L'Ambassadeur triste d'Ananda Devi : pour une ouverture sur de nouveaux espaces ?

Odile Cazenave
Boston University

Résumé : Par une analyse de *L'Ambassadeur triste*, le dernier recueil de nouvelles d'Ananda Devi, cet article explore la manière dont l'auteure témoigne d'un constant renouvellement de son esthétique, notamment à travers une nouvelle qualité d'écoute qui lui permet de redéfinir la place de l'Océan Indien dans son rapport à l'Afrique, à l'Inde, et au monde et, de façon plus large, de reconfigurer les frontières géographiques de son imaginaire.

Mots-clés : ouverture, transnational, Ananda Devi, Océan Indien, Afrique, Inde.

Je me sens Mauricienne parce qu'un peu Africaine,
un peu Européenne, un peu Indienne.
(Devi, 2003)

Ainsi que le souligne Ritu Tyagi dans la conclusion à son essai, *Ananda Devi : Feminism, Narration, and Polyphony* (2013), chacun des nouveaux textes de l'écrivaine Ananda Devi participe à la construction d'un édifice pour ajouter sa touche propre et singulière à l'architecture d'ensemble de son oeuvre et, ce faisant, enrichissant toujours plus la conversation entre écrivain et lecteur (Tyagi, 2013 : 177). Or, après *Les Hommes qui me parlent* (2011) et *Les Jours vivants* (2013), *L'Ambassadeur triste* (2015), recueil de onze nouvelles, dégage une énergie fraîche. En cela, rien de remarquable en soi ; d'une œuvre à l'autre, l'écriture devinienne fonctionne, ainsi que j'ai essayé de le montrer dans « *Les Hommes qui me parlent* d'Ananda Devi : un nouvel espace pour se dire ? » (2013), tout à la fois sur un principe de rupture, mais aussi de renouvellement.

L'œuvre d'Ananda Devi, ouverte sur le monde, l'ailleurs, l'autre, est traversée par un ensemble de motifs récurrents, notamment la présence d'une violence sourde, diffuse ou extrême, l'inscription du corps dans tous ses états et métamorphoses ainsi que

l'ont montré plusieurs études critiques – corps démembré, corps grotesque, corps dans sa relation à la nourriture, corps dans sa carnalité, le corps aussi comme site et manifestation de la violence et de l'auto-destruction et lieu d'exploration privilégiée de l'écriture de l'altérité. Par-delà ces fondamentaux, l'écriture de Devi se caractérise aussi et d'abord par un constant renouvellement, y compris dans un effet de rupture d'un texte à l'autre (39).

Si la polyphonie habituelle des voix narratives intervient ici, si à la suite d'*Indian tango*, l'inspiration spatiale reprend l'Inde comme toile de fond, si la violence mêlée à la sensualité, l'érotisme, ou encore la folie, n'est jamais très loin, au fil du texte, il n'en reste pas moins qu'insensiblement une force nouvelle se dégage. Le regard, toujours aussi de scrutation, d'observation fine et aiguë, s'empreint tantôt d'une douceur inattendue, tantôt d'un soupçon d'humour et de gaieté, le tout sur fond d'un univers ancré dans un cadre plus réaliste qui a du moins la saveur d'un quotidien plausible.

À partir de ce recueil et des variations de tonalité dont fragment et ensemble sont empreints, cet article se propose d'explorer la manière dont l'auteure témoigne ici d'une nouvelle qualité d'écoute, qui lui permet de redéfinir la place de l'Océan Indien dans son rapport à l'Afrique, à l'Inde, et au monde, et de façon plus large, redessine les frontières géographiques à travers la notion du transnational, y compris dans ses limites.

Si dans *Les Hommes qui me parlent*, Devi écoutait ces hommes, époux, fils, père, figures amies mais aussi figures tutélaires, l'auteure ici secoue ce qui a pu faire figure de joug, d'entraves, pour re-prendre la parole, répondre, jouer, prendre l'initiative de cette joute verbale, et nous convier à un renouveau de désir et de plaisir (du texte). Comme dans chacun de ces textes, l'écrivain, homme ou femme, n'est jamais loin. Au fil de la narration, la figure de l'écrivain apparaît, tour à tour personnage ou témoin, à la différence près que l'écrivain chemine et devient ce fil conducteur dudit cheminement, regard qui met à jour, sert de révélateur au sens photographique de « l'émoi, de la brûlure passionnelle, de la re-naissance de soi à travers un renouveau de sensation et du désir » (Cazenave, 2013).

Dans « Sans Masque ni sari » (*La Couleur de l'écrivain*, 2014 : 193), revenant sur *Les Hommes qui me parlent*, et ce que ce texte autobiographique révèle de l'auteure par-delà les fictions du moi, Sami Tchak soulignait ceci : « La vérité c'est que, en reprenant sa voix comme pour répondre à tous ces hommes, c'est surtout envers elle-même que l'auteur devient impitoyable, avec pourrait dire le lecteur que je suis, ceci de singulier que, devenue sa propre matière, elle prend mieux place au coeur de sa propre œuvre, s'en va rejoindre l'univers de ses héroïnes pour être enfin accueillie comme leur mère, leur sœur, leur amie, celle qui n'a pas parlé pour les autres, mais aussi pour elle-même » (193).

Toujours dans *La Couleur de l'écrivain*, et autour d'un entretien avec Sami Tchak justement, Devi poursuit plus avant cette question pour définir ce qui est au centre de son écriture, soit la présence conjointe de la violence et la beauté :

> *J'écris à la fois avec cette urgence rageuse dans le ventre et avec cette gourmandise des mots dans la bouche. Ce qui fait que lorsque les deux*

> *se rencontrent, elles ne s'entrechoquent pas, mais s'enlacent comme des corps désespérés et beaux* (199).
>
> *À ce principe fondateur, il faut ajouter ici, comme dans Indian tango, l'expérience d'un décalage : « décalage dans cette ville qui est étrangère tout en faisant partie d'elle »* (203).

Ce décalage, dit-elle, m'a permis de saisir l'intense sentiment de désorientation que je ressens parfois, peu importe où je suis, comme si j'étais à côté de mon corps et que ne parvenais pas à me rejoindre, sentiment qui conduit à une sorte de désespérance d'être soi. Le « retour » vers l'Inde fictionnelle a finalement été un retour vers moi, ce qui était totalement inattendu ! (203-204).

Or, ainsi que je le constatais : « Si donc dans *Indian tango*, l'écrivaine-narratrice remarque / avoue / espère : « Je la regarde vivre comme j'ai regardé et suivi tous mes personnages, ne sachant plus très bien si ce que je vis est vrai ou si je suis dans la dimension parallèle de la fiction. Mais je sais que bientôt, bientôt, je franchirai l'impossible frontière : je m'évaderai de la page pour la saisir,… » (119), si *Les Hommes qui me parlent* « reposent toute entièrement la problématique de la création et du rapport de l'écrivain à son texte lorsqu'elle devient la matière-même de ce texte, lorsque ce texte la vampirise et inversement », la « notion de porosité des genres et des frontières » se pose avec plus d'acuité que jamais dans *L'Ambassadeur triste* pour en devenir son principe moteur.

De fait, les questions de « Quel monde et quelle réalité Devi nous présente-t-elle dans ce texte ? Quelle Devi nous montre-t-elle en fin de compte ? » restent tout aussi pertinentes et d'autant plus valides face à un recueil qui fonctionne à la fois comme un ensemble de nouvelles se lisant chacune individuellement, mais aussi où par un clin, lien, rappel de personnage ou de lieu, les onze nouvelles finissent par former un ensemble étroitement lié qui peut se lire comme un texte d'une seule traite, « Bleu glace » refermant la boucle et revenant au point de départ de « L'ambassadeur triste » qui ouvre le recueil.

Indubitablement, l'on retrouve ici certains des schèmes récurrents de l'écriture devinienne, notamment une violence mêlée d'érotisme et de sensualité, « un univers de tourbe et de silence » (166), également certains traits de personnages de ses romans précédents ou des relations entre personnages : l'enfant dépenaillé que rencontre la conductrice dans « À l'aventure » n'est pas sans rappeler par le répugnant et le maladif de son corps, Royal Palm de *Soupir*, mangé par la vermine et comme né des détritus ; ou encore, Lakshmi rejetée par sa mère, son père aussi, dans « La dernière pluie » qui tient un peu de Marie-Noëlle dans *Soupir*.

> *Elle ne voulait plus de l'enfant.* […] *Les yeux de Lakshmi sont toujours posés sur elle, avec sa bouche grasse de lait. La bouche se plisse un peu comme en redemandant encore. Non, elle ne mangera pas davantage, Il ne reste plus rien dans mes vieux seins. Mieux vaut s'en débarrasser, quitte à m'attirer la colère des gens. D'ailleurs, qui se préoccupera d'un enfant mort de plus ?* (136).

Ainsi en va-t-il aussi d'Hélène dans « Déesse », qui a tout du personnage de Lina dans « La Cathédrale », autre nouvelle d'Ananda Devi, adaptée à l'écran par Harrikrisna Anenden en 2006 ou encore d'Ève dans *Ève de ses décombres* (2006) de par le provoquant de sa tenue, son éveil à la sexualité, son rapport particulier à l'espace, même si ici, elle est comme happée, magnétisée par l'espace du temple de Lakshmi.

> *Avec ses longs cheveux roux, sa fleur d'hibiscus, ses sandales rouge et or, elle ressemblait certes à une peinture préraphaélite, mais s'exhiber ainsi – il n'y avait pas d'autre mot, dit Marie – dans les rues d'une ville indienne, c'était davantage que de la témérité : c'était de la provocation* (98-99).

Si la jeune fille se sent étrangère ce n'est non pas par rapport à l'espace dans lequel elle évolue, mais par et au travers du regard des autres sur elle-même :

> *Comme une bête de foire ? Non, comme une créature étrange et un peu féerique, se disait Hélène, de celles qui nous apparaissent parfois dans les rêves [...], le corps trop fruité parce qu'elles se nourrissent de la chair des rêves humains [...] ; le mirage d'un mets succulent, voilà comment ils la regardaient* (99).

Et dans ce regard à la fois extérieur et mêlé au sien propre, Hélène, tout comme Ève, se sent étrangère à soi en quelque sorte : « Étrangère à soi, c'était bien cela. Pas dans un pays étranger, non ; dans un corps étranger et plein d'offrandes inattendues » (99).

Par-delà, chaque nouvelle se présente aussi sous le signe d'une rencontre fortuite, entre deux personnages (entre une conductrice et un enfant sale et repoussant dans « À l'aventure » ou un homme et une femme dans « Goûtu » ou « L'orchidée »), entre un ou plusieurs personnages et un espace qui joue l'effet de catalyseur, ainsi dans « Déesse », la rencontre prend un tour inattendu en raison précisément de cet espace, espace fait de nouveaux codes culturels, de nouvelles odeurs aussi, ainsi dans « Bleu glace », l'odeur des phoques devient bientot insupportable et envahit non seulement l'espace mais le corps, et ce dans ses moindres replis ; ou au contraire, envahissement de l'odeur entêtante, nauséabonde, mais cette fois pour rappeler un espace d'origine que le personnage cherche à fuir, ainsi dans « *kari di sang* » : « J'ai tenté de m'éloigner de tout ce qui avait trait au restaurant de mon père. Je me lavais et me parfumais et quittais la maison à l'aube pour ne revenir que tard le soir. Je me forgeais une vie ailleurs, une vie qui me semblait respirable [...] » (162).

Devi l'a dit en plusieurs endroits combien, à travers ses textes, quelle que soit la forme, poésie, nouvelle, ou roman, c'était à travers ses personnages qu'elle s'exprimait, à travers leur corps qu'elle prenait corps à son tour ; que le lieu en définitive passait au second plan ; dépasser et sortir de l'île pour que ses personnages parlent aussi bien à des lecteurs en Afrique, en Inde qu'à Maurice. Nonobstant ce fait, force est de constater que les textes les plus récents de Devi s'inscrivent dans un espace autre que celui de Maurice ou des Îles Mascareignes : « Le fait est que je viens de Maurice et que je ne pars du lieu qui m'habite le plus profondément » (*Paroles d'auteurs*, 220).

De fait, à la suite d'*Indian tango*, Devi inscrit à nouveau ses nouvelles dans l'espace de l'Inde, avec des personnages diasporiques et/ou des voix narratives tantôt parties

intégrantes du paysage, tantôt dans la position du voyageur étranger (ainsi de « À l'aventure », « Great America » ou encore « Goûtu »), de l'expatrié en situation de travail (ainsi de « L'Ambassadeur triste » – qui donne au recueil son titre –, « L'orchidée » (en situation de migration en France), et de circonstances inattendues qui mènent à une impasse, voire à la mort (solitude maladive dans le premier cas, grossesses répétées dans le second), ou encore « Bleu Glace », la dernière nouvelle du texte qui boucle la boucle revenant par le paysage justement à la première nouvelle, et ce qui était le lieu d'origine de l'ambassadeur dit triste. Tantôt, c'est au contraire à travers le regard d'une femme, jeune fille pubère (« Déesse ») ou plus âgée (« Œillères »), que la narration invite le lecteur à explorer un nouvel espace, qu'il s'agisse de Jaipur ou de Paris. Ce faisant, Devi convoque tout un imaginaire qui entre de fait dans un ensemble plus grand et lié à l'écriture diasporique de l'Inde et signale une autre « signature culturelle », pour reprendre l'expression d'Andrianjafitrimo (2004 : 144), reprise par Ashwiny Kistnareddy dans *Locating Hybridity, Creole Identities and Body Politics in the Novels of Ananda Devi* (2015).

Or, que ce soit sous une forme ou une autre, la voix narrative, le ou les personnages qui évoluent dans chacune des nouvelles, tous sont placés sous le signe du voyage. À cet égard, ce que dit Sami Tchak dans un entretien avec Nathalie Philippe à propos de son écriture, de son narrateur voyageur, pourrait être repris ici par Ananda Devi, ce narrateur voyageur « qui observe, se laisse entraîner par les autres, absorbe comme une éponge toutes les histoires à portée de ses yeux et de ses oreilles et, grâce à sa naïveté et sa passivité, nous restitue avec un certain humour des histoires à la fois familières et étranges. La rupture, dit-il, ne me semble possible que dans une certaine continuité » (227). Alors, bien sûr, il faut recadrer en fonction des spécificités de l'écriture chez Devi ; mais il n'en reste pas moins que nombre des paramètres cités par Tchak, comme les constatations qu'il fait, sont pertinentes à l'endroit de l'écriture devinienne et, plus particulièrement, de ce recueil, que ce soit par les pointes d'humour que l'on peut déceler ici et là ou dans le configuration du voyage, de la découverte d'un espace autre.

Sur ce point, certains des aspects soulignés par Mar Garcia dans « La Colonie pénitentiaire : exotisme et altérité dans *Soupir* d'Ananda Devi » (2011), autour de la notion d'enfermement et le rapport réinscrit dominant-dominé entre Maurice et Rodrigues, restent valides ici, même s'il faut d'abord procéder à une transposition, franchir l'étape qui consistait à sortir de l'enfermement de l'île, ainsi dans *Soupir* ou *Ève de ses décombres*, pour définir un nouveau rapport à Maurice et à l'Océan Indien. Avec *L'Ambassdeur triste*, plus que jamais peut-être, si l'une et l'autre nouvelles privilégient « la dimension émotionnelle et sensorielle du monde » (Mar Garcia, 448), cela ne signifie pas pour autant « s'écarter du réel ». C'est, au contraire, une écriture inhabituellement ancrée dans une certaine observation, mais une observation qui s'attache aussi à dénouer certains mythes et images stéréotypes, non plus simplement liés à Maurice, ou à la diaspora indienne à Maurice, mais aussi à l'Inde. Comme le démontrent Rita Christian et Judith Misrahi-Barak dans leur introduction à *India and Diasporic Imagination / L'Inde et l'imagination diasporique* (2011), il existe « Many Indias, Many Diasporas » (2011, 15-29). Ainsi qu'elles le rappellent :

> *The India 'remembered' is necessarily one of myth and fantasy... with this fragment of memory, comes a kind of 'cognitive dissonance' which can accompany feelings of displacement. Thus, stories are deliberately constructed narratives of homeland. The shadow of Mother India could elevate ; it could also imprison* (20).

À travers les multiples identités adoptées par la voix narrative dans telle ou telle nouvelle, que ce soit « Great America » ou « À l'aventure », Devi explore tout à la fois l'imagination et l'imaginaire liés à la représentation de l'Inde, mais aussi à la place de la diaspora indienne à Maurice. Ce faisant, elle rompt avec la notion d'impuissance, de soumission et de résignation, pour évoquer la possibilité d'une agentivité et d'une résilience renouvelée : « Identity has been trans-lated and re-jointed, revealed in all its diversity and richness » (Christian et Misrahi-Barak, 29).

Revisitant tout à la fois la figure du contour et la notion de déambulation, de promenade d'un Walter Benjamin, Devi propose ici une nouvelle forme de flânerie, flânerie dans le paysage postcolonial de l'Océan Indien, de l'Inde et de sa diaspora, fût-elle installée, ou arrivant dans un pays nordique (« Bleu Glace ») ou en situation de migration en France, par exemple dans « L'orchidée ». Pour reprendre l'analyse d'Ato Quayson dans *Oxford Street* de l'environnement urbain à Accra ou celle de Biodun Jeyifo quant à l'agressivité de cet environnement au Nigeria, « African cities are not pedestrian walker-friendly » (Jeyifo). La même remarque conviendrait tout autant à l'endroit des villes indiennes ou de Port-Louis et des autres villes à Maurice ainsi que le dénotent *Ève de ses décombres*, ou encore plus évidemment dans l'adaptation à l'écran, *Les Enfants de Troumaron* (2013). Même dans certaines nouvelles de Devi, le projet déambulatoire est profondément marqué par la difficulté à franchir un espace, que ce soit en voiture (« À l'aventure »), en rickshaw (« Great America »), en taxi (« Déesse ») ou à pieds, pour un personnage qui cherche à sortir de son enfermement, quitte à se faire violence même dans ce désir :

> *À pas d'escargot, elle poursuivit son chemin. Elle voyait un ruban d'asphalte mouillé, à peine éclairé par les phares de la voiture, et elle se sentait obligée de le suivre, comme d'habitude suivre le chemin qui lui était dicté sans pouvoir en dévier, suivre dans la peur, suivre en oubliant de vivre* (35).

Contrairement à *Moi, l'interdite*, *Pagli*, *Soupir* ou *Ève de ses décombres*, le personnage, homme ou femme, sort, circule hors de son environnement habituel, rompt avec l'habitus, se fait regard-témoin, agent de changement dans son rapport même à l'espace – quitte à le subir comme une agression ainsi que l'évoque la citation ci-dessus – et au regard de celles/ceux qui l'entourent. « Œillères » est à ce titre emblématique d'un espace transformatif, sexué, qui passe du circonscrit maximal, d'un regard qui est limité et délimité par les striures de lumière qui pénètrent à peine / avec peine à travers les murs – véritables murailles – qui séparent la Maharani de Jaipur du monde extérieur. Prenant comme pré-texte la visite du palais de Jaipur, Devi excelle à faire entrer en conversation deux mondes – celui d'autrefois et celui contemporain – et deux atmosphères – les vestiges du passé, y compris ses mythes, évoqués et convoqués

par ce qui serait l'ombre de la Maharani entraperçue par la voix narrative ; la Maharani d'hier, imaginée sortie incognita, dans des habits de domestique, accompagnée de sa servante, toutes deux « estropiées du regard », et qui ne peut que constater les déconvenues de la réalité, notamment de la saleté qui l'entoure, de la boue dans laquelle elle doit marcher, elle qui n'a toujours été que portée, lorsqu'elle quittait le palais. À travers ces personnages-ombres sortis tout droit du passé, la voix narrative nous dit le manque au féminin face à une organisation phallocratique de l'espace. Ce faisant, elle *dit* simultanément le lieu extérieur, mais aussi le geste de partir, de sortir comme autant d'éléments de stimulation et d'agentivité. Dans ce jeu d'ombres et de lumières, la figure de l'écrivain / témoin devient passeuse non pas de parole, mais de regard, tout à la fois de mise en demeure, de jeu, et de communication privilégiée : « Ce n'était qu'un jeu d'ombres et de lumières, mais j'étais persuadée qu'elle était là, et que je devais l'écrire » (76). Dans le retour au présent et à la visite du Palais, si la voix narrative se fond dans le groupe, elle est aussi celle qui voit, entend, est à l'écoute de cet autre temps. Là où lors de la visite du site, le groupe verra un jeune homme, elle saura voir par-delà :

> *Elle était maligne, elle se jouait de nous et j'entendais son cliquetis rapide, percevais son souffle léger et la combinaison unique de ses couleurs. [...] nous sommes tombés sur un jeune homme posant pour une photo dans la plus pure tradition bollywoodienne. Nous l'avons admiré comme il se devait [...] Il était assis dans une niche creusée dans le mur [...] Ensuite, ils sont partis, et la Maharani est venue s'asseoir à la même place, prenant la même position* (76).

En quelque sorte prolongation de la métaphore filée de ce qu'était l'enfermement dans l'île, et du besoin de quitter l'espace restreint circonscrit de Maurice, ce regard, tantôt joueur, tantôt transgresseur se décline bientôt, au fil des nouvelles, pour redessiner les frontières et les géographies habituelles. « Great America » pourrait faire figure de contrepoint à cet égard dans la manière de renouveler certains des personnages, mais surtout par la qualité du regard malicieux, presqu'espiègle qui observe ces sœurs américaines, « intégristes de la bonté » (45), qui se targuent de vouloir faire le bien, apporter la « bonne parole » que leur propre ville a refusée, du changement dans cette ville indienne et un milieu culturel dont elles ignorent tout. Dans cette toute petite expression assassine, tout est dit, et la chute de la nouvelle ne vient que confirmer la précision du regard à jauger les caractères. De fait, le regard comme la langue, sont indicatifs d'une nouvelle signature culturelle qui passe par le mélange des registres. Dans la veine de l'écriture devinienne, elle est tour à tour poétique, incantatoire, érotique ; mais aussi jubilatoire, désopilante, et même familière, ainsi lorsque la Maharani recourt à une « panoplie d'injures » (70) :

> *Et ses pensées prirent une tonalité mauvaise et injurieuse tandis qu'il s'affairait au-dessus d'elle :*
>
> *C'est ça, connard, prends, prends et prends encore pendant que j'encaisse, et j'encaisse encore. Prends ton pied, espèce de branleur, conquiers tes espaces alors que tu me condamnes à apprivoiser l'étroitesse !* (70).

Indubitablement, l'auteure "se lâche", ose l'injure, le coup d'œil grillard, coquin. « Goûtu » en est l'exemple parfait, le désopilant de l'histoire venant du constant décalage du narrateur face au contexte dans lequel il évolue et de sa méprise d'un sachet coloré (du *paan*) pour un préservatif qu'il achète dans la rue et ce pour satisfaire les désirs d'une jeune femme faisant irruption de façon inattendue dans sa chambre et qui s'offre à lui. Ecrivain, de passage pour quelques jours à l'occasion d'un festival littéraire, le narrateur est en parfait décalage du début à la fin, incapable de lire les codes culturels qu'il rencontre sur sa route :

> *Il semblait ravi et rayonna d'une fraternité inhabituelle à mon égard. «Very big ! Very Tasty ! Big enjoyment ». Voilà qu'il m'assurait qu'ils étaient assez grands pour moi, qu'ils étaient goûtus et provoqueraient une très vive jouissance... Mais j'avais cessé de m'étonner puisque je n'avais rien compris à ce pays depuis que j'y étais. Tous mes préjugés avaient été mis à mal* (92).

Si le narrateur est à mal avec les codes culturels, inversement durant un entretien avec un journaliste à ce festival, il répondra en fonction de ce qu'il sent que le public attend de lui :

> *« J'ai écrit un roman pour être moins seul. » Un frémissement dans la salle. Okaaay, ils voulaient une histoire triste.*
> *«Voyez-vous, mes parents sont morts dans un accident... »*
> *Tonnerre d'applaudissement. Ils étaient bon public, les Indiens* (86).

Dans sa tonalité comme dans la qualité du regard empreint d'humour, d'ironie aussi, on n'est pas loin de la veine d'écriture samitchakienne. Sous couvert d'ironie, les questions abordées n'en sont pas moins sérieuses pour revenir en définitive comme dans *Indian tango* ou *Les Hommes qui me parlent* à l'écriture. Face à cet écrivain dont les médias se sont emparés, photo à l'appui, se repose la question de la posture et, tout aussi liée, celle de la vérité de l'écriture face à la critique, fût-elle universitaire ou journalistique comme ici : « Etait-ce si facile de conquérir un public ? » (87). Par les questions qu'il se pose tout autant que l'incongru des questions qui lui sont posées, l'écrivain, voix narrative et personnage intrinsèque, met le doigt sur les œillères si faciles à porter et que l'on refuse d'enlever. L'on pourrait dès lors considérer cette nouvelle comme une sorte de prolongation de la conversation entre les deux auteurs telle qu'elle est retranscrite dans *La Couleur de l'écrivain* et que j'évoquais plus haut. Ou d'une réplique de Devi l'écrivaine révélant sa truculence, son humour, une certaine gaieté par l'écriture. « L'une des juments était caparaçonnée de bleu royal, de jaune safran et de rose-or. Je l'ai regardée avec attention et j'ai eu l'impression que, derrière ses œillères, elle me faisait un clin d'œil » (77).

Conclusion

Par-delà les clins d'œil offerts ici et là, par-delà les différentes variations de tonalité évoquées ci-dessus, *L'Ambassadeur triste* nous propose une nouvelle vision du monde. Si chacune des nouvelles du recueil constitue un bloc à ajouter à l'édifice qu'elle a

construit jusqu'ici, Ananda Devi nous invite à considérer un espace de représentation plus large à travers lequel et par lequel l'auteure est à même de redessiner les frontières et proposer de nouvelles géographies qui ne sont plus strictement confinées à l'espace îlien ni même simplement à l'Océan Indien, mais qui tout à la fois replacent et inscrivent l'île à l'intérieur de ce voyage et cheminement auquel elle nous convie. Ce faisant, dans les effets d'échos qui se créent de loin en loin, à l'intérieur du recueil mais aussi entre textes, ce sont les propres frontières de son œuvre qu'elle redéfinit, ouvrant ainsi à une relecture et un nouveau cheminement, textuel à présent.

Références bibliographiques

Bragard, Véronique et Ravi, Srilata (eds.) (2011). *Écritures mauriciennes au féminin : Penser l'altérité*, Paris, L'Harmattan, pp. 239-248.

Cazenave, Odile (Automne 2013). « *Les Hommes qui me parlent* (2011) d'Ananda Devi : un nouvel espace pour se dire ? », in *Nouvelles Études Francophones*, « Écrire entre soi et l'Autre », 28.2, pp. 39-51.

Christian, Rita & Misrahi-Barak, Judith (eds.) (2011). *India and the Diasporic Imagination. L'Inde et l'imagination diasporique*, Presses universitaires de la Méditerranée.

Devi, Ananda (2015). *L'Ambassadeur triste* (Nouvelles), Paris, Gallimard.

———— (2013). *Les Jours vivants*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».

———— (2011). *Les Hommes qui me parlent*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».

———— (2009). *Le Sari vert*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».

———— (2007). *Indian tango*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».

———— (2006). *Ève de ses décombres*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».

———— (2002). *Soupir*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs ».

———— (2013). « Ananda Devi ou la beauté du monstre », Entretien avec Nathalie Philippe. *Paroles d'auteurs. Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, Ciboure, La Cheminante, coll. « La Cheminante Plein Champ », pp. 217-223.

———— (2003). « L'écriture est le monde, elle est le chemin et le but », http ://www.indereunion.net/actu/ananda/. Entretien en ligne.

Effertz, Julia (2008). « Le prédateur, c'est moi » – l'écriture de la terre et la violence féminine dans l'œuvre d'Ananda Devi », *French Literature Series*, volume XXXV, pp. 71-82.

Garcia, Mar (2011). « La colonie pénitentiaire : exotisme et altérité dans *Soupir* d'Ananda Devi », *India and the Diasporic Imagination. L'Inde et l'imagination diasporique*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, pp. 443-459.

Kistnareddy, Ashwiny O. (2015). *Locating Hybridity. Creole, Identities and Body Politics in the Novels of Ananda Devi*, Berne, Peter Lang.

———— (2011). « Représenter l'Alterité : le corps grotesque dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi », Bragard, Véronique et Ravi, Srilata (eds.). *Écritures mauriciennes au féminin : Penser l'altérité*, Paris, L'Harmattan, pp. 179-196.

———— (2013). « Rebelles, prostituées et meurtrières dans les romans d'Ananda Devi », in Chevillot, Frédérique et Trout, Colette (eds.). *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française,* Amsterdam, New York, Rodopi, pp. 115-128.

Lionnet, Françoise (2012). *Écritures féminines et dialogues critiques. Subjectivité, genre et ironie / Writing Women and Critical Dialogues Subjectivity, Gender and Irony*, La Pelouse, île Maurice, L'Atelier d'Écriture.

Philippe, Nathalie (2013). *Paroles d'auteurs. Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, Ciboure, La Cheminante.

Tchak, Sami (2014). *La Couleur de l'écrivain*, Ciboure, La Cheminante.

———————— (2013). Entretien avec Nathalie Philippe. « Sami Tchak. Retour aux sources textuelles fondamentales de l'Afrique », *Paroles d'auteurs. Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, Ciboure, La Cheminante, coll. « La Cheminante Plein Champ », pp. 225-239.

Tyagi, Ritu (2013). *Ananda Devi. Feminism, Narration and Polyphony*, Amsterdam, New York, Rodopi.