Pluralité du corps et corporalité de l'espace : *Les Jours vivants* d'Ananda Devi

Cristina Onesta
Boston University

Résumé : Dans *Les Jours vivants* (2013) d'Ananda Devi, l'espace et le corps ont le beau rôle quant à l'évolution à la fois physique et identitaire du personnage. Le corps de Mary revêt plusieurs visages, tout en expliquant les fonctions de la mémoire personnelle et de l'Histoire collective : d'où l'analyse du corps-mémoire et du corps social. Une relation mutuelle et profonde s'impose entre l'espace de la ville, l'espace créatif et le personnage de Mary qui s'abandonne aux pulsions érotiques de son « écriture » et de la ville même. D'où la définition d'un espace-corps qui résume bien les mouvements, parfois contradictoires, de ces deux catégories.

Mots-clés : corps, espace, mémoire, espace créatif, désir érotique.

Dans *Les Jours vivants* (2013), Ananda Devi choisit une capitale européenne, Londres, comme toile de fond aux aventures de Mary Grimes, une femme âgée, presque à la fin de sa vie, qui a la chance paradoxalement de se sentir 'revivre' encore une fois. Les sensations et les émotions palpitent comme toujours sous la plume d'une 'écriture érotique' et mûre qui englobe plusieurs thématiques chères à l'écrivaine, tels que les souvenirs, la quête de soi et de l'autre, la critique sociale et la lutte plus ou moins stérile face à la misère de la vie. Malgré les rappels thématiques distinctifs de son univers, Ananda Devi délaisse son île et intègre ses personnages dans une métropole qui devient la protagoniste du roman à côté de la principale, Mary, qui évolue par rapport aux changements et aux couleurs de la ville anglaise.

Cet article s'insère dans la tradition académique qui a considéré le chronotrope comme l'un des aspects fondamentaux de l'œuvre anandadevienne, en relation aux sensations corporelles qui resurgissent dans la quête identitaire de ses personnages. Dans un monde clos fait de misère et de malheur, le rapprochement à l'autre, qui finit par être une complète identification dans l'autre par l'anéantissement du moi, semble être la seule voie de fuite. Le héros anandadevien se débarrasse de toute contingence physique pour entrer dans un monde imaginaire et érotique qui, tout en dépassant

les limites du réel, reste cependant bien ancré à la réalité sociale pour la critiquer par un regard distancié et sévère. Ses romans présentent un monde à mi-voie entre la vie et la mort, où les pulsions amoureuses et érotiques ouvrent leur propre chemin tissant un fil conducteur et unificateur entre ces deux extrêmes. Le corps et l'espace ont le beau rôle quant à l'évolution des personnages qui ne peuvent pas se passer de se mêler avec l'environnement qui les entoure, parfois en prenant des semblances inhumaines en parfait accord avec leur statut de marginalisés dans la société. Ce n'est pas donc un hasard que les relations humaines se détruisent et se confondent dans une danse érotique « à deux, à trois, à un sans savoir qui était qui » (Devi, 2013 : 159) finissant par la perte même d'identité et de tout lien spatio-temporel. Et c'est justement par cette perte et cet abandon que les héros peuvent se retrouver, en passant par un désir obsessif et extatique de l'amour qui marque donc une union totale à l'autre et en même temps un éloignement net avec les autres dans une dimension spatio-temporelle suspendue et une corporalité presque éphémère.

C'est ce qui arrive exactement à la protagoniste du roman *Les Jours vivants*, Mary, et aux deux autres personnages aussi, Cub et Howard, qui sont traînés par sa pulsion et presque engloutis par la vague de sa passion, passion qui n'a jamais eu la chance d'être vécue, sinon une seule fois dans la vie réelle et chaque jour dans les rêves de Mary.

Le parcours de cette femme nous semble être singulier par rapport aux autres personnages par son évolution et surtout par son rapport au corps et à l'espace. D'abord, son évolution physique et identitaire est assez sensible dans un équilibre parfait entre la vie et la mort, le passé et l'avenir, les souvenirs et leur instantanéité. Deuxièmement, ces deux catégories, notamment l'espace et le corps interagissent inextricablement soit entre eux, soit avec (et parmi) les personnages. En particulier dans ce roman, le corps et l'espace qu'habite la protagoniste, et par conséquent les deux autres personnages, s'entrecroisent dans un système de symboles par lequel Ananda Devi réfléchit non seulement au destin d'une femme malheureuse, mais aussi à la société, cette fois d'une métropole, qui semble porter de toute façon les mêmes signes de mort et de dégradation de son île.

Cet article se propose justement d'analyser l'interaction entre corps et espace et ses implications au niveau thématique, ce qui donne une ample réflexion sur la condition humaine, l'H(h)istoire et le processus méta-scriptural toujours présent chez Devi.

1 Le corps-mémoire et le corps-social entre souvenirs et histoire

Le roman s'ouvre par une description de la maison de Mary et de ses sensations qui font d'elle une prisonnière dans un espace suffoquant et minuscule, où sa dégradation physique et intime se fait l'image du processus d'animalisation que Magali Marson a étudié dans son article (Marson, 2006). De fait, sa maison est comparée à une « cachette de souris » et Mary à une « louve malade » (Devi, 2013 : 10) qui entretient un rapport de symbiose avec son habitat naturel aussi profond qu'on ne parvient pas à distinguer les deux termes dans les lignes suivantes.

> *Il lui suffit d'un coup d'œil à l'extérieur pour savoir de quelle façon elle risque de déraper. Les surfaces vernies, les chassées trop lisses, les visages aplanis, tout peut l'entraîner trop loin d'elle-même ; et elle serait alors bien incapable de revenir en arrière. Il y a tant de façons de s'égarer.*
>
> *Le jour est glissant sur Portobello Road* (Devi, 2013 : 10).

Le pronom « elle » se réfère bien évidemment à la femme, mais l'emploi du verbe technique « déraper » et la séquence des syntagmes nominaux, tel quels « surfaces vernies », « chassées trop lisses », « visages aplanis » fait entrevoir une sorte de glissement de signification entre la maison et Mary elle-même qui tient à rester bien ancrée dans sa tanière par peur d'être engloutie par les vagues du monde extérieur. De plus, l'adjectif « glissant » associé au « jour » confirme cette sensation de mobilité presque menaçante qui, tout en faisant écho au verbe précédent, « déraper », crée d'un côté une intensité lyrique et plastique sans égale et de l'autre connote la peur de se perdre pour cette femme qui ne vit que dans ses souvenirs et dont la maison est une bonne gardienne. D'ailleurs, la maison, « notre coin de monde » (Bachelard, 1967 : 24) est le seul endroit qui permette d'associer mémoire et imagination, souvenirs et rêveries dans une telle liberté et qui fait que l'on peut revenir aux époques les plus anciennes sans aucune peur ni honte. C'est ainsi que Mary fait de sa maison son refuge en poursuivant son identification avec les objets mêmes de la maison, en particulier un fauteuil dont les couleurs sont « celles qui vivaient dans ses yeux » (Devi, 2013 : 10) quand elle l'avait acheté. Assise sur ce fauteuil, elle commence à voyager dans sa mémoire par l'interrogation de ses mains qui, comme un texte bien riche, retracent les chemins de son passé. Cette évocation passe par la corporalité et la sensualité du toucher, ce qui crée un réseau lexical autour du héros évoqué soit par l'expérience sexuelle de Mary soit par les références multiples aux tissus et au monde naturel. Suivant l'exemple de Dior, protagoniste de *Mes hommes à moi* (Ken Bugul, 2008), Mary se souvient de son « affreuse robe d'organdi choisie par son père pour ses quinze ans » (Devi, 2013 : 13) qui se fond avec la tapisserie de la salle où la fête a lieu et qui l'éloigne encore une fois de sa véritable nature sensuelle. Si Dior choisit sa robe comme symbole de résistance, la robe de Mary devient une obligation, symbole de la soumission des femmes au système patriarcal.

Pour Devi la sensorialité s'inscrit dans le cadre d'une critique sociétale à laquelle tous ces personnages féminins participent, et ce n'est pas un hasard si la rupture aux conventions passe par une autre rupture, celle de l'intimité féminine : même avec cette robe affreuse Mary perd sa virginité le soir de sa fête. L'acte sexuel de Mary avec Howard, loin d'être romantique, reproduit cette rupture brutale et nette répondant à un besoin d'affranchissement d'un côté et de l'autre à un pur plaisir du corps, aux « rêves du corps et non de l'imagination » (Devi, 2013 : 15). Par la voix narratrice omnisciente, expression de sa pensée, Mary se demande :

> *Pourquoi faire semblant quand le temps est compté, pourquoi prétendre que tout ce petit jeu ne finit pas par se résumer uniquement à cela, le sexe sous toutes ses formes, sous tous les toits, dans les voitures, dans la campagne, sous le blé, dans les arbres, dans les nuages, dans les orages, sous*

> *les bombes, le sexe qui déchire les mauvaises étoffes et ruine les coiffures laquées et froisse les peaux sucrées ?* (Devi, 2013 : 12)

À cette arrogance de jeunesse de vivre le présent s'oppose comme une résignation pendant sa vieillesse qui la transforme et la condamne à vivre sans l'objet de son plaisir : « elle n'avait pas imaginé que la vieillesse viendrait ainsi, comme une condamnation, au lieu d'une lente métamorphose ; un couperet qui avait choisi de lui trancher les mains » (Devi, 2013 : 34).

S'il est vrai que son corps est en train de changer et se déshumaniser et que ses souvenirs soulignent cette opposition d'état entre sa jeunesse et sa vieillesse, il est aussi vrai que Mary âgée peut paradoxalement retrouver ce plaisir érotique qui la voit en extase et fait subir à son corps le processus inverse, grâce à la rencontre de Cub, jeune homme dans lequel elle voit l'ombre de Howard, qui semble ressusciter pour la traîner physiquement dans la ville, au dehors de sa carapace. La présence-(absence) de ces personnages masculins sert à mieux déligner la fonction de deux visages que le corps, non seulement de la protagoniste, prend dans ce roman, notamment le corps-social et le corps-mémoire.

Le souvenir de Howard est si fort dans la mémoire de Mary qu'elle arrive à s'imaginer son incarnation dans un clochard mort qu'elle trouve dans son grenier et qui l'observe par le trou de la serrure. Sa présence s'impose graduellement et ne cesse évidemment de passer par un tremblement sensuel du corps de Mary. D'abord, Howard n'apparaît que sous forme d'un œil qui renferme en soi un monde à la fois fantastique et sinistre entre réalité et mensonge, monde physique et au-delà. Progressivement l'œil prend les semblances humaines de Howard qui ressort en tendant la main à Mary et se découpant une place dans la ville. Un dialogue imaginaire s'ouvre entre elle et le fantôme sur la futilité de la vie et des mots, sur la guerre et le malheur de la société et sur ses mensonges et finalement sur la fonction de l'écriture et du langage. Howard devient la voix d'Ananda Devi, d'un pouvoir surnaturel tant désiré capable de survoler les misères de l'univers et ne s'emparer que du bonheur par le biais du langage.

> *S'il y avait une gomme pour m'effacer, dit Mary. Howard fouilla dans sa besace et en sortit une gomme d'artiste. Que veux-tu que j'efface en premier ? demanda-t-il en souriant. Mary réfléchit. Pas les pieds, puisqu'elle avait encore besoin de marcher et de se promener et de découvrir toutes ces nouvelles choses qu'elle ne soupçonnait pas. Pas les mains puisqu'elle devait encore saisir, même maladroitement, la matière de ses visions. Pas les yeux, puisqu'elle voulait encore voir, et voir encore, le visage de Howard, le visage de Cub, et le corps de Cub.*
>
> *Soudain elle sut.*
>
> *Les mots, dit-elle, efface mes mots, puisque je n'ai plus rien à dire qui vaille la peine d'être écouté. À toi je peux parler sans mots* (Devi, 2013 : 108).

La gomme d'artiste est une claire référence à l'art de l'écriture, ou en général, du langage. Et si Howard, en particulier son œil qui observe « hors du monde » la

société (Devi, 2008 : 12), représente la voix d'Ananda qui choisit les « mots heureux » comme presque un don inexplicable du ciel, Mary représente la voix marginalisée à défendre, mais aussi l'autre partie de l'écrivaine, celle qui, dans sa non-vie, se crée paradoxalement elle aussi « un autre univers, pour ouvrir une porte sur l'impossible » (Devi, 2013 : 98) et essayer de recomposer les fils de son existence. Par ailleurs, ce qu'Ananda Devi a fait elle-même avec *Les Hommes qui me parlent* (Devi, 2011), c'est ce que fait Mary avec ses statuettes et sa rêverie, mais cette dernière reste dans un monde tout à fait imaginaire, ce qui constitue le paradoxe de l'œuvre anandadevienne, comme nous le montre Cazenave : « Ce qui fait la force incontestable des romans de Devi, c'est le paradoxe d'une écriture dans laquelle le réel est essentiellement absent, pour laisser la place à la peinture foisonnante d'un imaginaire et d'une poétique de la désespérance, de la douleur aussi, … » (Cazenave, 2013 : 48). Or, dans le cas des *Jours vivants* l'imagination érotique laisse entrevoir de toute façon une critique sociale ancrée dans le passé et le présent. De plus, le choix de Londres comme un contexte réel, et parfois imaginaire lui aussi, révèle un attachement à une réalité sociale, passée et présente, remarquable.

Le personnage de Howard incarne donc pour Mary la possibilité de re-vivre son passé et re-sentir ses émotions de jeune fille qui lui ont été niées à l'époque, et pour Devi une voix voilée qui jette son regard sur la société anglaise post-1945. Le fantôme devient une présence historique : il raconte ce que les vivants ne savent pas et que l'Histoire ne raconte pas. Par un ton révélateur, il fait réfléchir Mary, et les lecteurs, sur les relations entre les morts et les 'survivants' de guerre, donc sur la vie et la mort dont les frontières s'estompent et se brisent par la complexité paradoxale de la société et de l'Histoire même. À sa voix critique et historique fait appel la voix de la femme qui, dans le cadre de cette métaphore duelle corps-texte / époux-écrivain, reprend sa plume (au lieu d'une gomme), pour condamner « les rumeurs et la menace d'une guerre lointaine » (Devi, 2013 : 75) et celle contemporaine qui accable tout le globe depuis les attentats aux Tours Jumelles. (« Deux tours s'étaient effondrées pour les obliger à croire en l'ennemi. […] et c'était comme si soixante ans n'étaient pas intervenus entre ces deux guerres » (Devi, 2013 : 75).

Le souvenir de Howard et son deuil silencieux redéfinissent l'existence de Mary et créent un troisième espace de rencontre qui n'est que le fruit de son imagination et de ses pulsions érotiques qui parviennent à transformer l'absence en présence à la fois ontologique et corporelle. Contrairement, par exemple, à *Chair piment* de la romancière guadeloupéenne Gisèle Pineau (2004), où les morts sont des figures hostiles et harcèlent les vivants pour pousser leur sens de responsabilité, chez Devi la reconquête de soi a lieu par un 'autre' qui se place justement entre la merveille de la vie et de la mort. Mary entreprend un chemin à rebours qui de sa mort intérieure l'amènera à la vie d'un autre monde. Cela passe par la ressuscitation d'un corps mort, et qui par contre la possède sexuellement (« Elle rêva que le cadavre se liquéfiait si bien qu'il coulait par le trou et entrait en elle sans qu'elle pût faire un seul geste pour se défendre, et qu'elle assistait, blême, à ces épousailles de vieilles chairs » (Devi, 2013 : 95)), et la mort d'un corps jeune et pur qui rend possible cette relation à deux. Cette union entre la vie et la mort étend la relation amoureuse des personnages dans un temps et lieu absolu et infini où tout est possible.

Le personnage de Howard s'oppose à la figure de Cub par son âge et en même temps ce dernier permet sa résurrection, car il redonne à Mary la « folle joie » (Devi, 2013 : 55) de vivre de nouveau et d'avoir la famille qu'elle a toujours désirée. Les deux hommes représentent pour Mary deux états de sa conscience qui est bien évidemment altérée : d'un côté, avec son corps tangible, Cub est la réalité quotidienne de la femme qui prend conscience de la bulle où elle vivait et, de l'autre, avec son corps liquéfié et éthéré, Howard est la permanence dans le passé et d'un temps qui n'est plus.

> *Le souvenir de Howard avait occupé une place si importante dans sa vie qu'elle ne s'était jamais sentie seule. [...] Mais la rencontre avec ce garçon lui avait fait comprendre que Howard n'avait aucune substance. L'énergie dégagée par l'enfant, l'épaisseur de sa chair, de ses muscles et de ses lèvres étaient telles qu'il ne pouvait y avoir aucun doute : Howard n'avait été qu'un fantôme. Lui, le garçon, était une incarnation des statuettes d'argile de Mary, encore plus dense, plus souple, plus élastique, plus – le mot lui coupa le souffle – érotique* (Devi, 2013 : 42-43).

Malgré cette différence (Howard comme époux et Cub comme enfant), les deux sont unis dans l'imagination de Mary par le langage du désir, à la fois érotique, maternel et de découverte personnelle : ils s'estompent dans l'acte physique, ou bien imaginaire, « De faire l'amour aussi, à deux, à trois, à un, sans savoir qui était qui, même si Howard partait en morceaux et que le cœur de Mary menaçait de se rompre » (Devi, 2013 : 159).

La juxtaposition de la jeunesse et de la vieillesse a lieu non seulement dans le choix de ces deux personnages masculins, mais aussi dans la dynamique des souvenirs de Mary : elle juxtapose toujours son âge mûr à son adolescence là où pour la première fois elle a d'ailleurs découvert le langage du corps et du sexe et duquel elle a dû s'éloigner à jamais. L'opposition entre jeunesse et vieillesse passe donc par un sentiment d'appropriation et un autre d'exclusion, ce qui définit la vie entière de Mary et ses sensations actuelles qui oscillent toujours entre un besoin à la fois d'enfermement et de relâchement sensuel de ses pulsions refoulées : paradoxalement ce qui lui a été refusé pendant sa jeunesse revient à elle dans son âge adulte et même dans sa mort. Ce que Cazenave nous rappelle à propos de *Les Hommes qui me parlent* peut être bien appliqué au *Jours vivants* : « C'est en juxtaposant la jeunesse (à travers l'évocation de cette fille de quinze ans qu'elle était – et qu'elle veut tuer) à la « vieillesse », (de la femme de cinquante-trois ans qu'elle est lorsqu'elle écrit ce texte), qu'elle crée un glissement de la temporalité et, ce faisant, un « dérèglement des sensations » (Braud 94) » (Cazenave, 2013 : 47). C'est justement dans ce tourbillon de sensations et de souvenirs, passés et présents, que Mary se rend compte d'avoir vécu hors temps, « dans une bulle où la transformation n'avait pas été aussi complète » (Devi, 2013 : 56) et à sa transformation correspond aussi la transformation de tout ce qui l'entoure.

> *La pauvreté aussi avait pris d'autres visages, et tentait de se cacher derrière les téléphones mobiles, les grosses télés, les voitures qui éblouissaient l'œil et dessinaient devant chacun un brouillard d'illusions facilement percé. Personne ne cédait face à la misère. Mais les plis aux abords*

> *de leurs yeux et de leur bouche les trahissaient, des cassures qui les guettaient à la moindre défaillance. Ils s'accrochaient de leurs ongles à l'arête de la survie* (Devi, 2013 : 57).

Le corps est une marque indéniable du temps qui s'écoule et de la transformation sociale, malgré l'effort de se cacher dans une illusion : par son écriture tranchante et sensorielle, Devi peint la société sous un regard sévère que seuls ses personnages sont capables de saisir quand ils sortent de leur carapace pour s'abandonner aux inclinations sensuelles de leur corps. Et c'est justement dans cet instant que l'impossible devient possible : le changement que le corps de Mary subit s'oppose à celui destructif de la ville (ou de la maison, comme on verra dans la deuxième partie de ce travail), dans une dimension spatiotemporelle étendue à l'inverse qui porte les signes de sa renaissance. Si Cub est l'auteur de l'ouverture des « volets » de son corps, dans ses semblances fantasmatiques, Howard marque cette transformation qui rapprochera Mary à la fille de quinze ans qu'elle était :

> *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 s'était complu dans la laideur confortable de cette vieillesse qui la délivrait de toute nécessité de déguisement. Le corps dans sa simple vérité. [. . .] Une pupille rétractée sur son infini, qui ne contemplait plus la réalité mais percevait la couche de mensonge qui recouvrait chaque visage, chaque mot, chaque image, chaque sentiment* (Devi, 2013 : 96).

Mary revient donc à la vérité qu'elle avait déjà découverte à l'époque de sa défloraison en fortifiant ainsi son lien avec la sensualité de son corps qui semble être le point d'union et d'assimilation non seulement des souvenirs et des sensations des personnages, mais aussi de la société et de son histoire.

La temporalité et l'espace se plient à l'imagination de Mary et à ses sensations corporelles, tout en restant ancrés à une réalité sociale et historique bien ferme qui porte les signes de la souffrance dont les personnages et la ville même deviennent les porte-paroles. L'espace participe de ce jeu en interagissant avec les personnages et en contribuant à étendre donc le chronotrope narratif jusqu'au point de résoudre tout paradoxe, de résumer en lui la vie et la mort.

2 Du corps-espace à l'espace créatif

Dans la première partie on a déjà esquissé l'importance de l'espace dans les expériences de Mary qui se voit identifiée plusieurs fois soit à sa maison soit à la ville de Londres. Si d'un côté le corps sert d'outil à un regard critique sur le passé et le présent de Mary et des autres personnages, de l'autre, par une identification complète à l'espace, le corps ouvre la voie à d'autres réflexions encore une fois sur la renaissance de la femme, mais aussi sur la création littéraire, très chère à l'écrivaine. Le corps de la protagoniste devient espace lorsqu'elle doit accueillir ses hommes et en même

temps l'espace extérieur de la ville entre en elle, ce qui, dans un effet de miroir et de personnifications, donne vie à l'espace créatif qu'elle élabore à l'aide de son imagination. De petits microcosmes se développent ainsi, en interagissant entre eux pour faciliter l'évolution de la protagoniste, notamment l'espace de la maison, de la ville et celui fictif de ses statuettes.

On a déjà vu que les personnages détiennent un rapport hors temps dans un espace qui pousse les limites du réel, pour englober un monde fictif et émotionnel, celui donc du corps, des pulsions érotiques. Jean Claude Abada Medjo remarque que « les rapports des personnages avec cet espace-temps phénoménologique artificiel se déclinent alors majoritairement sur le mode disjonctif » (Abada Medjo, 2012 : 10), car les personnages de Devi sont toujours opposés à un contexte spatial hostile, clos et misérable où la seule voie de sortie est en soi-même. Toujours selon Abada Medjo, la ville devient un territoire dysphorique « qui égrène à profusion les motifs de l'enfermement, de la rupture et de l'anéantissement » (Abada Medjo, 2012 : 3), et si on considère en plus l'insularité de l'espace de presque tous les romans de Devi on comprend cette malédiction paradoxale à laquelle ses personnages doivent faire face avec un effort surhumain pour y échapper. Or, dans *Les Jours vivants*, Londres, loin d'être une île, participe évidemment de ces sentiments destructifs, en révélant aussi les transformations sociales et historiques.

Mais elle le fait par un procédé ambigu, presque mystérieux. Elle semble se plier aux sensations de Mary dans une temporalité absolue qui étend donc son bonheur acquis à l'infini, même après la mort. Chez Devi, l'île affecte ses personnages qui, malgré leur jeunesse (voir Ève, Sad, Royal Palm), vivent une lutte constante avec l'environnement ; en revanche, Mary dans sa vieillesse réussit à trouver son coin dans un quartier de Londres qui se laisse façonner en devenant ainsi un personnage ouvert aux changements. En fait, Londres subit la même évolution que la protagoniste : d'abord, elle la « baptise d'un béret rouge en guise d'adieu à la campagne » (Devi, 2013 : 25) pour la glacer après et la renfermer dans sa maison et la faire enfin renaître par ses plaisirs retrouvés. Au visage multiforme de Londres avec sa « populace sans nom et sans domicile qui vivait dans ses interstices et qui ne servait plus à rien » (Devi, 2013 : 92) correspond le clochard « qui n'a pas toujours de nom. Elle se construisit un scénario d'épouvante, mais elle n'éprouva aucune peur. Car le clochard avait pris le visage de Howard » (Devi, 2013 : 93). Selon *La Poétique de l'espace* de Bachelard, le grenier est l'extrême positif de la verticalité de la maison qui engage à la rêverie et à l'imagination : ainsi Mary décide-t-elle de se créer son monde qu'elle finit par nommer évidemment Howard, un nom qui clôt, selon l'interpellation althussérienne, plus qu'une identité, les souvenirs et les désirs d'une vie. Dans le grenier Mary trouve sûrement sa stabilité et ses certitudes qui sont donc projetées dans la figure familière de Howard pour lequel son corps subit une ultérieure transformation. Dans un dialogue imaginé Mary lui dit : « mon corps aurait été ta maison, ma chair ta nourriture. [...] Howard, tu aurais pu me manger vivante que j'en aurais été heureuse » (Devi, 2013 : 91). Ici, encore une fois, est confirmée l'identification entre le corps et la maison, avec une très forte allusion sexuelle renforcée par l'image de la chair comme nourriture

qui touche presque à une scène de cannibalisme [1]. Si la maison est le refuge pour les membres de la famille, Mary elle-même devient un refuge pour Howard en traçant une ligne étroite entre l'espace domestique, son corps et le corps de son amant qui se mélangent l'un à l'autre dans une image toujours intense et stable.

Par ses mouvements, l'espace extérieur s'oppose au visage immobile de la maison qui, bien qu'elle soit effondrée et sinistre, reste toujours un refuge pour elle. Entre la maison et la ville se trouve Mary qui oscille et se fait transporter par les pulsions que les deux endroits lui évoquent.

> *La maison risquait de s'effondrer sur elle. Mais son corps aussi, grignoté par la vieillesse, risquait de s'effondrer. Et elle, c'était qui ? Un noyau, un cœur, un ventre ? Qu'est-ce qui en elle indiquait qu'elle vivait encore, si ce n'était le battement de ce cœur, et la nécessité de remplir ce ventre et de l'évacuer ? Rien de plus, rien d'autre que ces fonctions qui ne la différenciaient guère des animaux* (Devi, 2013 : 63).

Cette oscillation des sentiments de Mary est bien exprimée par l'adversatif « mais » qui crée une certaine distanciation entre son corps et la maison et presque un sentiment de surprise en elle qui vient juste de découvrir la vie et la ville.

> *Cet espace-là, c'était la première fois qu'elle y pénétrait. L'Angleterre de Mary était longtemps restée d'une seule couleur. Ce n'était que maintenant qu'elle prenait la mesure de l'incroyable éventail de teintes qui se déployait autour d'elle. Elle aurait pu se retrouver sur une autre planète. Elle n'avait jamais éprouvé le besoin de faire ce pas nécessaire vers ces autres qui s'étaient mis à peupler sa ville sans qu'elle les voie, non par choix mais parce que les murs de sa vie les avaient si efficacement masqués* (Devi, 2013 : 58).

Si entre la maison et Mary il y a un processus d'identification totale qui a toujours existé et qui demeure immobile (sinon pour le mouvement des « volets ouverts »), entre la ville et Mary, en revanche, ce processus d'identification est bien mobile et reflète l'ouverture de la femme vers l'autre. La ville semble donc participer, cette fois-ci, à cette « dimension érotique » qui privilégie et facilite la rencontre avec l'autre (Barthes, 1994 : 439) dans une relation interchangeable et corporelle aussi. Cette relation se renforce et se dilue dans une autre dimension ; la ville accompagne Mary, et les autres personnages, jusqu'à la mort : la scène finale de Mary qui attend de

1. La nourriture semble tenir une place considérable chez Devi. En particulier dans *Les Jours vivants*, la nourriture peint Mary comme une femme subversive, marginalisée et sensuellement érotique. Dans une étude concernant justement les habitudes alimentaires, Githire Njeri (2009) affirme que la nourriture affecte la construction subjective des personnages anandadeviens et leur désir sexuel. Revenant à la thèse de Ravinda S. Khare sur les relations entre nourriture, sexe et religion hindoue, l'auteur se focalise sur les métaphores autour de la nourriture qui révèlent les aventures sexuelles des personnages. Il nous semble que Devi a recours aux mêmes figures de style pour emphatiser le besoin érotique et émotif de Mary de s'unir à l'autre. Plusieurs scènes montrent des habitudes alimentaires néfastes de la femme qui la réduisent donc à un état animalier et la mettent à l'écart de la société (elle mange de la nourriture pour chiens, parfois elle veut utiliser le même plat que Cub et, finalement, déclare offrir sa chair comme nourriture à Howard). Si la nourriture est donc le symbole de ce qu'on est, le désir sexuel et identitaire de Mary est évidemment tellement foudroyant au point de la pousser à s'anéantir par des actes animaliers et cannibalesques pour s'unir physiquement et définitivement à l'autre.

mourir dans un îlot de la rivière et la suspension de toute activité urbaine confirme cette symbiose paradoxale et clôt bien le chemin de la femme qui de « louve malade » reléguée dans son tanière se transforme en une « fleur de glace ». L'oxymore se résout dans la mort et la ville semble l'absorber comme si elle faisait partie de la nature : « Elle devient comme la ville, étale, pale, 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 » (Devi, 2013 : 181). Son corps se modèle comme s'il était donc de la même matière que ses statuettes : il peut être effacé par une 'gomme d'artiste' ou bien modelé comme l'argile, ce qui dévoile la métaphore cachée de la création littéraire à laquelle Devi est assez attachée.

Dans la catégorie qu'on a appelé « corps-espace », l'espace créatif semble en couvrir une bonne partie et il s'impose en filigrane dans le roman entier : le resurgissement des émotions de Mary face à ses souvenirs et à ses hommes est le même qui sous-entend le procédé créatif de l'écriture. « Elle avait découvert dans le façonnage du plâtre et de l'argile une joie si inattendue, si éloignée de son être qu'elle aurait pu croire qu'elle était encore endormie dans sa campagne natale et que les formes curieuses naissant de ses doigts étaient issues du rose de ses rêves » (Devi, 2013 : 28). Cette sensation qui envahit Mary lors de son activité artisanale rappelle l'explication de Devi sur ses sensations lorsqu'elle écrit. Dans un entretien, elle dit expressément que celle qui écrit ses romans c'est une autre, une autre qui toutefois s'identifie avec les personnages. Dans « Écrire hors de sa bulle » la Virginia Woolf mauricienne de *A Room of One's Own* (Woolf, 1929) nous révèle sa transformation physique lorsqu'elle doit exprimer la souffrance par écrit : « J'essaie de devenir un corps allongé à même le sol, bras et jambes attachés » (Devi, 2008 : 16), ce qui souligne l'intérêt de l'écrivaine à faire ce « pas hors », pour vivre dans le monde qu'elle écrit.

Par ailleurs, c'est le même chemin que Mary parcourt en oscillant entre la position d'écrivaine et celle à la fois de lectrice et personnage de sa même œuvre. Son activité de sculptrice insère clairement le roman dans une dimension méta-textuelle qui mélange les sensations liées soit au plaisir sensuel du corps soit au plaisir de l'écriture qui permet à Mary de « lire, la nuit venue, l'écriture érotique de ses rêves » (Devi, 2013 : 31). Les statuettes qu'elle crée servent deux fonctions : une référentielle, car elles reproduisent sa réalité en miniature dans un microcosme à elle où elle mélange les visages d'aujourd'hui et ceux d'hier, et une émotive qui l'amène à façonner et puis broyer tout de suite des statuettes à la forme phallique, représentant évidemment son désir refoulé dès sa jeunesse. Selon une « imagination naturelle » (Bachelard, 1967 : 141), les statuettes donnent donc de la corporalité à ses souvenirs et à ses sentiments, transforment l'absence en présence, rattrapent le temps perdu en le fixant à jamais et jouent un rôle considérable dans son processus identitaire :

> *Le temps passait, et la conviction que Howard reviendrait s'estompait. Les statuettes de Mary ne se refermaient plus que sur l'absence. Mais elles lui permettaient de se sentir vivante, de poursuivre son étrange exploration du monde, de s'imaginer qu'elle faisait partie des choses et qu'elle n'était pas cette forme transparente que les miroirs et les glaces lui reflétaient fortuitement* (Devi, 2013 : 33).

Mary se construit en tant que sujet en même temps qu'elle construit l'objet, ses statuettes : ce dernier s'incarne dans le vrai sens du terme dans un corps qui s'oppose aux corps éthérés des souvenirs de la femme et s'unit à son corps même comme s'il était un prolongement de sa corporalité avec ses fulgurances sexuelles. Le « corps-objet » interagit avec « le corps-sujet » et vice versa dans une relation de double détermination et d'une performativité qui finit par être factuelle : de fait, le monde fictif que Mary se crée avec ses statuettes semble prendre vie quand elle rencontre Cub et Howard « ressuscite ».

La réalité fait irruption dans l'imagination, elle remplace heureusement la fiction. La maladie de Mary (une polyarthrite rhumatoïde à ses mains) qui ne lui permet plus de travailler est fortement significative. Ses mains coupées (symboliquement) rappellent la main coupée de l'Algérienne anonyme de Djebar dans *L'Amour et la fantasia* (Djebar, 1985), notamment pour indiquer la difficulté de relater l'histoire personnelle et collective et de cerner les limites entre création littéraire et réalité. L'image du couperet qui lui tranche les mains remplace le scalpel de l'artiste qui doit cette fois retourner à vivre décidément hors de sa bulle. D'où la constante transformation de son corps et la réinvention de sa même matière textuelle dans la réalité contingente : « Elle se manifestait maintenant, se défaisant des ravages du temps. Elle agitait des doigts que l'arthrose avait temporairement délaissés et pétrissait sa propre chair pour lui rendre des formes longtemps oubliées. Elle redevenait sculptrice : elle était sa propre matière » (Devi, 2013 : 118). Une très belle image métaphorique se développe autour de la figure des mains de Mary : métonymie de l'engagement physique du corps, soit dans l'acte d'écriture soit dans l'acte de vivre, elles ont le pouvoir d'ouvrir un troisième espace entre le passé de la protagoniste et son présent, sa jeunesse et sa vieillesse, entre la corporalité et l'éphémère et, finalement, entre l'espace d'écriture et l'espace réel. Pour Mary, ce troisième espace sera paradoxalement la mort vue comme un épanchement et une possibilité de joindre sa famille tant désirée.

Conclusion

L'écriture sensorielle de Devi s'impose encore une fois pour nous délivrer une femme égarée, mais victorieuse à la fin, à la recherche d'elle-même dans un tourbillon de pulsions érotiques et sentimentales qui inévitablement l'emportent vers l'autre, un autre qui est double cette fois et qui parvient à se condenser dans une seule identité : Mary se trouve au sommet de cette relation triangulaire, avec les hommes de sa vie, qui s'affaiblit de plus en plus pour devenir un cercle où le Moi et l'autre entrent en complète synergie en devenant ainsi une seule âme. Dans cette danse érotique et folle, le corps et l'espace sont les deux polarités qui rythment l'évolution de Mary oscillant donc entre un sentiment d'étouffement et d'enfermement et un frisson de relâchement érotique.

Le corps est le premier témoin de ce mouvement : il se transforme par rapport à ses sensations en reflétant non seulement ses souvenirs intimes, mais aussi les souvenirs d'une génération entière. D'où l'idée du corps-social et du corps-mémoire qui fait de ce roman un roman complet aux allures historiques et sociologiques très fortes. Par ailleurs, la voix de Devi est toujours penchée vers le monde extérieur d'où ses per-

sonnages ressortent comme des aliénés à la recherche acharnée d'une accroche vitale. L'espace aussi, s'associant au corps, révèle cette évolution et participe concrètement à la quête des personnages en se transformant lui aussi en prenant des semblances humaines. La ville de Londres, en particulier, en s'opposant à l'île Maurice, renferme une critique de la société d'aujourd'hui et d'hier par ses images complexes et contradictoires dessinant le souvenir d'une guerre lointaine, mais aussi du désordre sociétal mondial actuel. Elle change de visages parfois en accueillant Mary et d'autres fois en la marginalisant, mais restant toujours présente au nom d'un certain sentiment panthéistique qui distingue l'écriture anandadevienne. Le fait que l'écrivaine choisit en fait d'insérer son histoire dans une capitale européenne confirme la critique que Mary, avec ses souvenirs et ses sensations, apporte à la société de consommation où la misère accable les plus faibles. Mary, alter ego de Devi, donne voix donc à cette partie isolée de la société par la création, dans le sens strict du terme, de son microcosme vital fait de personnages, souvenirs et phallus en miniature qu'elle modèle à son gré dans son espace à elle.

Dans cette relation mutuelle définie comme corps-espace, l'espace créatif ouvre une métaphore filée le long du roman justement sur la création littéraire, un avatar chez l'écrivaine. Le corps de Mary, ainsi que celui des autres personnages, devient un texte « scriptible » (Barthes : 11) où elle est à la fois la lectrice et l'autrice de son passé et de son avenir. Et malgré cette autonomie et cette liberté d'imagination, le processus identitaire de Mary n'est pas facile et heureux : elle se transforme, s'effondre comme sa maison, elle rit avec la ville, elle se donne à ses hommes afin de (se) les posséder dans une danse éternelle et mortifère qui est pourtant la seule solution de retour à la vie.

Références bibliographiques

Abada Medjo, Jean Claude (2012). « Poétique de la ville dans l'œuvre d'Ananda Devi », *Loxias*, 37, « Arts et littératures des Mascareignes », mis en ligne le 29 mai 2012, URL : http ://revel.unice.fr/loxias/index.html ?id=7044.

Bachelard, Gaston (1967). *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France.

Bataille, Georges (1957). *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit.

Bragard, Véronique et Srilata Ravi (coord.) (2011). *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Paris, L'Harmattan.

Bugul, Ken (2008). *Mes Hommes à moi*, Paris, Présence africaine.

Castillo Durante Daniel *et al.* (dir.) (2009). *Corps en marge : représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine. Essai*, Ottawa, L'Interligne, coll. « Amarres ».

Cazenave, Odile (automne 2013). « *Les Hommes qui me parlent* d'Ananda Devi : un nouvel espace pour se dire ? », *Nouvelles Études francophones*, vol. 28, n° 2, pp. 39-51.

Derras, Bernard et Belkhamsa, Sarah (dir.) (2009). *Revue MEI (Médiation et information)*, n° 30-31 : « Objets et communication », Paris, L'Harmattan.

Devi, Ananda (2013). *Les Jours vivants*, Paris, Gallimard.

———— (printemps 2008). « Écrire hors de sa bulle », *Nouvelles Études francophones*, vol. 23, n° 1, numéro spécial sur l'Océan Indien, pp. 12-18.

———— (2006). *Ève de ses décombres*, Paris, Gallimard.

———— (2011). *Les Hommes qui me parlent*, Paris, Gallimard.

Djebar, Assia (1995). *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel.

Issur, Kumari (2013). « L'Alter/mondialisme. Imaginaire mauricien et solidarités transnationales », *Nouvelles Études fvrancophones*, vol. 28, n° 2, pp. 13-26.

Magdelaine-Andrianjafitrimo, Valérie (2011). « Les cris du corps dans quatre romans mauriciens contemporains : démembrement et redéfinition du sujet », in Bragard, Véronique et Srilata Ravi (coord.), *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Paris, L'Harmattan, pp. 197-216.

Marson, Magali (sept.-déc. 2006). « Carnalité et métamorphoses chez Ananda Devi », *Notre librairie*, n° 146, pp. 71-76.

Njeri, Githire (hiver 2009). « The semiotics of non-eating : Fasting, anorexia, & hunger strike in Ananda Devi's *Le Voile de Drapaudi* », *Nottingham French Studies*, vol. 48, n° 1, pp. 82-93.

Rosello, Mireille (2005). *France and the Maghreb. Performative Encounters*, Gainesville, University Press of Florida.

Turner, Victor (1960). « Betwixt and Between : The liminal period », in Van Gennep, A., *Rites of Passage*, London, Routledge.