la problématique du local et de l'universel. Le changement de la thématique de ses textes entraîne l'apparition des nouveaux types de personnages qui s'inscrivent dans le projet d'écriture de l'écrivaine. Nous avons proposé une classification de ses romans divisés en trois cycles : les romans indo-mauriciens, créoles et les romans à caractère universel. En essayant de répondre aux grandes questions de l'humanité, l'auteure commence sa carrière par des problèmes propres à la communauté indo-mauricienne, dont elle est issue, pour s'intéresser ensuite à la communauté créole. Soulignons que c'est la chose rare à l'île Maurice qu'un auteur prête son attention aux problèmes d'une autre communauté que la sienne. Cela démontre encore une fois l'ouverture de la romancière à l'Autre. Dans ses deux derniers romans, Ananda Devi qui est à l'écoute du monde

contemporain, présente des problèmes universels et globaux. Dans *Les Jours vivants* et *Manger l'autre*, l'auteure signale les nouveaux enjeux de l'époque : l'immigration, la vieillesse, le monde virtuel, notamment Internet et les réseaux sociaux. Reste à savoir si la romancière va poursuivre la problématique universelle. Les chercheurs qui se pencheront dans quelques années sur l'œuvre deviendront peut-être détecteurs de nouveaux thèmes choisis par l'écrivaine.

Le projet d'écriture d'Ananda Devi est très humaniste. Ses dominantes thématiques sont constantes : la femme, l'altérité et l'exclusion. Pour l'écrivaine, le rôle de la littérature est de défendre les démunis, de solliciter leur dignité, d'être sensible à l'injustice. L'attitude de la romancière mauricienne est toujours empathique, elle s'indigne contre le sort de la femme dans la société patriarcale, décrit les enfants mal aimés, se met aux côtés des immigrés. En présentant sa critique sociale, l'auteure rêve de créer un monde meilleur, elle prône des valeurs universelles, fait appel au respect des différentes sensibilités. Ananda Devi rejette les explications simplistes et réductrices, dans ses textes tout est saturé de significations. L'écrivaine, dont les romans sont souvent hybrides du point de vue formel, démystifie la représentation de la femme, du corps humain, de son île natale qu'elle montre sous un aspect « anti-tropicalisant » (Arnold 2017 : 397). Et même s'il est possible d'analyser son œuvre romanesque au travers du prisme des théories postcoloniales et à la lumière de l'écriture féminine, Ananda Devi échappe aux étiquettes. Elle montre à travers ses personnages la complexité de l'être humain qui est capable de faire le bien ou le mal. La violence de ses textes d'un côté surprend et choque mais d'un autre côté, éveille la conscience de son public.

On peut se demander si la vision du monde présentée par Ananda Devi est pessimiste. Son monde est sans doute triste et violent, il manque d'espoir. C'est aux lecteurs d'Ananda Devi de changer le monde. Le rôle de l'écrivaine est de sensibiliser et d'avertir. En effet, il faut souligner que l'auteure sait et a le courage de décrire toutes les nuances de l'âme humaine. La lecture des romans devenus entraîne l'investissement affectif du lecteur et l'enrichit. L'expérience de l'altérité lui permet d'être plus tolérant et plus ouvert. La réception exceptionnelle des personnages devenus constitue peut-être la force de son écriture. Ce qui est également intéressant, c'est la conception de l'écrivaine qui dans ses romans souligne les liens entre l'homme et la nature. Ses personnages trouvent de la compréhension de la part des animaux, s'épanouissent au sein de la nature. Ananda Devi met en relief le règne animal, végétal et minéral. Ses personnages et par leur biais ses lecteurs ont la possibilité de régresser vers les trois règnes. Selon l'auteure, l'homme n'est qu'une partie infime de l'univers. Cette

vision du monde a peut-être ses origines dans l'hindouisme et dans son concept de cycle de réincarnations. Les hindous croient que l'âme humaine peut renaître dans une plante ou un animal (Ellinger 1997 : 93-99).

Pour conclure, les romans deviens et ses personnages hors du commun ne peuvent laisser personne indifférent. Grâce aux personnages créés par Ananda Devi, le lecteur a la possibilité de s'apercevoir de toutes les facettes du monde, en particulier celles négatives, taboues et refoulées que l'on préfère oublier.

ANNEXE

I. Résumés des romans du corpus

I.1. Romans du cycle indo-mauricien

Le Voile de Draupadi

Le Voile de Draupadi est le deuxième roman de l'écrivaine mauricienne qui a paru en 1993. Anjali, la protagoniste est simultanément la narratrice du roman. Elle est l'épouse de Dev, un jeune avocat très ambitieux qui gravit vite les échelons de la hiérarchie. Apparemment, c'est un couple moderne et heureux. Dans leur cas, il ne s'agit pas d'un mariage arrangé, fréquent chez les hindous, mais d'un mariage d'amour. Anjali mène une vie confortable et insoucieuse. Leur apparente idylle dure jusqu'à la naissance de leur fils Wynn. Après la première fausse couche, la femme réussit à mettre au monde un enfant. Cependant, celui-ci est atteint de la maladie hémolytique du nouveau-né. Vu que la mère a le groupe sanguin Rh négatif, le mari accuse Anjali d'avoir transféré la maladie à leur fils. La transfusion complète du sang sauve la vie à l'enfant mais il demeure à jamais très fragile. La naissance de Wynn est un moment décisif dans la vie de la jeune femme. Elle aime le petit à la folie. Malheureusement, plus tard le garçon attrape une méningite et son état de santé se dégrade très vite. Il est entre la vie et la mort. Anjali et Dev vivent différemment la tragédie. Le drame les sépare et aggrave encore le conflit qui existait avant. Tout au long du roman, la narratrice présente de courts fragments de la vie de sa cousine Vasanti qui constitue son alter ego. Vasanti est libre, extravagante et dynamique, par contre Anjali est dépendante, réservée, passive et toujours dans l'ombre de son mari. La mort tragique de Vasanti, accusée de sorcellerie et brûlée vive par les paysans, demeure un traumatisme indélébile pour toute la famille. La maladie de Wynn rend Anjali consciente de l'échec de son couple. Elle commence à se révolter contre l'ordre établi et elle comprend que cette vie rêvée n'est qu'une illusion. Dev, sous l'impulsion de sa famille, demande à son épouse de faire un sacrifice religieux pour la guérison de Wynn et de participer à la pyrobasié (la marche sur le feu). Anjali est tout d'abord hostile à cette demande. Il y a déjà longtemps qu'elle a perdu la foi. Elle a abandonné la religion de ses ancêtres après la mort de Vasanti. Finalement, la protagoniste se soumet à la volonté des autres et décide de prendre part à cette épreuve. Après de longs et durs préparatifs à la cérémonie de la marche sur le feu, elle y participe. Bien qu'elle parvienne à se déplacer sur des charbons ardents sans être brûlée, le petit Wynn, lui, meurt. La marche sur le feu, à côté de la mort de Vasanti, constitue le moment crucial du roman. Elle permet à Anjali de prendre la responsabilité de sa vie, de quitter son mari et de recommencer selon ses propres règles en tant que femme libre et indépendante.

L'Arbre fouet

L'Arbre fouet est le troisième roman d'Ananda Devi, qui est sorti en 1997 publié chez l'Harmattan, et très bien accueilli par le public. Aeena, la protagoniste est une hindoue quadragénaire dont la vie est marquée et détruite par une vision déformée de la religion. Son père, qui est issu de la caste des Brahmaniques, est *swami* (prêtre). Au moment de la naissance de sa fille il déclare avoir lu dans les astres que celle-ci porte le stigmate du mauvais *karma* et qu'elle est coupable de parricide dans sa vie antérieure. Il l'accuse aussi de la mort de ses nombreux frères et sœurs qui n'ont pas survécu après leur naissance. Le père décide qu'Aeena doit mener une vie expiatoire. L'homme, qui est exigeant et impitoyable, rend la vie de sa fille très dure. Elle est punie sous n'importe quel prétexte, est expédiée à l'étable pour dormir, et est obligée de jeûner et de prier. La fille subit tous ces châtiments avec résignation jusqu'à la mort de sa mère. Quelque temps après, son père emmène la fille, âgée de 15 ans, à une fête religieuse, la fête du Gange, organisée sur une plage. Tout le monde profite du beau temps et se repose joyeusement au bord de l'océan pendant que le prêtre prie longtemps plongé dans l'eau. Personne sauf Aeena ne s'aperçoit que celui-ci est emporté par une grande vague et personne, à l'exception de sa fille, n'entend ses cris. Finalement, l'homme se noie. Après la tragédie, l'adolescente est soignée dans un hôpital où elle fait la connaissance de Jérôme, un Français converti à l'hindouisme qui est venu à Maurice dans le but d'y créer un ashram¹⁷⁴. Quelque temps plus tard, Aeena rejoint ce dernier. Elle tombe amoureuse de Jérôme, qui de son côté, semble aussi être intéressé par la jeune femme. Après une nuit passée ensemble, la femme se décide à lui raconter son enfance et à avouer le secret lié à la mort de son père. Elle ne s'attend pas à une réaction violente de rejet de la part de l'homme qui l'accuse des mêmes péchés que son père. La femme est prise de folie et est admise à l'hôpital psychiatrique. Elle s'enferme dans un silence total, et est surnommée « la Gungi », la Muette. Une fois rétablie, elle s'installe dans une maison héritée de son père et située à Souffleur. Elle y vit tranquillement entourée de quelques amis : Dominique, une Créole qui est la fille de son jardinier et de Suresh, garde-chasse. Malgré cet entourage bienveillant, Aeena sent qu'un mystère plane dans la maison et aux alentours de l'étang aux nénuphars. Un jour, dans le grenier, elle trouve une vieille photo présentant les anciens propriétaires et découvre l'existence de Dévika qui s'avère avoir été son incarnation dans une vie antérieure. Celle-ci, contrairement à Aeena, est une femme pleine d'énergie et révoltée.

¹⁷⁴ Un ashram est un ermitage destiné aux exercices spirituels et où le guru vit avec ses disciples. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ashram/5668#KiYpegS2mqEL7koD.99>. Date de consultation : le 1^{er} janvier 2018.

Elle n'accepte pas le mariage arrangé par ses parents et décide de heurter au vif son père et sa caste en se donnant à un intouchable¹⁷⁵. Après avoir été prise en flagrant délit par ses parents, et par sa future belle-famille, Dévika est attachée à un badamier¹⁷⁶ et flagellée publiquement par son père. Cet arbre-fouet est symbolique car à l'époque de l'esclavage pour punir les esclaves, avant tout les marrons¹⁷⁷, il servait de pilori. Après la punition, le père de Dévika emmène son corps lacéré sur une barque pour la noyer dans l'étang. Or, contre toute attente, c'est sa fille qui réussit à mettre l'homme dans l'eau et à provoquer sa mort par la noyade. Dévika parvient à s'enfuir du lieu du crime. Aeena, qui veut avoir des preuves du parricide, demande à ses travailleurs de drainer l'étang dans lequel en effet ils retrouvent des os humains. Le roman finit par une scène fantastique dans laquelle son amie Dominique, qui est enceinte, est attachée à l'arbre-fouet et flagellée par les pères venus de tous les âges. Finalement, la femme est libérée par son père qui, à la demande d'Aeena, coupe l'arbre. La protagoniste rassérénée déclare avoir brisé son *karma*.

Moi, l'interdite

Moi, l'interdite qui a paru en l'an 2000, est le quatrième roman d'Ananda Devi dans lequel l'écrivaine présente l'histoire d'une jeune fille indienne, Mouna, maltraitée par sa famille. Le corps mutilé a marqué le destin de la fille. Elle est née avec une malformation de la bouche qui l'empêche de s'exprimer clairement. Sa laideur devient la honte pour sa famille inculte et encline aux superstitions. En plus, ses proches ont peur que la fillette puisse porter la poisse à leur famille et à tout le village. Son existence se résume à une suite d'humiliations. Mouna n'est pas aimée de ses parents. Dès son plus jeune âge, de ses proches, elle ne reçoit aucun intérêt sinon de la haine ou du mépris. Le seul être qui s'intéresse à la fillette et qui l'aime est sa grand-mère. Celle-ci est paralysée et vit à la merci de la famille. Cependant c'est elle qui essaie de s'occuper de la petite et réussit même miraculeusement à l'allaiter. La grand-mère lui raconte des contes dont les protagonistes sont deux amants malheureux, le Prince Bahadour et la Princesse Housna. Les parents cruels de Mouna en viennent même à imaginer des façons de tuer leur fille. Finalement, ils décident de l'enfermer dans un four à chaux où elle vit solitaire, oubliée et affamée, et d'où elle épie sa famille qu'elle commence à

¹⁷⁵ Un intouchable, qui est un membre de la caste la plus basse, est traité d'impur de la société indienne. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/intouchable/43937>. Date de consultation : le 1^{er} janvier 2018.

¹⁷⁶ Un badamier est un arbre d'Asie tropicale et d'Océanie. <http://www.medisite.fr/dictionnaire-des-plantes-medicinales-badamier.1605152.8.html>. Date de consultation : le 07 janvier 2018.

¹⁷⁷ À l'époque coloniale, en Amérique, aux Antilles et aux Mascareignes, par le terme « marron » on désignait un esclave s'étant enfui de chez son propriétaire. <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/marrons.htm>. Date de consultation : le 07 janvier 2018.

haïr. Elle rêve secrètement de tuer ses sœurs. Pendant son enfermement, une nuit elle est violée. C'est une vraie descente aux enfers. Elle est mangée par des insectes qui la mettent dans un cocon et lui font perdre deux orteils. Toutefois, Mouna accepte la présence de ces petites bêtes qu'elle observe avec curiosité et bienveillance. De surcroît, la jeune femme leur est reconnaissante pour la chaleur qu'elle ressent dans le cocon. Elle n'a plus froid et n'est plus seule dans le noir de sa cachette. Un jour, Mouna, s'enfuit avec un chien qui la trouve dans le four à chaux. Le chien lui sauve la vie en la libérant des insectes. L'animal, amoureux de Mouna, devient son meilleur ami et son compagnon. Désormais, elle vit dans une meute de chiens sauvages, se transforme en chien, se déplace à quatre pattes, ayant le corps tout nu et couvert de poils. Peu à peu, Mouna sombre dans la folie. Après la rencontre d'un clochard qui à ses yeux est le Prince Bahadour des contes racontés par sa grand-mère, Mouna, très éprise de son nouveau partenaire, quitte le chien fort malheureux et jaloux. Elle tombe enceinte mais l'homme l'abandonne. Désespérée et au paroxysme de la folie, elle tue son enfant nouveau-né, lui aussi déformé. Elle le fait par pitié. Elle préfère que son enfant soit mort que de le laisser mener une vie aussi tragique que la sienne. Mouna considère cet infanticide comme un grand acte d'amour. Arrêtée et cette fois enfermée dans un hôpital psychiatrique, Mouna se lie d'amitié avec une infirmière, Lisa, qu'elle décide aussi de tuer. Les raisons de ce nouveau meurtre ne sont pas expliquées au lecteur mais on peut supposer que Mouna cherche à éviter à Lisa le triste destin réservé aux femmes dans leur société. À la fin, on voit Mouna s'envoler avec les ailes que lui a données un souffle de vent.

Pagli

Pagli publié en 2001 chez Gallimard est le cinquième roman d'Ananda Devi. *Pagli* est une jeune fille hindoue issue d'une famille traditionnelle et modeste. Elle vit dans un petit village à Maurice. À l'âge de 13 ans, elle est violée par son cousin, son futur mari. Même si c'est un mariage arrangé et que les parents n'attendent pas l'acceptation de la part de leur fille, celle-ci exprime quand même son accord et attend avec impatience ce moment pour se venger. C'est la vengeance qui l'anime et constitue le but principal de sa vie. Pendant la nuit de noces, elle fait, dans un certain sens, une castration symbolique de son mari en le défiant. Très vite, le mari commence à avoir peur d'elle et, compte tenu de son comportement révolté, sa belle-famille et les habitants du village la qualifient de folle (*pagli*). La seule personne sympathique dans son entourage est Mitsy, une « femme de mauvaise vie », mariée à un pêcheur. C'est chez elle que *Pagli* rencontre Zil, pêcheur créole, l'amour de sa vie. Grâce à son amour, libérée du poids de la tradition et de la religion, la protagoniste retrouve sa vraie

identité. Pour la première fois, elle s'accepte telle qu'elle est et a l'impression de comprendre le sens de sa vie. La transgression la rend libre et heureuse. C'est Zil qui prononce son vrai prénom, Daya, à la fin du livre. Malheureusement leur liaison est découverte. Pagli est punie, on lui fait une marque avec un fer brûlant sur le front et on l'enferme dans un poulailler dans lequel, en attendant Zil et en rêvant de leur enfant qu'elle porte peut-être en elle, elle meurt noyée par une inondation et de la boue.

Indian tango

Publié en 2007, *Indian tango* est le neuvième roman d'Ananda Devi. Le roman, très apprécié par la critique et le public, a été récompensé des prix France Télévision et Femina. La protagoniste d'*Indian tango*, Subhadra Misra âgée de 52 ans et habitante de Delhi, est issue de la classe moyenne. Depuis 30 ans, elle est mariée et a deux enfants : une fille et un fils. Elle habite avec son mari Jugdish, sa belle-mère et son fils Kamal. Elle vit un moment difficile de sa vie, le début de la ménopause. La demande répétée par sa belle-mère Mataji, d'aller avec elle en pèlerinage à Bénarès pour mettre fin symboliquement à sa féminité, bouscule la protagoniste et la sort de la léthargie et de la routine de la vie quotidienne. Elle fait le bilan de sa vie dont le résultat s'avère très triste et amer. Soudainement, elle prend conscience que toute sa vie elle s'est occupée des autres, cependant personne ne s'intéresse vraiment à elle. Elle ressent un besoin profond de faire quelque chose pour elle-même. Un jour, en se promenant à travers Delhi, elle s'arrête devant un magasin d'instruments de musique devant lequel il y a aussi une autre passante. Cette deuxième personne est une écrivaine qui passe une étape de crise artistique et doute de son talent. À défaut d'idées, elle est venue en Inde pour y trouver de l'inspiration. L'écrivaine est fascinée par Subhadra et commence à la suivre comme une ombre. La femme se donne comme but d'aider Subhadra, femme triste et effacée, à se redécouvrir et à trouver la joie de vivre par l'intermédiaire de la jouissance du corps. Subhadra et le sitar deviennent son obsession. Une fois Subhadra, encouragée par l'écrivaine, essaie de jouer du sitar. Cependant, elle n'arrive pas à faire sortir un beau son de l'instrument. Accablée et humiliée, elle se laisse séduire par l'écrivaine. Cet acte sexuel lui permet de découvrir l'importance du corps et de la sexualité et à la fin de reconstruire sa vie. La nouvelle Subhadra, après sa métamorphose intérieure et forte de son identité retrouvée, fait face à son mari et à sa belle-mère. Son refus catégorique d'aller en pèlerinage constitue un moment symbolique de sa révolte.

Le sari vert

Le sari vert est le dixième roman d'Ananda Devi publié chez Gallimard en 2009, celui-ci lui a valu le Prix Louis-Guilloux. Le protagoniste Bissam Sobnath est un vieil homme, âgé de quatre-vingts ans, vivant ses derniers jours à Curepipe, dans la maison de sa fille Kitty qui prend soin de lui, aidée de sa propre fille Malika. Bissam souffre d'un cancer en phase terminale. Le roman est écrit sous forme d'un long monologue intérieur du personnage principal. Celui-ci fait le bilan de sa vie. Au lieu de confesser ses péchés et de se repentir, cet homme qui a transformé la vie de ses proches en cauchemar se glorifie et se excuse de toutes les fautes. Cet ancien médecin, ayant étudié à Dublin, est issu de la classe inférieure de la société indo-mauricienne. Par sa profession, il a gravi les échelons et s'est élevé socialement. Il a même réussi à se marier avec une jeune fille riche de la caste supérieure. Aimé et respecté de ses patients, il se transforme en tyran à la maison. Quelque temps après son mariage, il commence à être violent verbalement et physiquement envers sa jeune épouse. Après la naissance de leur fille, la situation se dégrade encore. Plus tard, sa femme tombe enceinte encore une fois et accouche d'un fils que le protagoniste désirait ardemment. Néanmoins, le bébé s'avère très faible et meurt quelques jours après la naissance ce qui provoque un délire chez son père. Finalement, en présence de leur petite fille Kitty, il finit par tuer sa femme en l'ébouillantant avec une marmite de riz et en mettant le feu à son sari. Après la mort de sa femme, il élève tout seul sa fille sur qui il exerce la même violence. Kitty et Malika espèrent que sur son lit de mort, l'homme avouera le secret concernant la mort de sa femme. Or, pour la plupart du temps, celui-ci refuse de le faire et manipule habilement les deux femmes. Enfin, il éclaire les circonstances de la disparition de son épouse, tout en niant sa culpabilité. Pour se venger, sa fille et sa petite-fille décident de le laisser mourir en l'abandonnant seul à la maison.

I.2. Romans du cycle créole

Soupir

Soupir a paru en 2002 chez Gallimard dans la collection Continents Noirs. Le roman en question se compose de trois parties divisées en chapitres présentant deux groupes de personnes : les habitants de la communauté de Soupir et certains habitants de Port Mathurin. L'histoire est présentée, en majeure partie, par Patrice l'Éclairé.

L'action du roman se passe à Rodrigues¹⁷⁸ où une poignée de personnes se décident à quitter Port Mathurin, la capitale de l'île, pour aller vivre sur une colline appelée Soupir et y cultiver de la ganja. Le projet de Ferblanc, personnage important, une sorte de leader du groupe, est de « devenir riche en cultivant de la ganja à Soupir. Faire un petit commerce illicite de drogue avec Maurice ou avec des touristes. Peut-être même installer une petite fumerie à Soupir ! » (SP 2002 : 48) Cependant le lieu n'est pas hospitalier pour les nouveaux arrivants. Ils y vivent exposés au vent incessant et hantés par les fantômes des deux habitantes antérieures du lieu. La collectivité, décrite par Patrice l'Éclairé, est constituée de marginaux qui ont perdu presque tous leurs biens dans le cyclone Hollanda¹⁷⁹. Après une suite d'échecs, ils ont perdu tout espoir. Le narrateur présente en détail la vie de quelques-uns de ses amis, en particulier de Ferblanc, Royal Palm, Noëlla, Marivonne, Louis Bienvenue et Bertrand Laborieux. Il raconte aussi les péripéties de la vie de quelques connaissances qui sont restées à Port Mathurin comme Corinne ou les prostituées hébergées chez elle.

Le personnage important pour la communauté de Soupir est Ferblanc, un être malheureux qui souffre du vitiligo. Un autre personnage remarquable est Royal Palm, un jeune homme qui passe son temps à explorer l'île et à chercher ses racines. L'homme ne connaît pas ses parents. On l'a retrouvé sur la plage à l'époque où il était tout petit. Le nourrisson était emmitouflé dans une serviette de bain de l'hôtel de luxe Royal Palm à Maurice, c'est de là que vient son nom. Une autre figure romanesque qui occupe une place spéciale dans la collectivité est Noëlla, fille handicapée de Marivonne. Elle est née sans

¹⁷⁸ Rodrigues fait partie de l'archipel des Mascareignes et constitue sa plus petite île. Cette île d'origine volcanique est située à 560 km à l'est de Maurice. Elle constitue une région d'outre-mer autonome de la République de Maurice et à partir de 2012 bénéficie d'un statut d'autonomie. Port-Mathurin est sa capitale. Ses habitants sont en majorité des créoles, descendants d'esclaves africains. Les piliers de l'économie sont la pêche, le tourisme et l'agriculture. Les Portugais connaissaient ce territoire depuis 1528. Le nom de l'île vient de Diego Rodrigues qui l'a mise pour la première fois sur la carte de l'époque. <https://mauritiusattractions.com/rodrigues-island-i-37.html>. Date de consultation : le 13 novembre 2017.

¹⁷⁹ Le cyclone Hollanda, qui a frappé Maurice, Rodrigue et la Réunion en 1994, est considéré comme l'un des plus dévastateurs dans l'histoire de ces îles. <http://www.firinga.com/systeme-hollanda.html>. Date de consultation : le 13 novembre 2017.

jambes. Le groupe qui plaint et essaie d'aider Marivonne a en même temps peur de la fillette et en particulier de son regard accusateur.

La personne la plus importante pour Patrice l'Éclairé est Marivonne, sa cousine lointaine. C'est la femme qu'il aime depuis longtemps sans espoir de réciprocité. L'homme est jaloux de Noëlla et de la relation très intime et exclusive entre les deux femmes qui ne laisse place à personne d'autre.

Un autre personnage significatif est Bertrand Laborieux qui est un homme taciturne ayant un passé familial difficile.

Les membres de la communauté de Soupir n'arrivent pas à réaliser leur rêve. Patrice l'Éclairé et ses trois copains, étant sous l'effet de la drogue et de l'alcool, violent et tuent Noëlla qui s'avère être en fait la fille de ce premier. Après le meurtre, le narrateur et ses acolytes pensent à se suicider.

La vie de Joséphin le fou

La vie de Joséphin le fou d'Ananda Devi a paru en 2003. Le roman présente l'histoire de Joséphin, un jeune homme, considéré par ses proches et son entourage comme *gaga* (fou). Il habite à Maurice à Case Noyale, un petit village de pêcheurs. Sa mère est une jeune prostituée qui était encore adolescente au moment de la naissance de Joséphin. Elle ne savait pas comment bien s'occuper de son fils, il lui arrivait même de le maltraiter en état d'ébriété. Elle avait honte de lui et en même temps elle l'accusait d'avoir détruit sa vie. Une fois, un de ses amants a violemment battu le petit en lui cassant une bouteille sur la tête. Après cet incident, Joséphin ne peut plus parler. Le garçon préfère éviter les gens, très méchants envers lui et il passe tout son temps à nager dans l'océan. Un jour, poussé par la haine, il donne à boire à sa mère de l'alcool camphré. Plus tard, persuadé de l'avoir empoisonnée, il s'enfuit de la maison. Il n'avait jamais peur de la mer et c'est là qu'il trouve refuge. Joséphin est capable de nager sous l'eau longtemps sans respirer. Le lendemain après sa fuite, il se réveille tout couvert d'anguilles qui s'avèrent être inoffensives envers lui car il a perdu l'odeur humaine. C'est un moment symbolique de sa métamorphose, il se transforme en un homme-poisson. Il se nourrit de poissons crus, de crabes et même d'anguilles. Finalement, il quitte définitivement sa mère et vit dans la mer dans une grotte en imitant les anguilles. Pour réagir à son exclusion et à sa persécution, il se montre très méchant à l'égard des pêcheurs. Il lui arrive de leur couper des lignes. Même s'il déteste sa mère, il ressent quand même la nécessité

de la voir. De sa cachette, il épie deux petites filles Marlène et Solange jouant sur la plage. Joséphin les trouve très belles, innocentes et sans préjugés. Il les enlève pour leur faire découvrir son monde marin. Joséphin rêve d'avoir une famille, d'être aimé des fillettes. Sa vision du bonheur ne se réduit qu'à la contemplation des filles. Or, son rêve vire vite au drame. Incompris par les filles apeurées par le rapt, par sa présence et surtout par son aspect physique, il finit par les tuer dans une attaque de folie. Avant la tragédie finale, il rend visite à sa mère pour lui apporter un cadeau, un beau coquillage. Néanmoins, il trouve sa mère dans le lit avec un amant, tous les deux ivres et inconscients. Cette scène le met hors de lui, il massacre le corps de sa mère et celui de son partenaire avec un tranchant pointu du coquillage. Après ces deux meurtres, Joséphin résigné et malheureux va à la recherche des anguilles pour s'exposer à la mort. Il sait que couvert de sang il ne sera pas reconnu par les poissons qui finiront par le manger.

Rue la Poudrière

Rue la Poudrière est le premier roman d'Ananda Devi publié aux Nouvelles éditions africaines d'Abidjan en 1988. Le roman relate la vie tragique de Paule, une jeune femme créole, issue des bas-fonds de la société, qui devient une prostituée. Marie et Édouard, les parents de celle-ci, ne s'occupent pas bien de la petite. Paule, enfant non désirée et mal-aimée, vit donc une enfance solitaire dans un milieu pauvre et dangereux. Au départ, sa famille habite le quartier des Dockers' Flats de la capitale mauricienne, ensuite ils déménagent à la Butte. Paule a peu d'amis, passe son temps à rêver et à observer ses parents. C'est une fille intelligente et révoltée. Sa mère, dont la fillette a peur, est une femme dotée d'une personnalité forte et dominante. Elle gagne sa vie en faisant de la magie noire et en jouant sur les superstitions. Marie prépare des herbes pour des femmes désespérées qui veulent provoquer une fausse couche ou encore des potions pour des maris souhaitant s'assurer de la fidélité de leurs épouses. Quant au père de la protagoniste, c'est un alcoolique, hâbleur, un être faible et dépendant de sa femme, qui perd souvent son travail. Les parents de Paule se disputent souvent, il leur arrive même de se battre. La fillette cherche en vain à attirer leur attention. Un jour, son père très endetté et à court d'argent la vend à un proxénète nommé Mallacre. Paule paraît être contente et soulagée de ce changement. Elle tombe amoureuse du souteneur qui au début de leur relation la traite avec tendresse et délicatesse. Aux yeux de la jeune femme, et en même temps des autres prostituées, Mallacre est un homme mystérieux, viril et charismatique. Paule se lie d'amitié avec une autre prostituée Aline qui meurt assassinée peu après dans des circonstances inexplicables. Cet événement tragique marque

Paule qui devient plus critique à l'égard de Mallacre. Ses doutes sont aussi suscités par un prêtre catholique qui rend visite aux prostituées en essayant de les ramener sur le droit chemin. À un certain moment, la protagoniste rêve d'avoir un enfant. Elle s'imagine enceinte de Mallacre ou de son ami Tapsy, un adolescent handicapé de 15 ans. La vie de Paule est brisée lors d'un rapport sexuel avec un client inattendu, Édouard, dans lequel au début elle ne reconnaît pas son père. La relation incestueuse avec son père et la peur de tomber enceinte de ce dernier pousse la femme à se suicider. C'est dans ce but qu'elle rentre à la maison familiale abandonnée par ses parents où elle trouve des poisons concoctés par Marie qu'elle avale. En attendant la mort, elle observe tranquillement des bulldozers qui démolissent la maison et le quartier.

Ève de ses décombres

Ève de ses décombres est le huitième roman d'Ananda Devi publié chez Gallimard en 2006 et pour lequel l'écrivaine a été récompensée par le Prix des cinq continents de la Francophonie et le Prix RFO du livre. Le roman a été adapté au cinéma¹⁸⁰.

Ève de ses décombres met en scène la population de Troumaron, quartier des pauvres qui fait partie de la capitale mauricienne. Ève, Sad, Clélio et Savita, les personnages principaux, décrivent leur vie quotidienne et présentent en même temps le ghetto dans lequel ils vivent, touché par le chômage, l'alcoolisme et la prostitution. La fermeture de l'usine de vêtements et l'arrivée des ouvrières chinoises a encore accru la crise sociale.

¹⁸⁰En 2012, le film *Les enfants de Troumaron*, réalisé par Harikrisna Anenden et Sharvan Anenden (respectivement le mari et le fils de la romancière) est sorti en salle. Ananda Devi a écrit le scénario du film. Après la première à Maurice, l'écrivaine qui était très stressée avant la projection s'est déclarée satisfaite du résultat final : « C'était très difficile parce que c'est la première fois que le public voit le film. En plus, j'étais devant un public mauricien. Ils allaient regarder le film à différents niveaux et allaient pouvoir percevoir toutes les dimensions, toutes les allusions et les évocations de la situation mauricienne. Si la présentation se faisait devant un public étranger, j'aurais été moins stressée. Je craignais leur réaction. Je me demandais : est-ce que les gens aimeront le film ? Est-ce qu'ils ne le trouveront pas trop choquant ? Comment aborderont-ils cette histoire qui est tellement difficile, virulente et tragique ? Toutes sortes de questions tournaient dans ma tête. Heureusement que cela s'est très bien passé. Avec le recul aujourd'hui (ndlr : le 7 septembre), je suis soulagée. » « Il y a une scission de moi-même ; dans mes livres j'ose tout » <http://www.lemauricien.com/article/ananda-devi-ecrivain>. Date de consultation : le 16 février 2017.

Ève, qui n'a que 17 ans, semble être plus âgée. Très pauvre, maltraitée par son père et négligée par sa mère passive et indifférente, elle, est privée d'illusions et vit une étrange autodestruction. Dès son plus jeune âge, elle traite son corps comme une monnaie d'échange en acceptant des relations sexuelles avec des hommes pour obtenir quelque chose. Froide et distante, elle dédaigne tous les hommes et se sent invulnérable.

Sad est un jeune homme qui, d'un côté, fait partie de la bande de criminels de son quartier, mais qui, de l'autre, essaye de bien apprendre à l'école. Il est fasciné par la poésie de Rimbaud. Sad aime désespérément Ève de qui il se sent responsable et qu'il veut protéger.

Clélio est un adolescent plein de rage qui a déjà été emprisonné plusieurs fois. Il est incapable de retenir sa colère contre tout le monde et c'est pour cette raison qu'il provoque des rixes. Son frère Carlo qui est parti en France était son seul vrai ami. Son père ne travaille pas et passe oisivement ses journées à la maison tandis que sa mère travaille très dur à l'usine.

Savita est une hindoue qui vit à Troumaron depuis quelque temps. Cependant ses parents se sentent mal dans ce quartier dominé par les Créoles et ils rêvent de déménager. Leur fille devient la meilleure amie et la confidente d'Ève. Elles se comprennent à merveille et passent beaucoup de temps ensemble. Savita essaie en vain de protéger son amie contre elle-même. Malgré ses efforts, elle n'arrive à comprendre ni le comportement masochique d'Ève ni son indifférence qui tend vers le nihilisme. La volonté de protéger son amie est à l'origine de sa mort et du drame central du roman. Un jour, après les cours, en suivant Ève, elle devient par hasard témoin d'une scène de sexe entre celle-ci et leur professeur de biologie. L'homme s'aperçoit de la présence de Savita et, pris de panique, la tue. Tout le quartier est bouleversé par ce crime. La police recherche le coupable. Privé d'alibi, Clélio s'avère être un suspect idéal et est immédiatement arrêté par la police. Toutefois, Ève mène sa propre enquête et retrouve vite l'assassin de sa copine. La protagoniste tue l'enseignant qui, avant sa mort, avait écrit une lettre permettant potentiellement d'innocenter Clélio. Sad essaie d'aider la jeune femme, il est prêt à appeler la police et à se déclarer coupable du meurtre. Néanmoins, la jeune femme n'est pas d'accord, elle ne veut être aidée par personne. Elle veut assumer cet assassinat qui constitue à ses yeux une vengeance contre tous les hommes qui lui avaient fait du mal dans le passé.

I.3. Romans du cycle à caractère universel

Les Jours vivants

Les Jours vivants est l'onzième roman d'Ananda Devi, sorti en 2013 et publié chez Gallimard. L'action du roman se déroule en 2005 à Londres. L'histoire se construit autour de la figure d'une vieille femme, Mary Grimes, âgée de 75 ans, originaire de Benton-on-Bent. Celle-ci passe sa vieillesse dans une grande solitude et pauvreté dans sa maison de Portobello Road à Londres. La vie de Mary est triste et monotone. Elle n'a jamais fondé de famille, vit toute seule et oubliée de tous. Le seul événement important dans sa vie remonte à son adolescence. À l'âge de 15 ans, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, elle rencontre Howard. Un jeune homme, qui veut passer sa dernière soirée avec une fille avant de partir au front, prête attention à Mary. Dès lors, le souvenir de leur rencontre reste gravé à jamais dans la mémoire de la protagoniste. Après la guerre, elle attend en vain le retour de Howard et se considère même comme une veuve de guerre. La jeune femme réussit à quitter ses parents et la campagne grâce à l'héritage d'une maison laissée par son grand-père à Londres. Elle y vit avec les souvenirs de son seul amour. Le passé s'avère pour elle plus important que le présent ou le futur. Mary gagne sa vie en fabriquant de petites figurines en argile qu'elle parvient à vendre dans des boutiques de Portobello Road. Plus tard, l'arthrose la contraint à cesser de travailler, et par conséquent son niveau de vie se dégrade. La femme est obligée de vivre ou plutôt de vivre très modestement, privée de sa principale source d'argent. C'est à cette période de sa vie qu'elle rencontre Cub, un jeune Jamaïcain. L'adolescent qui s'appelle en réalité Jeremiah Phillips n'a que 13 ans et habite le quartier populaire de Brixton, une sorte de ghetto pour les immigrés. Cub fait partie d'un gang de jeunes délinquants. Il lui arrive de se droguer, il est très souvent absent à l'école, mais au fond c'est quelqu'un de bon qui adore sa mère Wanda et sa fratrie. Au début de sa relation avec Mary, le jeune homme veut tout simplement cambrioler sa maison mais finalement touché par le regard et la fragilité de la vieille femme, il lui propose de l'aider et de faire de petits travaux. Cub passe de plus en plus de temps à la maison de Portobello Road ce qui réjouit Mary. La femme vit une sorte de métamorphose, elle a plus de force vitale, paraît plus jeune et plus belle. D'ores et déjà, l'histoire apparemment vraisemblable bascule hors de la réalité et l'insolite commence à accompagner le réel. Mary est persuadée que le fantôme de Howard vit dans son grenier et la regarde par un trou au plafond, lui parle ou se promène avec elle dans les rues de Londres. Un jour, Mary, rajeunie et pleine d'énergie commet une grave transgression en faisant l'amour avec Cub. L'adolescent la trouve d'un côté étrange et dégoûtante mais de l'autre attrayante et

tendre. Quelque temps plus tard, le garçon trouve refuge chez Mary après avoir été attaqué et blessé (comme il s'avère après mortellement) par une bande de skinheads. La vieille femme, au lieu d'appeler les secours, essaie vainement toute seule de porter de l'aide au jeune homme. Elle tombe dans le délire. L'histoire se déroule en même temps dans une ambiance onirique et cauchemardesque. Finalement, la mère de Cub, assistée par la police, entre dans la maison et retrouve le cadavre du garçon surveillé par Mary.

Manger l'autre

Manger l'autre, le dernier roman d'Ananda Devi, est sorti au début de 2018 chez Grasset. La protagoniste, dont le prénom n'est pas dévoilé, souffre d'obésité morbide. À sa naissance, elle est déjà hors norme, un vrai « éléphant rose » (MA 2018 : 12) comme elle se nomme plus tard, car elle pèse 10 kilos. Son poids effraie sa mère et toutes les nourrices qui ne savent pas s'occuper d'un enfant si grand et toujours avide de nourriture. Très vite sa mère l'abandonne. Par contre, son père trouve un vrai plaisir à être à ses petits soins. Il adore la petite, la trouve belle et normale. En lui préparant des plats délicieux, il la gâte et la gave en même temps. Pour expliquer son appétit gargantuesque et la masse de son corps, le père invente une théorie selon laquelle pendant sa vie prénatale, la fillette aurait mangé sa sœur jumelle. L'héroïne du roman joue à ce jeu schizophrénique et elle accepte le fait que le père emploie toujours le pluriel quand il s'adresse à « ses chéries, à ses princesses » (MA 2018 : 121). D'ailleurs, il prépare toujours deux assiettes pour elle et pour sa sœur fictive ce qui plaît à sa fille gloutonne. Dehors, la protagoniste n'est pas acceptée à cause de sa monstruosité. À l'école où on lui donne le surnom « la Couenne », elle est victime de moqueries et de plaisanteries blessantes. On la prend en photos qui sont ensuite postées sur Internet. Elle a l'impression d'être toujours observée et suivie d'un regard malveillant et critique. Le pire est la journée sportive annuelle organisée par son collègue pendant laquelle elle est exposée aux humiliations verbales de ses collègues de classe et des enseignants. À l'âge de seize ans, l'adolescente qui grossit sans cesse, dépasse le poids de 200 kilos. Enfin, elle ne sort plus du tout de la maison et ne se déplace qu'à travers son appartement. Son père décide de lui faire plaisir et lui prépare une surprise, un voyage à l'étranger. Ils veulent prendre l'avion et aller à Londres mais compte tenu de la taille gigantesque de la jeune fille cela s'avère être impossible. Un autre événement désagréable est celui de la visite soudaine de sa mère. Celle-ci vient des États-Unis où elle vit pour voir la jeune fille. La mère, qui est une belle femme svelte et soignée, rêve de retrouver sa fille métamorphosée. La rencontre se passe mal, la protagoniste reçoit sa mère dans sa chambre, allongée sur le lit et toute couverte d'un drap.

Un jour, pendant l'absence de son père, la fille se coince dans une porte. Les secouristes appelés à l'aide ne savent pas la faire sortir. On appelle un charpentier. Ce dernier est ingénieux et réussit à la libérer. Le jeune homme, qui s'appelle René, est le premier à l'exception de son père à porter un regard bienveillant sur elle. Il leur rend visite sous prétexte de faire des travaux dans la maison. Les deux jeunes gens se sentent bien ensemble. La fille s'éprend de René qui semble répondre à ce sentiment. Grâce à lui l'héroïne du roman découvre l'amour charnel, s'accepte et se sent aimée et désirée. Un jour, René lui propose de la photographier nue dans des poses érotiques ce qu'elle accepte. Sur les photos de René, pour la première fois de sa vie, la fille se trouve belle et sensuelle. Leur idylle dure jusqu'au moment de la publication des photos sur les réseaux sociaux. Le père et la fille sont choqués et anéantis par tant de cruauté. Le premier accusé semble être René même si ce dernier nie avoir posté les photos. La fille cède à la tentation malade de voir ses photos diffusées sur Internet et en plus de lire les commentaires. Cette fois-ci, elle se perçoit, à l'instar des opinions des internautes du monde entier, abominable et monstrueuse. L'adolescente refuse la visite de René. Plus tard, la voix intérieure de son inconscient représentée par sa sœur jumelle, lui rappelle que c'était elle qui avait publié les photos. En effet, elle l'a fait elle-même par orgueil, pour montrer à tous sa beauté découverte et réveillée par l'amour du jeune homme. Finalement, l'adolescente décide de se suicider ce qui est suggéré par bien des internautes. Elle allume la caméra Web de son portable et se donne la mort d'une manière choquante, elle se dévore. Elle commet un acte d'autodestruction, de cannibalisme sous le regard avide d'atrocités de la Toile.

CARTE DE L'ÎLE MAURICE



https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/Mauritius_Island_map-fr.jpg
 (domaine public). Date de consultation : le 04 avril 2018.

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres du corpus

DEVI, Ananda 1988 : *Rue La Poudrière*. Abidjan, Les Nouvelles Éditions Africaines.

DEVI, Ananda 1993 : *Le Voile de Drapaudi*. Paris, Éditions L'Harmattan.

DEVI, Ananda 1997 : *L'Arbre fouet*. Paris, Éditions L'Harmattan.

DEVI, Ananda 2000 : *Moi, l'interdite*. Paris, Éditions Dapper.

DEVI, Ananda 2001 : *Pagli*. Paris, Gallimard.

DEVI, Ananda 2002 : *Soupir*. Paris, Gallimard.

DEVI, Ananda 2003 : *La vie de Joséphine le fou*. Paris, Gallimard.

DEVI, Ananda 2006 : *Ève de ses décombres*. Paris, Gallimard.

DEVI, Ananda 2007 : *Indian tango*. Paris, Gallimard.

DEVI, Ananda 2009 : *Le sari vert*. Paris, Gallimard.

DEVI, Ananda 2013 : *Les Jours vivants*. Paris, Gallimard.

DEVI, Ananda 2018 : *Manger l'autre*. Paris, Grasset.

II. Corpus étendu : autres textes de l'auteur

DEVI, Ananda 1977 : *Solstices*. Port-Louis, Éditions Patrick Mackay.

DEVI, Ananda 1987 : *Le Poids des êtres*. Île Maurice, Stanley Rose-Hill, Éditions de l'Océan Indien.

DEVI, Ananda 1993 : *La fin des pierres et des âges*. Île Maurice, Stanley Rose-Hill, Éditions de l'Océan Indien

DEVI, Ananda 2001 : *Les Chemins du long désir*. Île de Réunion, Grand Océan.

DEVI, Ananda 2003 : *Le long désir*. Paris, Gallimard.

DEVI, Ananda 2011a : *Les hommes qui me parlent*. Paris, Gallimard.

DEVI, Ananda 2011b : *Quand la nuit consent à me parler*. Paris, Éditions Bruno Doucey.

DEVI, Ananda 2015 : *L'Ambassadeur triste*. Paris, Gallimard.

DEVI, Ananda 2017a : *Ceux du large*. Paris, Éditions Bruno Doucey.

DEVI, Ananda 2017b : *L'illusion poétique*. Chamonix, Éditions Paulsen, Fondation Facim.

III. Œuvres de fiction de référence

APPANAHA, Nathacha 2003 : *Les rochers de Poudre d'Or*. Paris, Gallimard.

APPANAHA, Nathacha 2004 : *Blue Bay Palace*. Paris, Gallimard.

APPANAHA, Nathacha 2005 : *La noce d'Anna*. Paris, Gallimard.

APPANAHA, Nathacha 2007 : *Le dernier frère*. Paris, Éditions de l'Olivier/Le Seuil.

BEN JELLOUN, Tahar 1985 : *L'enfant de sable*. Paris, Éditions du Seuil.

BEN JELLOUN, Tahar 1987 : *La nuit sacrée*. Paris, Éditions du Seuil.

BERTHELOT, Lilian 2004 : *Le Désamour*. Maurice, Éditions le Printemps.

CABON, Marcel 1981 : *Namasté*. Mauritius, Moka, Éditions de l'Océan Indien.

CHAROUX, Clément 1935 : *Ameenah*. Port-Louis Île Maurice, The general printing and stationery CY. LTD.

CHAZAL (de), Malcolm 1985 : *Sens plastique*. Paris, Gallimard.

CHAZAL (de), Malcolm 2004 : *Œuvres IV : Petrusmok, mythe*. Paris, Éditions Léo Scheer.

CHAZAL (de), Malcolm 2006 : *Comment devenir un génie ?* Introduction et notes Jean-Louis Joubert, mise au point et sélection des textes Kumari Issur. Paris, Éditions Philippe Rey.

CHAZAL (de), Malcolm 2008 : *Autobiographie spirituelle*. Paris, L'Harmattan.

DORMANN, Geneviève 1989 : *Le Bal du dodo*. Paris, Éditions Albin Michel.

DUMAS, Alexandre 2017 (1843) : *Georges*. Paris, Independently published.

GORDON-GENTIL, Alain 1999 : *Quartiers de Pamplémousses*. Paris, Éditions Julliard.

GORDON-GENTIL, Alain 2001 : *Le voyage de Delcourt*. Paris, Éditions Julliard.

GORDON-GENTIL, Alain 2009 : *Devina*. Paris, Éditions Julliard.

GORDON-GENTIL, Alain 2009 : *Légère approche de la haine (Quartiers de Pamplémousse – 2e partie)*. Maurice, Pamplémousses Productions.

GORDON-GENTIL, Alain 2012 : *Le chemin des poussières*. Maurice, Pamplémousses Éditions.

GORDON-GENTIL, Alain 2016 : *J'attendrai la fin du monde*. Paris, Éditions Julliard.

HUMBERT, Marie-Thérèse 1980 : *À l'autre bout de moi*. Paris, Éditions Stock.

HUMBERT, Marie-Thérèse 1984 : *Le Volkameria*. Paris, Éditions Stock.

HUMBERT, Marie-Thérèse 1994 : *La Montagne des Signaux*. Paris, Éditions Stock.

LAGESSE, Marcelle 1979 : *Une lanterne au mât*. Île Maurice, Pailles, Éditions de The General Printing & Stationery Co. Ltd.

LAGESSE, Marcelle 1980 : *Le vingt floréal au matin*. Île Maurice Port-Louis, Éditions IPC.

LAGESSE, Marcelle 1985 : *La diligence s'éloigne à l'aube*. Île Maurice, Éditions de l'Océan Indien.

LAGESSE, Marcele 1993 : *Une jeune femme au Mont Limon*. Île Maurice, IPC.

LAGESSE, Marcelle 2009 : *Des pas sur le sable... et la première marée les effaça*. Île Maurice, Éditions Le Printemps.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave 1985 : *Le chercheur d'or*. Paris, Gallimard.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave 1986 : *Voyage à Rodrigues*. Paris, Éditions Gallimard.

MASSON, Loys 1946 : *L'étoile et la clef*. Paris, Gallimard.

MILLER, Henry 1972 : *Tropique du Cancer*. Paris, Gallimard.

PATEL, Shenaz 2002 : *Le portrait Chamarel*. Saint-Denis La Réunion, Éditions Grand Océan.

PATEL, Shenaz 2003 : *Sensitive*. Paris, Éditions de l'Olivier.

PATEL, Shenaz 2005 : *Le silence des Chagos*. Paris, Éditions de l'Olivier/Le Seuil.

PYAMOOTOO, Barlen 1999 : *Bénarès*. Paris, Éditions de l'Olivier/Le Seuil.

PYAMOOTOO, Barlen 2002 : *Le tour de Babylone*. Paris, Éditions de l'Olivier/Le Seuil.

SAINT-PIERRE (de), Bernardin 2004 (1788) : *Paul et Virginie*. Paris, Folio Clasique.

SAINT-PIERRE (de), Bernardin 2004 : *Voyages à l'île Maurice et à La Réunion*. Textes rassemblés et présentés par Élisabeth Audoin. Préface d'Antoine Rufenacht, maire du Havre, Paris, Collection Traces & Fragments, Magellan & Cie.

SEWTOHUL, Amal 2012 : *Made in Mauritius*. Paris, Gallimard.

SOUZA (de), Carl 2005 : *La maison qui marchait vers le large*. Monaco, Éditions du Rocher/Privat.

SOUZA (de), Carl 2005 : *Le Sang de l'Anglais*. République de Maurice, Précigraph Limited Pailles Ouest.

SOUZA (de), Carl 2000 : *Les Jours Kaya*. Paris, Éditions de l'Olivier/Le Seuil.

SOUZA (de), Carl 2001 : *Ceux qu'on jette à la mer*. Paris, Éditions de l'Olivier/Le Seuil.

SOUZA (de), Carl 2012 : *En chute libre*. Paris, Éditions de l'Olivier /Le Seuil.

TAGORE, Rabindranath 2018 (1916) : *La maison et le monde*. Paris, Payot et Rivages.

TORABULLY, Khal 1992 : *Cale d'étoiles. Coolitude*. Saint-Denis, Île de la Réunion, Azalées Éditions.

IV. Ouvrages théoriques sur le personnage littéraire

BAKHTINE, Mikhaïl 1970 : *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne, L'Âge d'homme.

BARTHES, Roland, KAYSER Wolfgang, BOOTH Wayne, HAMON, Philippe 1977 : *Poétique du récit*. Paris, Éditions du Seuil.

BOCHENEK-FRANCZAKOWA, Regina 1996 : *Le personnage dans le roman par lettres à voix multiples de la Nouvelle Héloïse aux Liasons dangereuses*. Kraków, Oficyna Wydawnicza ABRYS.

BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal 1972 : *L'univers du roman*. Paris, Presses Universitaires de France.

DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan 1972 : *Dictionnaire encyclopédique des sciences et du langage*. Paris. Points.

ECO, Umberto 1994: *Lector in fabula*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.

GLAUDES, Pierre, REUTER, Yves 1998 : *Le personnage*. Paris, PUF.

GENETTE, Gérard 1987 : *Poétique*. Paris, Éditions du Seuil.

GENETTE, Gérard 1972 : *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil.

GREIMAS, Algirdas, Julien 2012 : *Du sens I*. Paris, Seuil.

HAMON, Philippe 1984 : *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Paris, Presses Universitaires de France.

HAMON, Philippe 1993 : *Du descriptif*. Hachette Université Recherches littéraires, Paris.

HAMON, Philippe 1998 : *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Geneva, Librairie Droz.

ISER, Wolfgang 1976 : *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. München, Mardaga.

JAUSS, Hans Robert 1978 : *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard.

JOUVE, Vincent 1998 : *L'effet personnage dans le roman*. Paris, Presses Universitaires de France.

JOUVE, Vincent 1997 : *La poétique du roman*. Paris, Sedes.

JOUVE, Vincent 2001 : *Poétique des valeurs*. Paris, Presses Universitaires de France.

KRISTEVA, Julia 1969 : *Séméiotikè. Recherches sur une sémanalyse*. Paris, Seuil.

MIRAUX, Jean-Philippe 1997 : *Le personnage de roman. Genèse, continuité, rupture*. Paris, Éditions Nathan.

MONTALBETTI, Christine 2003 : *Le personnage*. Paris, Gf Flammarion.

PAVEL, Thomas 1988 : *Univers de la fiction*. Paris, Éditions du Seuil.

PICARD, Michel 1986 : *La lecture comme jeu*. Paris, Minuit.

PICARD, Michel 1987 : *Littérature/lecture/jeu*. In : *La lecture littéraire. Colloque de Reims*. Paris, Clancier-Guénaud.

PROPP, Vladimir 1970 : *Morphologie du conte*. Paris, Seuil.

SULEIMAN, Susan 1983 : *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris, Presses universitaires de France.

TODOROV, Tzvetan 1965 : *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson. Paris, Éditions du Seuil.

WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ, Joanna 2009 : *De Langlois à Tringlot. L'effet-personnage dans les Chroniques romanesques de Jean Giono*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

V. Études critiques sur la littérature mauricienne

ARNOLD, Markus 2017 : *La littérature mauricienne contemporaine. Un espace de création postcolonial entre revendications identitaires et ouvertures interculturelles*. Berlin, LIT Verlag, Dr. W. Hopf.

BOOLELL, Shakuntala, CUNNIAH, Bruno 2000 : *Fonction et représentation de la Mauricienne dans le discours littéraire*. Rose Hill, La Mauritius Printing Specialists.

DAVIS, Norman 2017: *Na krańce świata. Podróż historyka przez historię*. Kraków, Znak.

CHAHINE, Béatrice, 2010, *Le chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio, problématiques du héros*. Paris, Éditions L'Harmattan.

ISSUR, Kumari R., HOOKOOMSING, Vinesh Y. 2001 : *L'océan Indien dans les littératures francophones : pays réels, pays rêvés*. Maurice, Karthala Presses de l'Université de Maurice.

JOUBERT, Jean-Louis 1991 : *Littératures de l'océan Indien. Histoire littéraire de la francophonie*. Vanves, Agence universitaire de la francophonie/Edicef.

JOUBERT, Jean-Louis 2009 : *Édouard J. Maunick poète métis insulaire*. Paris, Présence africaine.

JOUVANCOURT (de), Hugues de 1951 : *Poètes et prosateurs de l'île Maurice. Anthologie 1850-1951*. Port-Louis. General Printing & Stationery.

KADEL, Yusuf, LOHKA, Eileen, FURLONG, Robert 2014 : *Anthologie de la poésie mauricienne contemporaine d'expression française*. Préface Eileen Lokha, Introductions Robert Furlong, Textes réunis par Yusuf Kadel. Condé-sur-Noireau, Éditions Acoria.

LIONNET, Françoise 2012 : *Écritures féminines et dialogues critiques. Subjectivité, genre et ironie*. Institut Français de Maurice, L'Atelier d'écriture, la Pelouse, Trou d'Eau Douce.

LOHKA, Eileen 2013 : *La femme, cette inconnue Isle de France, terre des hommes*. L'Atelier d'écriture, La Pelouse, Trou d'Eau Douce.

MARTIAL, David 2002 : *Identité et politique culturelle à l'île Maurice : regard sur une société plurielle*. Paris, Éditions L'Harmattan.

PROSPER, Jean-Georges 1978 : *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*. Île Maurice, Éditions de L'Océan Indien.

RACAULT, Jean-Michel 2007 : *Mémoires du Grand Océan. Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*. Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne.

TYAGI, Ritu 2013 : *Ananda Devi Feminism, Narration and Polyphony*. Rodopi, Amsterdam-New York.

TOUSSAINT, Auguste 1971 : *Histoire de l'Île Maurice*. Paris, Presses Universitaires de France.

VI. Études critiques et théoriques sur les études postcoloniales

BHABHA, Homi 2007 : *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris, Payot.

GANDHI, Leela: 2008 *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.

LOOMBA, Ania 2011: *Kolonializm/Postkolonializm*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.

MOURA, Jean-Marc 1999 : *Littératures et théories postcoloniales*. Paris, Presses universitaires de France.

SAÏD, Edward 1980 : *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris, Éditions du Seuil.

SPIVAK Gayatri Chakravorty 2009 : *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* Paris, Amsterdam.

VII. Ouvrages d'intérêt général

BENIAMINO, Michel 1999 : *La francophonie littéraire*. Paris, L'Harmattan.

BURZYŃSKA, Anna, MARKOWSKI, Michał, Paweł 2006: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Kraków, Znak.

BURZYŃSKA, Anna, MARKOWSKI, Michał, Paweł 2006: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków, Znak.

CHAUDENSON, Robert 1992 : *Des îles, des hommes, des langues. Essai sur la créolisation linguistique et culturelle*. Paris, Éditions L'Harmattan.

CIXOUS, Hélène 2010 : *Le Rire de la Méduse*. Paris, Galilée.

ECO, Umberto 1992 : *Les limites de l'interprétation*. Paris, Grasset.

ELLINGER, Herbert 1997: *Hinduizm*. Kraków, Znak.

FREUD, Sigmund 1967 : *L'interprétation des rêves*. Paris, Presses universitaires de France .

FREUD, Sigmund 1969 : *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris, Gallimard.

FREUD, Sigmund 1969 : *La vie sexuelle*. Paris, Presses universitaires de France.

FREUD, Sigmund 1971 : *Délire et rêves dans La Grandiva de Jensen*. Paris, Gallimard.

FREUD, Sigmund 1973 : *Inhibition, symptôme et angoisse*. Paris, Presses universitaires de France.

FREUD, Sigmund 1981 : *Essais de psychanalyse*. Paris, Payot.

- FRYE, Northrop 1969 : *Anatomie de la critique*. Paris, Gallimard.
- GENETTE, Gérard 1982 : *Palimpsestes La littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil.
- HARWEG, Roland 1968: *Pronomina und Textkonstitution*. Munich, Wilhelm Fink Verlag.
- IRIGARAY, Luce 1974 : *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris, Minuit.
- LINTVELT, Jaap 2000 : *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité*. Québec, Éditions Nota bene et L'Harmattan.
- LACAN, Jacques 1949 : *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. Paris, RFP.
- METZ, Christian 1984 : *Le signifiant imaginaire (psychanalyse et cinéma)*. Paris, Christian Bourgois.
- MILLY, Jean 1992 : *La poétique des textes*. Paris, Nathan.
- MUCCHIELLI, Alex 1986 : *L'identité*. Paris, Presses Universitaires de France.
- SARTRE, Jean-Paul 1940 : *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris, Gallimard.
- SONTAG, Susan 2016: *Widok cudzego cierpienia*. Kraków, Karakter .
- TRITTER, Valérie 2001 : *Le fantastique*. Paris, Ellipses.
- ZDRADA-COK, Magdalena 2015 : *Tahar Ben Jellon Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

VIII. Thèses sur l'œuvre d'Ananda Devi

- IP KANG FONG, Josiane 2011 : *Identité en questions dans les romans d'Ananda Devi*. Université de Toronto.
https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/70175/1/IpKanFong_Josiane_201111_PhD_thesis.pdf. Date de consultation: le 07 janvier 2018.
- MIHALOVICI, Florina-Liliana 2013 : *Le mythe de l'ogre dans la prose francophone contemporaine*. Université de Limoges, Université « Stefan Cel Mare » de Suceava.
<http://epublications.unilim.fr/theses/2013/mihalovici-florina-liliana/mihalovici-florina-liliana.pdf>. Date de consultation : le 10 juillet 2017.
- MUKTA, Dausoa 2015 : *La représentation du local, de l'universel et de la réalité dans Rue la Poudrière, Le Voile de Draupadi et Le Sari vert d'Ananda Devi*. Wellington, Victoria University of Wellington.
<http://researcharchive.vuw.ac.nz/xmlui/bitstream/handle/10063/4309/thesis.pdf?sequence=2>.
 Date de consultation : le 3 mai 2017.

ROSSE MACKAYA, Tahnee 2016 : *Le discours des « sans-voix » chez Ananda Devi et Leonora Miamo*. Université de Cergy-Pontoise

<http://www.theses.fr/2016CERG0848>

VALLÉE-JEST, Cécile 2016 : *Poétique du roman féminin. Écrivaines mauriciennes francophones Nathacha Appanah, Ananda Devi, Shenaz Patel*. Université de Cergy-Pontoise.

<http://www.theses.fr/2016CERG0802>

ZIETHEN, Antje 2013 : *Géo/Graphies postcoloniales. La poétique de l'espace dans le roman mauricien et sénégalais*. Wissenschaftlicher, Verlag Trier. Date de consultation : 20 octobre 2017.

IX. Articles d'ouvrages collectifs sur les œuvres du corpus

ANDRIANJAFITRIMO, Valérie-Magdelaine 2011 : « Les cris du corps dans quatre romans mauriciens contemporains : démembrement et redéfinition du sujet » pp. 197-215 In : *Écritures mauriciennes au féminin: penser l'altérité*. Sous la direction de Bragard, Véronique, Ravi, Srilata. Paris, L'Harmattan.

ARNOLD, Markus 2011 : « Contre-violence et corporalité chez les écrivaines mauriciennes anglophones et francophones contemporaines » pp. 217-238 In : *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Sous la direction de Bragard, Véronique, Ravi, Srilata. Paris, L'Harmattan.

BAHRI, Deepika 2006 : « Le Féminisme dans/et le Postcolonialisme » pp. 301-330 In : *Penser le postcolonial. Une introduction critique*. Sous la direction de Neil Lazarus. Paris, Éditions Amsterdam.

BANNERJEE, Robini 2011 : « La construction identitaire dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi » pp. 79-93 In : *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Sous la direction de Bragard, Véronique, Ravi, Srilata. Paris, L'Harmattan.

BRAGARD, Véronique, RAVI, Srilata 2011 : « Penser l'altérité dans la littérature mauricienne au féminin » pp. 11- 18 In : *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Sous la direction de Bragard, Véronique, Ravi, Srilata. Paris, L'Harmattan.

BRAGARD, Véronique 2011 : « Débris d'humanité : Altérité et Autodestruction dans Èves de ses décombres d'Ananda Devi » pp. 239-248 In : *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Sous la direction de Bragard, Véronique, Ravi, Srilata. Paris, L'Harmattan.

CHABBERT, Christophe 2005 : « Malcolm de Chazal, le sculpteur de mythes » pp. 105-115 In : *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese. La letteratura*

mauricienne de langue française. Sous la direction de Gnocchi Maria Chiara, Torchi Francesca. Università di Bologna, Olschi Editore.

CORIO, Alessandro 2005 : « Entretien avec Ananda Devi » pp. 145-167 In : *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese. La littérature mauricienne de langue française*. Sous la direction de Gnocchi Maria Chiara, Torchi Francesca. Bologna, Olschi Editore.

DEVI, Ananda 2011c : « Ananda Devi nous parle de ses romans, de ses personnages, de son écriture, de ses lectures » pp. 271-281 In : *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Sous la direction de Bragard, Véronique, Ravi, Srilata. Paris, L'Harmattan.

FURLONG, Robert 2005 : « Préhistoire, émergence, évolution d'une littérature : le cas du XIXe siècle mauricien » pp. 13-41 In : *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese. La littérature mauricienne de langue française*. Sous la direction de Gnocchi, Maria Chiara, Torchi Francesca. Università di Bologna, Olschi Editore.

HAWKINS, Peter 2011 : « La marginalité dans les premiers romans d'Ananda Devi et de Lindsey Collen : une comparaison postcoloniale » pp. 33-41 In : *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Sous la direction de Bragard, Véronique, Ravi, Srilata. Paris, L'Harmattan.

HAMON, Philippe 1977 : « Pour un statut sémiologique du personnage » p. 144, In : Barthes Roland et al. *Poétique du récit*. Paris, Seuil.

HOOKOOMSING, Vinesh Y. 2005 : « Les romans de la plantation » pp. 41-61 In : *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese. La littérature mauricienne de langue française*. Sous la direction de Gnocchi Maria Chiara, Torchi Francesca. Università di Bologna, Olschi Editore.

FANCHIN, Gérard 2005 : « Les contes de l'Île Maurice : tradition et évolution » pp. 73-91 In : *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese. La littérature mauricienne de langue française*. Sous la direction de Gnocchi Maria Chiara, Torchi Francesca. Università di Bologna, Olschi Editore.

ISSUR, Kumari R. 2005 : « Présentation » pp. 5-6 In : *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese. La littérature mauricienne de langue française*. Sous la direction de Gnocchi Maria Chiara, Torchi Francesca. Università di Bologna, Olschi Editore.

ISSUR, Kumari R. 2005 : « Le roman mauricien d'aujourd'hui » pp. 115-124, In : *Francofonia Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese. La littérature mauricienne de langue française*. Sous la direction de Gnocchi Maria Chiara, Torchi Francesca. Università di Bologna, Olschi Editore.

JAROSZ, Krzysztof 2016: „Brzmienie tęczy. O współczesnej francuskojęzycznej poezji Mauritiusa” pp. 152-157 In : *Book Opcje 3, Kwartalnik kulturalny*. Sous la rédaction de Dawid Kujawa. Sosnowiec, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych.

JEUDI de GRISSAC, Guillemette 2010 : « Figures féminines et construction identitaires dans les romans de Shenaz Patel » pp. 489-511 In : *International Journal of Francophone Studies*. Volume 13 Numbers 3&4, Intellect Ltd.

JOUBERT, Jean-Louis 2005 : « La poésie mauricienne d’aujourd’hui » pp. 125-133 In : *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese. La littérature mauricienne de langue française*. Sous la direction de Gnocchi Maria Chiara, Torchi Francesca. Università di Bologna, Olschi Editore.

KISTNAREDDY, Ashwiny, O. 2011 : « Représenter l’altérité : le corps grotesque dans l’œuvre romanesque d’Ananda Devi » pp. 179-196 In : *Écritures mauriciennes au féminin : penser l’altérité*. Sous la direction de Bragard, Véronique, Ravi, Srilata. Paris, L’Harmattan.

LAZARUS, Neil 2006 : « Introduire les études postcoloniales » pp. 59-78 In : *Penser le postcolonial. Une introduction critique*. Sous la direction de Neil Lazarus. Paris, Éditions Amsterdam.

LE BON, Sylvestre 2016: Interview avec Ananda Devi « J’ai plusieurs cultures. Je suis parfaitement hybride » pp. 50-54, In : *Enjeux Édition 2*. Maurice, AFNOR Editions.

LIONNET, Françoise 2011 : «Cinq mètres d’ordre et de sagesse, cinq mètres de jungle soyeuse : Ananda Devi’s Unfurling Art of Fiction» pp. 283-314 In : *Écritures mauriciennes au féminin : penser l’altérité*. Sous la direction de Bragard, Véronique, Ravi, Srilata. Paris, L’Harmattan.

LOHKA, Eileen 2011 : « Repenser les catégorisations de l’écriture : le cas d’Ananda Devi » pp. 19-30 In : *Écritures mauriciennes au féminin : penser l’altérité*. Sous la direction de Bragard, Véronique, Ravi, Srilata. Paris, L’Harmattan.

LOHKA, Eileen 2015 : « Itinéraire et métissage : pour une littérature qui se réinvente » pp. 219-227 In : *Romanica Silesiana No 10 Insularia*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

MATJIEU-JOB, Martine 2005 : « Les mythes de l’île et de la mère dans l’œuvre romanesque de Loys Masson » pp. 91-105 In : *Francofonia Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese. La littérature mauricienne de langue française*. Sous la direction de Gnocchi, Maria Chiara, Torchi Francesca. Università di Bologna, Olschi Editore.

RAMHARAI, Vicram 1998 : Revue de la littérature mauricienne Numéro 4, Analyse de Solstices d'Ananda Devi. Comité de rédaction : Jeeneea, N.C. Neerputh, N. Rambhujun, D. Sungum, S. Teeluck, Maurice, Revue des enseignants de français.

RAMHARAI, Vicram 2001 : « La ville de Port-Louis dans Rue La Poudrière d'Annda Devi » pp. 373-384 In : *L'Océan Indien dans les littératures francophones*. Sous la rédaction de Issur, Kumari R, et Hookoomsing, Vinesh Y. (Eds). Maurice, Éditions Karthala et les Presses de l'Université de Maurice.

RAMHARAI, Vicram 2011a : « Babyji d'Abha Dawesar et Indian tango d'Ananda Devi : une étude comparée de la femme et de l'Inde contemporaine » pp. 179-193 In : *Images changeantes de l'Inde et de l'Afrique*. Sous la direction de Ganapathy-Doré, Geetna, Olinga, Michel. Paris, L'Harmattan.

RAMHARAI, Vicram 2011b : « Problématique de l'Autre et du Même dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi » pp. 61-77 In : *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Sous la direction de Bragard, Véronique, Ravi, Srilata. Paris, L'Harmattan.

RAMHARAI, Vicram 2015 : « Sociologie des relations ethniques entre descendants des Africains et des coolies dans la littérature mauricienne à l'époque coloniale et postcoloniale » pp. 64-77 In : *Romanica Silesiana, N°10 Insularia*. Sous la rédaction d' Ewelina Szymoniak. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

SCHIAVONE, Cristina 2005 : « Ananda Devi » pp. 139-143 In : *Francofonia 48. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*. La littérature mauricienne de langue française. Sous la direction de Gnocchi Maria Chiara, Torchi Francesca. Università di Bologna, Olschi Editore.

SZKONTER-BOCHNIAK, Anna 2015 : « La quête identitaire dans l'œuvre littéraire d'Ananda Devi » pp. 197-219 In : *Romanica Silesiana, N°10 Insularia*. Sous la rédaction d'Ewelina Szymoniak. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

SZTOMPKE, Piotr 2012: "Wyobrażenia wizualna i sociologia" pp. 11-43 In: *Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*. Pod redakcją Boguni-Borowskiej, Małgorzaty i Sztompki, Piotra. Kraków Znak.

WIŚNIEWSKA, Katarzyna 2011 : « Les personnages marginalisés dans les romans d'Ananda Devi » pp. 303-320 In : *Romanica Silesiana, N°6 Postcolonialisme et fait littéraire*. Sous la rédaction de Krzysztof Jarosz. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

WIŚNIEWSKA, Katarzyna 2015 : « Les représentations de l'île Maurice dans l'imagination littéraire franco-mauricien » pp. 309-323 In : *Romanica Silesiana, N°10 Insularia*. Sous la rédaction d'Ewelina Szymoniak. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

X. Ouvrages généraux, dictionnaires, guides touristiques

ALIZIAS, Dominique, LABOURDETTE, Jean-Paul 2011 : *Le petit futé. Maurice Rodrigues*. Paris, Nouvelles Éditions de l'Université.

BAKER, Philip, HOOKOOMSING, Vinesh Y. 1987 : *Diksyoner kreol morisyen – Dictionary of Mauritian Creol – Dictionnaire du créole mauricien*. Paris, Éditions L'Harmattan.

CARPOORAN, Arnaud 2011 : *Le créole mauricien de poche*. Chennevières sur Marbe, Assimil.

CARPOORAN, Arnaud 2011 : *Diksyoner Morisien. Premie diksyoner kreol monoleng. Deziem edision*. Île Maurice. Les Éditions Le Printemps, ELP Publication.

XI. Filmographie

Les enfants du Troumaron (2012), réalisation Harrikrisna Anenden et Sharvan Anenden, scénario et roman original Ananda Devi. La production de Cine Qua Non Ltd.

XII. Bande dessinée

PATEL, Shenaz, NG, Laval 2015 : *Paul et Virginie d'après le roman de Bernardin de Saint-Pierre*. Maurice, IPC.

PATEL, Shenaz, CHANLOW Jocelyn (auteures), NG Laval, CARMONA Christophe (dessinateurs) 2017 : *Histoire de Maurice. Tome I 1598-1767, Premiers pas de la colonistaion d'une île-carrefour*. Strasbourg, Éditions du Signe, coéditeur Mauritius, IPC Imprimerie et papeterie commerciale LTÉE.

XIII.1. Sources Internet : articles

ABADA MEDJO, Jean-Claude « Utopie identitaire et traversée des genres dans l'œuvre d'Ananda Devi » http://www.uwo.ca/french/grelcef/2012/cgrelcef_03_text10_medjo.pdf. Date de consultation : le 1^{er} juillet 2017.

CARTER Marina, NG James, GOONG Kwong « Les Hakkas et la nouvelle vague d'immigration chinoise dans l'île Maurice du XIXe siècle » <http://histoiresmauriciennes.com/les-hakkas-et-la-nouvelle-vague-dimmigration-chinoise-dans-lile-maurice-du-19e-siecle-2/>. Date de consultation : le 12 septembre 2017.

CLAVEYROLAS, Mathieu « Structure et idéologie de caste à l'île Maurice » <https://assr.revu.aupays.desvaish>. Date de consultation : le 31 juillet 2017.

GORDON-GENTIL, Alain (Blog) « Maurice, terre d'écueils » <http://ionnews.mu/blog-maurice-terre-decueils-260317/>. Date de consultation le 20 mars 2017.

HENKY, Danièle « L'oraliture : réflexions sur une mise en scène des contes africains » « Littérature, Philosophie, Art et Pluralisme », Dakar, Ethiopiques, Revue négro-africaine de littérature et de philosophie, N°82, 1^{er} semestre 2009, pp.45-56. http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1627. Date de consultation : le 29 novembre 2016.

MEITINGER, Serge (2010) « Avatars de la déesse - indianité, féminité et universalité du féminin dans l'œuvre d'Ananda Devi » <http://www.larevuedesressources.org/avatars-de-la-deesse,921.html>. Date de consultation : le 16 juin 2017.

MEUR, Marie-Caroline « Oubli de l'esclavage dans le roman Soupir d'Ananda Devi. La dégradation des symboles : du père au lelasan, du guerrier au drogué, d'Énée au joueur de dominos » La Plume francophone. Les littératures du monde francophone. <https://la-plume-francophone.com/2008/03/19/ananada-devi-soupir/>. Date de consultation : le 25 novembre 2016.

MONTAUD, Annie « Les monstres d'Ananda Devi » https://www.researchgate.net/publication/281949005_Les_monstres_d%27Ananda_Devi. Date de consultation : le 14 juillet 2017

WALLACE, Jane « Ananda Devi dans les contes et les mythes » <https://pl.scribd.com/document/228333679>. Date de consultation : le 20 mars 2015.

WEILL, Nicolas « Ananda Devi joue gros jeu » (2018) http://www.lemonde.fr/livres/article/2018/01/11/ananda-devi-joue-gros-jeu_5240180_3260.html. Date de consultation : le 24 janvier 2018.

XIII.2. Sources Internet : entretiens

CHANDA, Trthankar L'interview avec Barlen Pyamootoo : « Bénarès était d'abord un cri d'amour ! » <http://www.rfi.fr/afrique/20140313-barlen-pyamootoo-benares-ile-maurice-abord-cri-amour> Barlen Pyamootoo. Date de consultation : le 1^{er} novembre 2017.

DEVI, Ananda : « Il y a une scission de moi-même ; dans mes livres j'ose tout » <http://www.lemauricien.com/article/ananda-devi-ecrivain>. Date de consultation : le 16 février 2017.

DEVI, Ananda « J'ai besoin d'être excitée par ma propre écriture » <http://www.rfi.fr/afrique/20130329-ananda-devi-j-ai-besoin-etre-excitee-propre-ecriture>. Date de consultation : le 16 février 2017.

DEVI, Ananda « Ananda Devi l'écriture est le monde, elle est le chemin et le but » <http://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>. Date de consultation : le 29 avril 2017.

DEVI, Ananda « La sensation d'une menace imminente »
<https://www.lexpress.mu/article/309039/ananda-devi-sensation-dune-menace-imminente>.

Date de consultation : le 18 février 2018

DEVI, Ananda Interview avec Ananda Devi « Bouillon de culture », pp. 128-130. Luxury Mauritius 50 ans d'Indépendance. Un numéro au fil de l'histoire. <https://www.luxury-in-mauritius.com/> Date de consultation : le 15 mai 2018.

GARCIA, Mar « Entretien avec Ananda Devi » (2007)

La Tortue Verte Revue en ligne des littératures francophones www.latortueverte.com Date de consultation : le 19 février 2015.

<http://orees.concordia.ca/numero2/essai/Entretien7decembre.html>. Date de consultation : le 19 février 2015.

KEE MEW, Evelyn « La traduction post-coloniale : le cas de Maurice »

<http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/viewFile/1610/1849>. Date de consultation : le 13 septembre 2017.

MOLLON, Fabien, interview avec Ananda Devi : « Il y a une violence latente à Maurice »

<http://www.jeuneafrique.com/137734/societe/ananda-devi-il-y-a-une-violence-latente-maurice/>. Date de consultation : le 30 janvier 2017

MONGO-MBOUSSA, Boniface « Contre le culte de la différence. Entretien de Boniface Mongo-Mboussa avec Ananada Devi »

www.africultures.com/php/?nav=article&no=1734. Date de consultation : le 24 février 2015.

SOUZA (de) Carl, interview avec Ananda Devi « Ananda Devi et Carl de Souza : ces écrits déshabillés » <http://www.lexpress.mu/article/269680/ananda-devi-et-carl-souza-ecrits-deshabilles>. Date de consultation : le 07 décembre 2015.

SULTAN, Patrice « Ruptures et héritages. Entretien avec Ananda Devi »

<http://orees.concordia.ca/numero2/essai/Entretien7decembre.html>. Date de consultation : le 19 février 2015.

Entretien avec Ananda Devi <https://www.youtube.com/watch?v=K13ufNg5fc0>. Date de consultation : le 14 juillet 2017.

Entretien avec Ananda Devi dans le cadre de l'émission « 5 questions pour l'île en île » www.babelio.com/auteur/Ananda-Devi-Nirsimloo/161179. Date de consultation : le 20 avril 2017.

XIII. 3. Sitographie

<http://culturebox.francetvinfo.fr/livres/romans/les-jours-vivants-d-ananda-devi-a-londres-un-amour-impossible-134641>. Date de consultation : le 16 février 2017.

<http://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>. Date de consultation : le 29 avril 2017.

<http://conseil-des-religions.e-monsite.com/pages/les-differentes-religions-presentes-a-maurice.html>. Date de consultation : le 28 juin 2017.

www.lemonde.fr/livres/article/2009/11/12/le-sari-vert-d-ananda-devi_1266068_3260.html#C8WWhZ8IeQqklf3q.99. Date de consultation : le 14 juillet 2017.

<http://www.edouardglissant.fr/creolisation.html>. Date de consultation : le 2 septembre 2017.

<https://www.ile-maurice.fr/typiquement-mauricien/le-sega.html>. Date de consultation : le 2 septembre 2017.

GORDON-GENTIL, Alain, CONSTANTIN, David « Venus d'ailleurs »
<https://www.youtube.com/watch?v=ubkee9m2d64>. Date de consultation : 12 septembre 2017.

<http://www.info-mauritius.com/france/langues-de-l-ile-maurice.html>. Date de consultation : le 13 septembre 2017.

http://www.mauritiusencyclopedia.com/Society/Language/Sirandanes_1.htm. Date de consultation : le 16 octobre 2017.

<http://medias.unifrance.org/medias/79/137/35151/presse/benares-dossier-de-presse-francais.pdf>. Date de consultation : le 1^{er} novembre 2017.

<https://sabarison.wordpress.com/2013/11/17/le-tour-de-babylone-de-barlen-pyamootoo/>.
Date de consultation : le 1^{er} novembre 2017.

<http://www.firinga.com/systeme-hollanda.html>. Date de consultation : le 13 novembre 2017.

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/intouchable/43937>. Date de consultation : le 1^{er} janvier 2018.

<http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/marrons.htm>. Date de consultation : le 07 janvier 2018.

<http://indiangay7.canalblog.com/archives/2013/10/23/28273078.html>. Date de consultation : le 07 janvier 2018.

<http://timbresrares.over-blog.com/article-18861334.html>. Date de consultation : le 13 février 2018.

<https://voyagesexperiences.blogspot.com/2014/05/maurice-marche-sur-le-feu-acte-de-foi.html>. Date de consultation : le 17 février 2018.

<https://www.michelin.com/>. Date de consultation : le 28 février 2018

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/Mauritius_Island_map-fr.jpg (domaine public). Date de consultation : le 04 avril 2018.

<https://mariage.ooreka.fr/comprendre/mariage-hindou>. Date de consultation : le 14 avril 2018.

<http://www.ingentaconnect.com/content/intellect/ijfs/2011/00000013/f0020003;jsessionid=4bqqp38prie95.x-ic-live-02>. Date de consultation : le 20 avril 2018.

<http://www.cnrtl.fr/definition/coolie>. Date de consultation : le 23 avril 2018.

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/ramayana/>. Date de consultation : le 10 mai 2018.

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/ramayana/>. Date de consultation : le 10 mai 2018.

<http://histoiresmauriciennes.com/mark-twain-maurice/>. Date de consultation : le 23 mai 2018.

<http://www.medisite.fr/dictionnaire-des-plantes-medicinales-badamier.1605152.8.html>. Date de consultation : le 2 juin 2018.

STRESZCZENIE

Analiza głównych postaci powieści Anandy Devi w świetle modelu teoretycznego „effet-personnage” Vincenta Jouve’a

Przedmiotem rozprawy doktorskiej jest analiza i próba klasyfikacji głównych postaci w powieściach maurytyjskiej pisarki Anandy Devi. Jako model teoretyczny posłużył opracowany przez Vincenta Jouve’a schemat odbioru postaci literackiej przez czytelnika, który jest zaliczany do badań postaci literackiej w ujęciu semio-pragmatycznym.

We wstępie wskazano cele badawcze pracy, przedstawiono karierę literacką Anandy Devi oraz uzasadniono wybór modelu teoretycznego.

W pierwszym rozdziale została przedstawiona historia Mauritiusa, ze zwróceniem szczególnej uwagi na podział populacji wyspy na różne grupy etniczne, jej wielojęzyczność i wielokulturowość, jak i problemy społeczne młodego państwa, wynikające częściowo z przeszłości kolonialnej. Biorąc pod uwagę, że pisarka w dziesięciu na dwanaście opublikowanych powieści wybrała swoją rodzimą wyspę jako miejsce akcji, a bohaterowie jej powieści są Indo-Mauryjczykami i Kreolami, przedstawianie historii wyspy i zwrócenie uwagi na jej specyfikę wydaje się być uzasadnione.

W drugim rozdziale przedstawiono historię literatury maurytyjskiej w języku francuskim, która stanowi interesującą odmianę literatury frankofońskiej, mało na razie znanej na świecie. W rozdziale tym zamieszczono również krótkie omówienie literatury maurytyjskiej w językach angielskim, kreolskim jak i w innych językach orientalnych.

Trzeci rozdział poświęcony został omówieniu poetyki Anandy Devi, która jest jedną z najważniejszych współczesnych pisarek maurytyjskich, jej twórczość literacka może być analizowana zarówno w świetle teorii badań postkolonialnych, jak i feministycznych.

W rozdziale czwartym zamieszczono historię badań nad postacią literacką poczynając od prac formalistów rosyjskich. Przedstawione różne modele teoretyczne opracowane do analizy postaci literackiej, takie jak: model semiotyczny R. Barthesa i A. J. Greimasa, model semiologiczny Ph. Hamona i model semio-pragmatyczny opracowany między innymi przez U. Eco, M. Picarda i V. Jouve’a.

Model teoretyczny Vincenta Jouve’a – „l’effet-personnage” w powieści, który pozwala na dokonanie szczegółowej analizy odbioru postaci literackiej przez czytelnika, został

omówiony w rozdziale piątym. Pierwszym elementem analizy jest sposób postrzegania postaci przez czytelnika - „la perception”, następnie odbiór postaci - „la réception” i „l’implication” czyli badanie strategii głównie narracyjnych, dzięki którym pisarz wywiera pożądany wpływ na czytelnika. Odbiór postaci literackiej (la „réception”) został podzielony na trzy poziomy lektury. Pierwszym poziomem odbioru jest „l’effet-personnel”, w którym wyróżniono dwa różne typy czytelnika. Jeden z nich nazwany „le lectant jouant” dokonuje analizy postaci wpisanej w projekt narracyjny utworu natomiast drugi - „le lectant interprétant” ocenia ją w ramach projektu semantycznego. Następnym poziomem lektury jest „l’effet-personne” i czytelnik nazwany „le lisant”, który postrzega postać literacką jako istotę żywą, istniejącą w rzeczywistości. Trzeci poziom lektury stanowi „l’effet-prétexte” i czytelnik nazwany „le lu”, który podświadomie identyfikuje się z postacią literacką i przeżywa dzięki niej sytuacje zabronione lub źle postrzegane przez społeczeństwo.

W rozdziale szóstym zaproponowano podział powieści Anandy Devi na trzy cykle powieściowe. Pierwszy cykl stanowią powieści indo-maurytyjskie: *Le Voile de Draupadi*, *L’Arbre fouet*, *Moi, l’interdite*, *Pagli*, *Indian tango* i *Le sari vert*. Na drugi cykl składają się powieści kreolskie: *Soupir* i *La vie de Joséphin le fou*, stanowiące pierwszą wyróżnioną podgrupę. *Rue la Poudrière* i *Ève de ses décombres* należą do drugiej podgrupy wyodrębnionej w ramach tego cyklu. Ostatni cykl powieści to powieści o charakterze uniwersalnym: *Jours vivants* i *Manger l’autre*, w których pisarka nie skupia się już na problematyce Mauritiusa, ale wykazuje zainteresowanie tematyką bardziej uniwersalną. W centrum jej zainteresowań znajduje się jednak nieodmiennie kobieta i osoby wykluczone z powodu odmienności, wieku, ubóstwa, żyjące na marginesie społeczeństwa.

W siódmym rozdziale zawarto szczegółowe analizy głównych postaci powieści Anandy Devi przeprowadzone zgodnie z modelem teoretycznym V. Jouve’a.

Wybrana metoda badawcza umożliwiła ustalenie sposobu konstrukcji postaci, ich wpisania w projekt literacki pisarki maurytyjskiej, jak i pozwoliła na wykazanie ich podobieństw i ewolucji. Powieści Anandy Devi charakteryzuje oryginalna nielinearna forma, poetycki język (dotyczy to szczególnie powieści *Pagli*). Analiza głównych postaci powieści Anandy Devi wykazała, że pisarka tworzy bohaterów swoich powieści opierając się na podobnym schemacie. Większość postaci przedstawiona jest fragmentarycznie, co szczególnie widoczne jest w przypadku ostatniej powieści pisarki, w której anonimowa główna bohaterka mieszka w nieznanym, nienazwanym miejscu. Imiona i nazwiska

bohaterów, szczególnie z cyklu indo-maurytyjskiego, mające swe źródła w sanskrycie, są symboliczne. W dziesięciu powieściach główni bohaterowie pełnią jednocześnie funkcję narratorów. Jedynie w dwóch na dwanaście powieści, główne postacie są mężczyznami przedstawionymi w bardzo niekorzystnym świetle. Możliwe jest dostrzeżenie podobieństw i relacji między niektórymi bohaterami. W przypadku Mouny z *Moi, l'interdite* i Joséphina z *La vie de Joséphin le fou* czytelnik odnosi wrażenie, że czyta podobną historię opowiedzianą z męskiego i kobiecego punktu widzenia. Ève, główna bohaterka *Ève de ses décombres*, może być uznana za dojrzałą wersję Paule z *Rue la Poudrière*. Wraz z kolejnymi powieściami Anandy Devi jej główne bohaterki stają się bardziej pewne siebie, nie są już jedynie ofiarami, broniąc się, same wymierzają sprawiedliwość. Przyroda, życie na łonie natury i zgodne z jej rytmem, bliskość morza to elementy bardzo ważne w świecie fikcji Anandy Devi.

W aneksie poprzedzającym bibliografię zamieszczono streszczenia powieści autorki maurytyjskiej, stanowiących korpus rozprawy doktorskiej.

SUMMARY

An Analysis of the Main Characters in Ananda Devi's Novels in the Light of Vincent Jouve's Theoretical Model of "Effet-personnage"

Summary

The present doctoral dissertation aims to analyze and classify the main characters in the novels of a Mauritian writer Ananda Devi. What served as a theoretical model here was the model of the reader's perception of the literary character developed by Vincent Jouve, which is included in the research on literary character from the semio-pragmatic perspective.

In the introduction, the authoress indicates the research objectives of her dissertation, presents Ananda Devi's literary career, and justifies the choice of the theoretical model.

The first chapter presents the history of Mauritius, with particular attention paid to the division of the island population into different ethnic groups, its multilingualism and multiculturalism, as well as the social problems of the young country, partly resulting from its colonial past. Given that the writer has chosen her native island as an action site for ten out of twelve published novels and that the protagonists of her novels are Indo-Mauritians and Creoles, it seems plausible to present the history of the island and to draw attention to its specific features.

The second chapter describes the history of Mauritian literature in French, which is an interesting variation of Francophone literature, little known in the world so far. This chapter also provides a brief overview of Mauritian literature in English, Creole and other oriental languages.

The third chapter discusses the poetics of Ananda Devi, one of the most important of contemporary Mauritian writers whose literary work can be analysed in the light of both postcolonial and feminist research theory.

The fourth chapter focuses on the history of research into the literary character, starting with the work of Russian formalists. Various theoretical models developed for the purpose of analysing the literary character were presented here, such as the semiotic model developed by R. Barthes and A. J. Greimas, the semiological model of Ph. Hamon, and semio-pragmatic model devised inter alia by U. Eco, M. Picard, and V. Jouve.

Vincent Jouve's theoretical model of "l'effet-personnage" in the novel, which allows for a detailed analysis of the reader's perception of the literary character, is discussed in chapter five. The first element of the analysis is the way the reader perceives the character – "la perception," then the reception of the character – "la réception," and "l'implication," i.e. the study of mainly narrative strategies, thanks to which the writer exerts a desired influence on the reader. The reception of the literary character (la "réception") was divided into three levels of reading. The first level of reception is the "l'effet-personnel," which distinguishes between two different types of reader. One of them, called "lectant jouant," analyses the character inscribed in the narrative project of the work, while the other, called "le lectant interprétant," evaluates it as part of the semantic project. The next level of reading is "l'effet-personne" and the reader called "le lisant", who perceives the literary character as a living being, existing in reality. The third level is "l'effet-prétexte" and the reader called "le lu", who subconsciously identifies him- or herself with the literary character and experiences situations that are forbidden or unwelcome by the society.

In the sixth chapter, Ananda Devi's novels were divided into three novel cycles. The first cycle consists of Indo-Mauritian novels: *Le Voile de Draupadi*, *L'Arbre fouet*, *Moi, l'interdite*, *Pagli*, *Indian Tango*, and *Le sari vert*. The second cycle consists of Creole novels: *Soupir* and *La vie de Joséphin le fou*, which constitute the first distinguished subgroup. *Rue la Poudrière* and *Ève de ses décombres* (*Eve out of Her Ruins*) belong to the second subgroup identified within this cycle. The last cycle of novels is the universal novel: *Jours vivants* and *Manger l'autre*, in which the writer no longer focuses on Mauritius, but shows an interest in more universal topics. However, the focus of her attention is invariably on women and people who are excluded because of their differences, age, poverty, and who live on the margins of society.

The seventh chapter depicts a detailed analysis of the main characters of Ananda Devi's novel, based on V. Jouve's theoretical model.

The chosen research method made it possible to determine the manner of constructing the characters, their inclusion in the literary project of the Mauritian writer, as well as their similarities and evolution. Ananda Devi's novels are characterized by their original non-linear form and poetic language (this is particularly true of the novel titled *Pagli*). The analysis of the main characters in Ananda Devi's novel has shown that the writer creates protagonists of her novels based on a common pattern. Most of the characters are presented in a fragmentary

way, which is particularly visible in the case of the writer's last novel, in which the anonymous main character lives in an unknown, unnamed place. The first and last names of the characters, especially those from the Indo-Mauritian cycle, originating in Sanskrit, are symbolic. In ten novels, the main protagonists also act as narrators. In only two out of twelve of the novels, the main characters are men presented in a very unfavourable light. Moreover, it is possible to see similarities and relationships between some of the characters. In the case of Mouna of *Moi, l'interdite* and Joséphin of *La vie de Joséphin le fou*, the reader has the impression that s/he is reading a similar story. Ève, the main character of *Ève de ses décombres*, can be regarded as a mature version of Paule of *Rue la Poudrière*. With her subsequent novels, Ananda Devi's main characters become more self-confident, no longer merely victims, who defend themselves by administering justice. Nature, living in the bosom of nature and following its rhythm, or proximity to the sea constitute very important elements in the world of Ananda Devi's fiction.

The annex preceding the bibliography contains summaries of those works by the Mauritian novelist which constitute the body of the present doctoral disser.