Écrire l'hybride : entre doublage, fragmentation et personnalité schizoïde dans l'esthétique romanesque d'Ananda Devi

Alain F. Ekorong
Université de Douala (Cameroun)

Résumé : Cette étude examine l'écriture de l'hybride dans plusieurs romans d'Ananda Devi en prenant pour base la critique récente (Kistnareddy, 2015, Prabhu, 2007) sur la production littéraire de l'Océan Indien. M'appuyant sur des propositions théoriques faites par Homi Bhabha (1994), lui-même fortement influencé par les réflexions de Frantz Fanon sur les identités hybrides, j'analyse les dislocations psychologiques des personnages de Devi et arrive à la conclusion selon laquelle l'esthétique romanesque d'Ananda Devi transforme la folie en lieu d'exercice du pouvoir de re-création du Sujet, en un espace au sein duquel l'hybride devient non seulement une manière de s'écrire, mais également un lieu de transformation et de réécriture de l'histoire.

Mots-clés : doublage, fragmentation, schizoïde, écriture, hybridité.

1 En guise de prologue : de la multiplicité à la négociation de l'identité

Je me perds totalement dans mon propre corps démembré. Pagli, c'est moi (31).

Une femme seule qui cherchait un lieu où elle aurait pu se rassembler et redevenir entière et une (153).

Daya-Pagli, le personnage éponyme de *Pagli* (2001) [1] souligne, par ces mots, les problèmes qui accompagnent la négociation de l'identité dans toute l'œuvre d'Ananda Devi. La quête permanente d'une identité qui traverse toute son œuvre provient d'une certaine incapacité à construire un Moi stable et cohérent. Ainsi, au moment même où le narrateur décrit les *mofines*, ces gardiennes des traditions hindoues dans *Pagli*, la notion d'attachement à l'Inde est mise en lumière lorsque Daya-Pagli semble crouler

1. Pour des besoins de simplification, les abréviations suivantes, sauf indication contraire, vont être utilisées dans cette étude : *Pagli* = P ; *L'Arbre fouet* = AF ; *Le Voile de Draupadi* = VD ; *La Vie de Joséphin le fou* = VJF ; *Indian tango* = IT et *Le Sari vert* = SV.

sous le poids des volontés ancestrales. Pour elle, « [ces volontés] ont tissé des liens entre ces gens venus d'ailleurs et moi » (42) alors même qu'elle sait n'avoir « fait aucun serment d'allégeance à tant d'inconnus » (43). Dans le texte, Daya-Pagli demeure la seule femme hindoue qui ne suive le « sentier tracé pour elle » (41). La notion d'appartenance est encore compliquée par le fait que Daya-Pagli veut vivre son propre présent et cherche à construire son avenir avec un homme qu'elle aime. Elle veut ainsi dénoncer l'obsession d'une société à vouloir clairement définir les frontières entre les différentes communautés vivant sur l'île, notamment parce que l'homme qu'elle aime est créole, c'est-à-dire d'origine africaine mixte : « la Pagli et Zil. L'entrave. La transgression. La petite faille qui risque de grandir »(106).

En réalité, *Pagli* met en lumière un archétype de la société mauricienne, notamment son attachement à un « chez soi » ancestral et qui a fait souvent dire à la critique [2] que l'île est la « Petite Inde », en mettant l'accent sur le fait que 70 % de la population est d'origine indienne. Pour autant, la société mauricienne est multiculturelle et plurilingue et constitue un espace hybride qui a fait dire à Peter Hawkins (2007) qu'elle illustre bien les théories du métissage et de la créolité. En fait, la population mauricienne est un mélange de descendants d'esclaves des anciennes colonies, de travailleurs indiens (hindous et musulmans) et de commerçants chinois qui semblent avoir tous vécu en harmonie relative depuis la période coloniale. C'est l'inscription de ce mélange dans la fabrique du texte d'Ananda Devi que cette étude analyse.

En effet, Devi elle-même est le modèle de ce mélange et des problèmes qu'il soulève. Originaire de la communauté mauricienne *telegu*, Ananda Devi écrit non seulement à partir de la France où elle a vécu pendant près de 30 ans, mais aussi informée d'une éducation qui s'est faite en Angleterre. Cela l'amène à remarquer qu'elle « considère l'hybridité comme un processus essentiel pour reconnaître ce qu'on est, parce que ce qui nous réunit c'est peut-être justement le fait d'être issus de composants différents » (cité par Corio, 2005 : 149). Dans une interview accordée aux *Indes Réunionnaises* (citée par Corio), elle décrit dans les termes suivants la complexité de son identité :

> *Je me sens bien le produit d'une telle coïncidence de cultures : j'ai puisé dans toutes les ressources culturelles et créatrices qui m'étaient ouvertes dès l'enfance du fait que j'étais née à Maurice [...] pour devenir aujourd'hui quelqu'un d'hybride dans le bon sens du terme. Je me sens Mauricienne parce qu'un peu Africaine, un peu Européenne, un peu Indienne. C'est une richesse formidable dont je suis pleinement consciente, tant est immense le bonheur que je ressens à détenir les clés de ces grandes civilisations* (2005 : 16).

Chez Devi, l'hybridité semble ainsi être la mise en scène de ressources culturelles permettant de construire le sujet dans le temps et dans l'espace. À ce titre, l'hybride devient non seulement une manière de s'écrire, mais également un lieu de transformation et de réécriture de l'histoire. Et pour l'analyser, mon étude dévoile trois scènes qu'on pourrait qualifier de climatériques dans l'esthétique d'Ananda Devi. En scène

2. D'ailleurs l'étude que propose Patrick Eisenlohr (2006) sur la diaspora dans la société mauricienne s'intitule bien *Little India* [Petite Inde].

première, je propose une relecture du concept de l'hybridité en mettant en lumière les considérations épistémologiques qui ont accompagné les réflexions dans le champ des études culturelles. En dévoilant ainsi les multiples appropriations et réappropriations dont ce concept a fait l'objet, je montre, dans ma deuxième scène, comment le doublage devient une tentative de concilier imaginaire d'un moi et multiplicité. Ce processus place constamment le sujet aux frontières de la folie et celle-ci devient un *modus agendi* qui permet de compenser l'absence totale d'ancrage historique. Cela m'amène, dans ma troisième et dernière scène, à repenser le schizoïde et le schizophrène comme artéfacts d'une identité dynamique et triomphante. Je conclus cette réflexion en théorisant l'hybride comme institution d'un « lieu blanc » qui n'est pas, comme on pourrait le penser, effacement du passé, mais érection d'un espace propre à la fulgurance du sujet.

2 L'hybridité : entre appropriations et réappropriations

Depuis le foisonnement des études postcoloniales jusqu'à la fin des années 80, le concept d'hybridité s'est déployé non seulement comme sujet d'investigations intellectuelles mais aussi et surtout comme outil critique à travers lequel les cultures et les identités sont souvent décryptées. Son histoire particulièrement chargée est faite d'appropriations et de réappropriations.

Le moins que l'on puisse dire est que l'hybridité ouvre la question de l'identité à des problématiques qu'on pourrait qualifier d'aporétiques mais qui suggèrent un dynamisme permanent du sujet. À propos de l'identité, Zygmunt Bauman (1996 : 19) note non sans profondeur la réalité suivante : « one thinks of identity when one is not sure where one belongs [...] 'identity' is the name given to the escape sought from that uncertainty ». Pour lui, si le problème moderne de l'identité était de savoir comment construire une identité et la garder solide et stable, l'approche postmoderne se focalise en premier sur la manière d'éviter la fixation et avoir l'ouverture. De la sorte, l'impact psychologique de la dislocation devient une question majeure car « when one radically shifts identity a twill, one might lose control » (Bauman, 1996 : 31). Le sujet hybride vivant dans l'ouverture pourrait donc appartenir à l'espace de la déraison et de la folie, ce qu'Ananda Devi appelle « hybridité dans le mauvais sens du terme » pour interroger la supposée folie des peuples colonisés. Comme l'affirment Delvecchio Good *et al.*, « the pathologies of native cultures were routinely cited as evidence of inferiority of the colonized and as a mandate for colonization » (2008 : 11). C'est d'ailleurs dans ce contexte que la psychiatrie coloniale va se développer afin d'étudier le mode de fonctionnement du cerveau du colonisé. Dès lors, l'Occident se positionne comme site de la Raison, et le colonisé, érection de la déraison et de la folie.

Mais c'est à Frantz Fanon que revient le mérite d'avoir déconstruit cet imaginaire colonial en associant la dislocation psychologique au colonialisme : « la vérité est que – *dit-il* – la colonisation, dans son essence, se présentait déjà comme une grande pourvoyeuse des hôpitaux psychiatriques » (2002 : 239). Lui-même psychiatre, Frantz Fanon rédige en 1952 l'un des textes fondateurs des théories postcoloniales, *Peau noire, masques blancs,* et y met l'accent sur la multiplicité emblématique générée par le colonialisme. Selon Homi Bhabha, Fanon semble trouver son identité quelque

part entre la couleur noire de son corps et son éducation blanche. Cela le pousse à affirmer que « seule une interprétation psychanalytique du problème noir peut révéler les anomalies affectives responsables de l'édifice complexuel » (1952 : 7-8). Une telle perspective va profondément influencer la pensée postcoloniale, en particulier celle d'Edouard Glissant qui va se réapproprier cette perception de la folie coloniale à travers le concept du « délire verbal ». Pour lui, ce délire peut prendre deux formes : d'un côté le « délire de communication » se manifestant dans l'invective, le langage agressif et, de l'autre, l'autodestruction du langage. Ce délire est ainsi marqué par « la vision de soi [qui] souffre de l'absence d'une mémoire collective » (1981 : 374) et, dès lors, la folie perd sa connotation négative car il – le délire – devient « coutumier : les formes de déviances ne sont traditionnellement pas ressenties comme telles [...], le délire verbal n'est pas considéré comme une entrave au fonctionnement social » (369).

Les théories d'Homi Bhabha sont toutes aussi proches de cette idée du délire verbal proposée par Glissant. Pour Bhabha, les « collaborations of political and psychic violence within civic virtue, alienation within identity, drive Fanon to describe the splitting of the colonial space of consciousness and society as marked by a 'Manichean delirium' » (1987 : 119). Bhabha en vient à théoriser l'idée selon laquelle c'est l'altérité du moi qui apporte cette tension au sein des sujets postcoloniaux qui voient leur image clivée, image dans laquelle les frontières entre Moi et Autre sont déplacées et parfois effacées. De la sorte, ce n'est finalement qu'avec l'aide de l'Autre au sein du Moi qu'il devient possible de « cross, even shift the Manichean boundaries » (1987 : 122). Mais pour Bhabha, l'Autre n'est pas que le blanc. Il est aussi le Moi, un Noir au masque blanc dont l'identité clivée lui donne un certain pouvoir car il est « incalculable, quite literally, difficult to place » (122). Il voit ainsi Fanon comme sujet occupant trois places en même temps : celle du colonisé, du colonisateur, et celle du représentant du colonisateur dans un autre espace colonisé. Et, c'est finalement au bord de ces identifications qu'une stratégie de la subversion peut émerger. Et, ce sont d'ailleurs ces processus de construction de l'identité que Kistnareddy (2015) nomme « doublage », c'est-à-dire mises en scène stratégiques du sujet lui permettant de se réécrire et de se réinventer (73).

Ainsi posée, l'hybridité permet l'émergence du refoulé et du caché. Elle révèle l'intersection entre l'histoire personnelle et l'histoire collective de l'esclavage à travers ce que Freud nomme inquiétante étrangeté, *unheimlich*, l'inquiétante présence d'un fantôme dont l'apparence problématise les liens qui se tissent entre passé et présent. La question fondamentale, et que pose avec acuité l'esthétique d'Ananda Devi, est celle de la manière dont le sujet postcolonial maintient sa cohérence à travers un concept aussi instable que celui de l'hybridité. C'est que finalement, comme le suggère Derrida (1967), seule la fiction peut décrire la folie puisque « tout sujet parlant [...] devant évoquer la folie à *l'intérieur* de la pensée [...] ne peut le faire que dans la dimension de la *possibilité* et dans le langage de la fiction ou dans la fiction du langage » (84). La page blanche devient l'espace vide à partir duquel le silence de la répression et du traumatisme prend de la voix à travers un doublage permanent et stratégique de l'histoire.

3 À propos du doublage : la narration postcoloniale et l'inquiétante étrangeté

Dans ses deux premiers romans indo-mauriciens, *Le Voile de Draupadi* (1993) et *L'Arbre fouet* (1997), Ananda Devi a recours au doublage pour explorer les dislocations psychologiques de ses protagonistes féminins. Il y a doublage car il s'agit davantage de processus de substitution et de réécriture d'un roman à l'autre [3]. Les deux romans s'écrivent sur les mêmes thèmes : d'une part, la souffrance des femmes indo-mauriciennes aux mains des pères prêtres et, d'autre part, la mémoire, en particulier les effets dévastateurs de leur incapacité à réconcilier le passé indien et le présent mauricien. Pour Radhakrishnan (1993), le dilemme n'est plus en réalité entre deux « pures » identités (occidentale et indigène) mais plutôt entre deux narrations et les téléologies qu'elles visent. Ce dilemme se présente ainsi : dans quelle narration le sujet postcolonial devrait-il être positionné pour faire émerger son identité ? (753) Les deux romans susmentionnés mettent en scène non seulement cette dislocation psychologique des personnages féminins, mais représentent aussi le passé comme une *inquiétante étrangeté*.

En effet, le fils de la narratrice de *Le Voile de Draupadi* souffre de méningite et sa famille fait pression sur elle pour qu'elle accomplisse la cérémonie de la marche sur le feu pour que les dieux épargnent sa vie. La protagoniste Anjali est ainsi partagée entre la volonté de sa famille et la perte de sa croyance en ces traditions après que sa cousine Vasanti a trouvé la mort dans les flammes lors justement de l'une de ces cérémonies sacrificielles. Alors même qu'elle est consumée par cette tension, Vasanti refait surface dans la mémoire d'Anjali et, au cours de la quête d'une nouvelle identité, cette dernière fait un choix : elle cède aux pressions de sa belle-famille à propos de la marche sur le feu et quitte son mari à la mort de son fils pour vivre avec Fatmah, une musulmane victime de persécutions. Au cours de ce processus, Anjali est ainsi poussée à bout par la maladie de son fils et son atermoiement révèle une vérité à propos de sa personnalité car on y voit sourdre « un cri de révolte éperdu [qui] jaillit de [sa] gorge [...] » (VD : 7). Et tout à coup, l'ombre devient la femme qui se révolte contre son mari. Tout au long du roman, en même temps qu'Anjali est décrite comme fille et épouse responsable, de même, l'image que renvoie le « je » est son contraire absolu.

Alors même qu'Anjali intériorise ainsi la tension entre son héritage traditionnel et l'éducation occidentale, son mari (Dev) réagit différemment. C'est pour cela que dès que la médecine occidentale échoue à guérir son fils, Dev fait appel à la tradition hindoue : la mère doit se sacrifier pour que son fils vive car une « mère qui refuse de faire une offrande pour son fils n'est pas une mère » (VD : 24). Le tourment intérieur que vit Anjali va ainsi progressivement prendre la forme d'un « autre moi » qu'elle reconnaît comme produit d'une « ancienne révolte que je n'ai pas vraiment comprise » (VD : 23). Pour Radhakrishnan, Anjali doit choisir entre deux cultures, deux identités, deux narrations (753). Mais cette mise en scène de l'altérité au sein du moi d'Anjali

3. Il n'y a pas dédoublement, ce qui présupposerait une division. Or le « je » semble être en permanence une réécriture d'Anjali. Whitebrook (2014) suggère que le doublage permet de comprendre les processus à l'œuvre dans la construction de l'identité chez des sujets dont les caractéristiques respectives viennent pour ainsi dire combler un vide ou corriger un écart. À ce titre, le personnage en proie au doublage peut ainsi se réaliser sans se fragmenter et se diviser.

correspond à ce que Bhabha, analysant l'œuvre de Fanon, perçoit comme possibilité de réécriture du moi et prise de pouvoir à travers un déplacement stratégique des identités fixes et primordiales. Dans ce contexte, le « délirium manichéen » proposé par Fanon est positif, puisqu'il clive et fracture toutes les identités unitaires (1987 : 118).

Dans *Le Voile de Draupadi*, le processus de doublage fait ainsi émerger un nouveau Moi à travers des comportements transgressifs lors de fêtes et devant la belle-famille. Son cri contre le vent, un voyage à la mer en compagnie de son mari en sont des signes distinctifs. Mais Dev, le mari d'Anjali, les perçoit comme signes de folie : « je me suis mise à hurler [...] il m'a crue hystérique, il m'a crue folle » (VD : 82-83). Pourtant, elle y voit plutôt la re/naissance de son vrai Moi : « je n'ai plus envie d'être moi. Ou plutôt, je voudrais retrouver, dans ce fouillis de pensées, d'instincts et d'actes, ce fatras d'humanité que je suis » (83). Anjali est en plein « voyage intérieur » dont le but est de retrouver une vérité d'elle-même. Cet autre Moi n'est plus une institution du postcolonial au sens où le théorisent Fanon et Bhabha. Il traduit la prise de conscience que le passé immédiat d'Anjali est beaucoup plus important que l'histoire collective, les traditions et les cultures qui lui ont été imposées. D'où le caractère central du concept freudien du *Unheimlich*, l'inquiétante étrangeté.

Sigmund Freud (1919), lisant Schelling, définit l'*Unheimlich* comme ce qui est familier et qui a été refoulé. Mais si l'interprétation freudienne correspond à l'univers mis en scène par Schelling, je conçois l'*Unheimlich* davantage comme une *némésis*, quelque chose qui remonte naturellement et de force à la surface. Dans ce sens, l'*Unheimlich* est à la fois familier et secret. Il met en lumière la problématique du double et du doublage. Dans le roman d'Ananda Devi, le doublage prend la métaphore de l'image de Vasanti qui hante la mémoire d'Anjali et qui est associée à la folie. À ce titre, *Le Voile de Draupadi* peut être considéré comme le retour du refoulé car Vasanti devient, sous la plume de Devi, le mode de doublage d'Anjali, sorte de rature de la rature, palimpseste du palimpseste car étant ainsi mise en scène du moi qui n'a jamais existé que dans la fictionnalisation du sujet. Vasanti représente ainsi « la concrétisation de l'hallucination du double » et constitue « une image ressemblante [qui] dramatise l'impossible, incarne le signe de l'interdit » (Felman, 1978 : 69). Cela explique pourquoi Anjali cherche à se « retirer » en elle-même car elle pourrait ainsi retrouver sa vraie identité : « j'ai besoin [...] de revenir à l'intérieur de moi-même et d'y chercher la clé de ma nouvelle moralité » (VD : 135). C'est d'ailleurs une forme de résistance qui se prolonge dans son refus de manger. Pour Githire, « eating and related functions [...] provide the novel's characters the means to confront the troubled interface between Self and the outer world, a world that is intricately embedded in a complex traditional / religious / postcolonial cultural helix » (Githire, 2009 : 89). Le jeûne qu'elle pousse au point de l'anorexie la ramène à la frontière de la vie et de la mort, à Vasanti dans « les eaux du souvenir » (Bragard, 2000 : 57).

À ce titre, Vasanti / le fantôme s'érige comme cette partie d'elle qui résiste à la société patriarcale en s'installant dans l'entre-espace de la vie et de la mort. La marche sur le feu à laquelle elle participe lui permet d'atteindre « l'autre rive » (VD : 168). Selon Galibert, c'est une forme d'« exil devenu un voyage intérieur, à la fois paysage mental

et condition d'écriture » (2008 : 82). À travers cet exil intérieur, il lui est possible de transcender les barrières qui s'érigent entre elle et l'île. Aussi peut-elle scander : « le chant de l'oiseau est en moi, et j'ai bien l'impression d'appartenir à mon île au point de devenir un peu elle. Nous sommes soudés en un insolite mariage » (VD : 174). Cela suggère que l'attachement au passé indien devient pour notre protagoniste un fardeau qui l'opprime et montre bien que l'hybridité offre la possibilité d'un doublage de l'histoire qui crée ce Tiers Espace que j'ai évoqué plus haut. Et ce travail sur la mémoire collective s'inscrit au centre de la narration de *L'Arbre fouet*.

Dans ce roman écrit à la première personne, Ananda Devi raconte l'histoire d'Aeena, une des narratrices du roman rejetée par son père prêtre depuis sa naissance. Réduite au silence par le départ de son amant, Jérôme, elle est internée dans un asile duquel elle émerge un an plus tard pour prendre possession de la propriété de son père, une propriété hantée par Devika, le second narrateur du roman. Jeune immigrante hindoue, Devika défie son père et entretient des relations intimes avec celle qui était considérée comme intouchable. De tels affronts à la tradition poussent son père à la battre et à s'essayer au meurtre pour laver son honneur.

La narration de *L'Arbre fouet* est surtout remarquable par le doublage [4] qui se produit entre les récits d'Aeena et de Devika, un doublage qui brouille les frontières entre les deux « Je » pour mettre en scène la réincarnation et le karma comme topiques propres à l'esthétique de Devi.

En effet, dans *L'Arbre fouet*, les deux premières personnes narratives fonctionnent comme miroirs de leur Moi et de leur identité. Aeena – un nom qui signifie justement miroir, née plusieurs décades après Devika – devient ainsi une sorte de surimposition de la dernière prise au piège d'un cycle permanent de karma et de réincarnation. Le psychiatre qui l'examine dit ainsi se retrouver « devant des yeux noirs et éteints, dont le regard révulsé était ébloui par le soleil intérieur » et décide de « la [...] transporter à l'hôpital des fous, cet entre-monde, cette frontière de l'ultime étape entre vie et mort » (AF : 165). C'est donc dans cet « entre-monde » qu'elle trouve le courage et l'espace de sa renaissance et, par ricochet, sa liberté, ou tout au moins un semblant de normalité. Toutefois, le lecteur comprend bien que le protagoniste vit un sentiment permanent de dislocation qui a fait dire d'ailleurs à Dominique, la fille de son jardinier / pêcheur créole, qu'elle est plutôt « lunaire » (AF : 18), absente. Cette absence est le résultat de sa volonté d'oublier son passé : « je m'étais tournée face à un mur pour ne pas entendre le bruit de ma mémoire » (AF : 9) et chaque fois que le traumatisme de son passé resurgit, elle s'empresse d'interrompre sa marche : « Non. Pas ce souvenir là [...] Assez. Assez ! Je dois oublier ! Me taire surtout, me taire » (AF : 94). Elle arrive ainsi à établir une distinction entre souvenir et oubli car pour elle « le souvenir ne tue pas [...] l'oubli par contre est une demie mort » (AF : 33).

Une telle prédisposition l'amène à ressentir une étrange « présence vieillie » (AF : 15) dans la maison qu'elle hérite de son père. Dès lors, la dislocation psychologique s'installe chez Aeena et la met en permanence en présence d'un Autre qui, en réalité, se trouve en elle. Aussi veut-elle se « replier sur [elle]-même » (AF : 34). Cela a fait dire à Bragard que dans les romans d'Ananda Devi, « des femmes sont transformées en

4. Voir la note précédente.

îles secouées par des vagues de mémoire, des souvenirs traumatisants, voire aliénants, qui les emportent à la recherche d'elles-mêmes [...] » (Bragard, 2008 : 66). Selon Frank Lestringant, ce repli sur soi est toujours le début d'un « voyage intérieur » (Lestringant, 2002 : 36). Comme avec Anjali et Vasanti avant, Aeena trouve son autre Moi en Devika. Aeena réalise que son chemin semble prédéterminé mais un certain sentiment de culpabilité l'entraîne vers l'instabilité psychologique : « j'étais double. Ma culpabilité était double. Il y avait deux meurtres imprimés sur mes mains, scellés par le feu et le soufre. Je me séparais de moi-même, voyant deux visages suspendus dans leur lit de nénuphars, deux accusations, deux vengeances » (AF : 55). À cet instant, la narration à la première personne d'Aeena est interrompue par Devika et un dialogue s'engage entre les deux :

> *« Qui es-tu ? D'où viens-tu ?*
> *— Ne me reconnais-tu pas ? répondit une voix, chavirant de folie.*
> *— Je ne sais pas... (la première voix craintive était celle de l'adolescente).*
> *— C'est moi, Dévika. Me reconnais-tu à présent ?*
> *— Je ne vous reconnais pas. »* (AF : 55)

Devika va ainsi continuer à évoquer la noyade de leurs deux parents, mais aussi sa propre souffrance aux mains de son père, « crucifiée » sur l'« arbre fouet » (AF : 56). La folie s'installe progressivement dans cette relation magique et mystérieuse alors même que Devika lâche un « rire de folie » (AF : 55). On peut voir l'une – Devika – progressivement prendre possession de l'Autre – Aeena – dans un processus similaire à la métaphysique du funérarium décrite dans le *Livre des Morts* (1967). En tout cas, le doublage a produit la doublure, l'Autre, le Même, et Aeena peut alors s'exclamer : « Nous sommes sœurs, plus que sœurs. Identiques » (AF : 75). Cette menace de la perte de son moi au profit de l'Autre pousse Aeena aux frontières du suicide qu'elle réussit à repousser en « touchant » l'arbre où Devika, comme les esclaves avant elle, fut battue. À cet instant, il se produit une sorte de libération du karma qui pesait sur elle et, partant, la libération symbolique et métaphysique de tous les descendants d'esclaves.

Homi Bhabha a pu à ce sujet montrer que « it is only by understanding the ambivalence and the antagonism of the 'desire of the Other' that we can avoid the increasingly facile option of the notion of the homogenised 'Other' » (1987 : 7). Cela montre que l'identité est en fait articulée au sein de ces instances itératives marquant la scansion entre possibilité et impossibilité, présence et absence. Dans *L'Arbre fouet*, le double est un « semblable » à l'intérieur du texte mais cet Autre et ce Moi ne sont pas mutuellement dépendants. Devika a eu sa vie et Aeena la sienne, mais c'est la souffrance et le crime qui s'ensuit qui deviennent les sites par excellence de leur rencontre et de leur doublage. L'occurrence de l'*Unheimlich* à travers le fantôme du passé d'Aeena permet alors au personnage de performer son identité dans le temps, dans l'espace et dans la mémoire, en même temps qu'elle est la voie / voix de la transgression, de la révolte et de la transcendance. À ce titre, la destruction de l'arbre permet justement à Aeena de transcender la colonisation et le patriarcat. Le doublage, en mettant ainsi en scène cette inquiétante étrangeté ouvre la possibilité de réincarnation et de

renaissance. Le sujet qui renaît ainsi fissuré développe chez Ananda Devi des caractéristiques propres à une personnalité malade de sa présence au monde. L'écriture de Devi, reconstruisant à la fois l'histoire collective et l'histoire individuelle, transforme le schizoïde et le schizophrène en lieux de performance de l'identité.

4 Écrire le schizoïde et le schizophrène, ou les schèmes de performance du sujet

Dans l'univers romanesque d'Ananda Devi, deux romans, *Pagli* (2001) et *Indian tango* (2007), mettent en scène une écriture particulière de la transgression et du traumatisme.

Pagli est une narration à la fois à la première personne et polyphonique qui raconte l'histoire d'une femme hindoue, nommée Daya, dont la vie est radicalement transformée par deux expériences : son viol à l'âge de 13 ans et la découverte de l'amour après la rencontre d'un pêcheur créole nommé Zil. Enfermée dans un poulailler pour avoir enfreint les règles implicites de la société indo-mauricienne en aimant un homme créole, elle meurt lorsqu'elle y est oubliée lors des inondations qui bouleversent toute la communauté.

En hindi / bhojpuri, « Pagli » signifie la folle, une appelation imposée par les autres, ces « ils » qui se découvrent dès la première page du roman : « une pagli, une folle, oui, pourquoi pas ? Ils m'ont donné ce nom et je le prends, puisque je le suis » (P : 13). On peut voir que Daya cherche à s'approprier l'imaginaire de cette folie pour renverser les catégories négatives qui l'accompagnent. Comme le suggère Felman analysant les *Mémoires d'un fou*, « 'je suis fou' est déjà logiquement une contradiction dans les termes : ou bien on est 'fou' et alors ce qu'on dit (thème) est un non sens ; ou bien on énonce quelque chose de sensé et alors on n'est pas fou (du moins au moment où l'on parle) » (1978 : 180). Mais cette proposition de Felman est incomplète et on peut ajouter que lorsqu'on affirme qu'on est fou, on est justement en train de réécrire les structures archétypales de la folie en renversant les propositions doxiques sur lesquelles elle repose. Autrement dit, ce n'est pas qu'on devient sensé mais la folie s'érige bien en nouveau mode de normativité. En ouvrant ainsi son récit, la narratrice force le lecteur à remettre en question les principes mêmes de sa folie et à les transférer vers ceux d'un roman d'amour.

Dans le même ordre d'idées, je suggère que si l'épigraphe du roman « tout roman est un acte d'amour » semble inviter à le lire de la sorte, il convient de voir ce roman d'amour comme une réécriture de la folie. Dans ce sens, c'est un acte de transgression dont le but est de violer un interdit : celui de ne pas aimer un homme hors des frontières de la communauté. C'est d'ailleurs pourquoi Daya-Pagli pousse ce cri de révolte :

> *De maison en maison. On oublie les autres choses. Qu'untel frappe sa femme tous les soirs en rentrant de la buvette abruti de violence. Qu'un père viole sa fille depuis qu'elle a cinq ans. Qu'un enfant est martyrisé sous les yeux de sa mère [. . .] Non une seule chose compte : La Pagli et*

> *Zil. L'entrave. La transgression. La petite faille qui risque de grandir. [...] Le mauvais exemple. Il faut l'arrêter* (P : 106).

Ce que décrie Daya, c'est non seulement la précaire harmonie qui règne sur l'île, mais aussi l'institution tragique de la barrière comme motif essentiel de construction identitaire. Pour elle, c'est une « barrière tangible et cruelle » (P : 128) et la menace de destruction de la pureté de la lignée érigée comme source de bannissement du sujet. Toutes choses qui l'amènent à affirmer que Zil « porte [...] la menace de la semence » (P : 109). Et, prenant en compte la sanction qui serait infligée par les *mofines*, gardiennes de la tradition et de la chasteté, à la naissance de l'enfant né de l'union de Daya et de Zil, la narratrice l'imagine comme un être brumeux et sans substance, qui ne saura jamais qui il est (P : 43). Pour ces *mofines*, elle a été frappée par « la pire des folies » (P : 44) alors que pour elle l'amour transcende tout et « la folie de l'amour » justifie toute forme de transgression.

On peut ainsi affirmer, avec Patrick Sultan (2011), qu'en réalité, le fait pour Daya de s'approprier sa folie semble la mettre sur la voie d'« une plus parfaite acceptation de soi » (97) et le doublage du personnage par Pagli autorise le début d'une guérison dans laquelle le sujet clivé oscille en permanence entre amour et haine. À ce sujet, Laing, l'un des instigateurs du mouvement de l'anti-psychiatrie dans les années 1960, propose de distinguer deux types de subjectivité : le schizoïde et le schizophrène. Ce sont en réalité deux instances de développement psychotique. Pour lui, le schizoïde est :

> *An individual the totality of whose experience is split in two main ways : in the first place, there is a rent in his relation with his world, and in the second, there is a disruption of his relation with himself. Such a person is not able to experience himself 'together with' others or 'at home in' the world, but, on the contrary, he experiences himself in despairing aloneness and isolation ; moreover, he does not experience himself as a complete person, but rather as 'split' in various ways, perhaps as a mind more or less tenuously linked to a body, as two or more selves, and so on* (Laing, 1985 : 15).

Lorsque le schizoïde arrive au stade de la haine de soi ou tente de détruire une partie de lui-même, il devient schizophrène. L'état mental de Daya-Pagli évolue ainsi d'un trouble permanent avec sa société à isolement qui la met en conflit avec elle-même. Chez elle, ces « deux moi dissociées » (P : 31) en concurrence – en doublage permanent – la plongent parfois dans le « noir véritable » (P : 51) d'où, selon ses propres dires, elle ne sort plus. Pour Issur, « le déchirement schizophrénique que connaît la victime (Daya) est en réalité une parade trouvée à sa douleur » (2005 : 205). D'ailleurs tout le roman devient circulaire et le protagoniste tourne en rond. Le monde créé autour d'elle semble n'être que le fruit de son imagination et de son désir (P : 83). Son désir insatisfait aurait ainsi créé le pêcheur Zil car elle ne sait même plus si elle l'a rêvé (P : 126). Zil devient une métaphore de l'île et de l'interdit qui frappe le créole. Cingal (2001) voit à juste titre ce roman comme une « affabulation » produite par un « affolement » (P : 96). Fiction de la narration, *Pagli* s'invente au cœur de la folie de

sa narratrice. Cette invention permet à Daya de restaurer son Moi affectif dégradé et perdu lors de son viol.

Dans ce contexte, le roman fonctionne comme un miroir de lui-même, écho de sa propre écriture. On retrouve d'ailleurs dans *Pagli* plusieurs exemples d'autoréférenciation. Ainsi, à la page 29, on peut lire, « l'écriture dense et dangereuse de ce livre » et à la page 53, « on entendrait qu'un petit cri mince sortant de ces pages ». En réalité, le roman fonctionne comme un écho au silence qui s'installe après le viol et on peut théoriser que c'est seulement à ce moment que la fiction devient vérité. C'est ce type d'émergence de la vérité qui a fait dire à Spivak (1988) que seule la narration à la première personne permettait de faire sourdre des tréfonds de la souffrance la voix du subalterne.

C'est sur cette voix de la souffrance subalterne que se construit le récit d'*Indian tango*. En effet, il s'agit d'un récit sur lui-même dans la mesure où le protagoniste raconte sa graduelle possession par la folie créatrice déclenchée par la rencontre avec l'Indienne Subhadra. S'étant mariée dans la classe moyenne, Subhadra est malheureusement confinée à ce que Spivak appelle « the thinking machine » (1988 : 301), car on n'attend d'elle que le fait qu'elle fasse le ménage et à manger pour la famille. Ses opinions n'ont aucune place dans la maisonnée et sa voix est tue, tuée. Son rôle est celui de la paysanne et à l'approche de la cinquantaine, on attend d'elle qu'elle aille en pèlerinage pour renoncer à sa féminité.

Pour mettre en scène un tel parcours, le récit procède par doublage des instances narratives. Ainsi, deux premières personnes narratives vont raconter leur rencontre dans le roman : le premier « je » est Subhadra qui a suivi de bout en bout le chemin tracé pour elle et le second « je » est l'écrivain mauricien qui débarque en Inde à la recherche de ses racines et de l'inspiration. Dans un parcours typique, similaire à celui que décrit Maryse Condé dans *En attendant le bonheur* (1976), le personnage sans nom est un expatrié vivant en France et qui décide de changer le cours de sa vie. Si chez Condé le personnage Véronika est encore très jeune, chez Devi l'écrivain en quête de racines et d'inspiration est juste un peu moins âgé que Subhadra. Par ailleurs, plutôt que de rechercher un homme qui lui permettrait de découvrir son africanité comme chez Condé, l'écrivain de Devi attend un événement, similaire au *deus ex machina*, permettant de débloquer son inspiration. Les chapitres du roman alternent ainsi entre Subhadra et l'écrivain en mal de racines et d'inspiration, modifiant à distance la destinée de leur histoire respective : Subhadra trouve l'Autre en elle et altère la nature de ses relations avec les membres de sa famille, abandonnant son mari à la fin ; l'écrivain en mal d'inspiration trouve en Subhadra le catalyseur d'une nouvelle écriture portant les germes d'une nouvelle identité sexuelle et mettant en avant l'échange et la réciprocité comme fondations d'une identité riche et dynamique.

L'expérience ainsi décrite est similaire au schisme que vivent Aeena et Anjali dans *L'Arbre fouet* et *Le Voile de Draupadi*. En effet, si les deux protagonistes de ces romans découvrent l'*Unheimlich* comme possibilité d'échapper aux barrières de la communauté, ceux d'*Indian tango* se positionnent comme médiateurs d'une identité en construction :

> *Je sais que j'ai besoin d'elle pour nous délivrer, elle et moi, pour ensemble parfaire ce qu'il reste d'incomplet, pour réunir nos corps comme deux paumes plaquées l'une contre l'autre, pour faire de l'écrivain un être humain et de la femme éteinte un noyau de brûlure. Sans cette réunification, sans la destruction de ce mur qui me divise depuis tant d'années en deux parts ennemies, je ne parviendrai pas à me résoudre* (IT : 80).

Comme Daya-Pagli, le personnage écrivain d'*Indian tango* est un sujet clivé. Il est pris au piège du conflit qu'il perçoit entre son Moi hindou et son identité mauricienne. Il arrive ainsi à se sentir dos au « mur » (IT : 62). Autant Aeena et Anjali rejettent le poids de cette identité hindoue, autant Daya-Pagli est consumée par la haine qu'elle a pour son mari et le rôle que joue la communauté hindoue dans son malheur. Si Daya-Pagli s'abandonne à une folie destructrice, l'écrivain d'*Indian tango* développe plutôt une folie créatrice lui donnant le pouvoir d'inventer une nouvelle identité. Et c'est à travers cette folie créatrice que le « mur » s'écroule.

Si ce personnage d'*Indian tango* diffère des autres créatures de Devi, c'est d'abord parce que sa fabrique est différente. En effet, le fait qu'elle réside à Paris lui permet d'avoir une certaine distance et de canaliser son énergie vers quelque chose de productif. Alors même que l'Autre en elle prend corps et forme, les références aux clivages (dedans / dehors, corps / esprit, conscient / inconscient) et à la déraison abondent, comme si le sujet s'installait dans une sorte de laboratoire de la création de soi, solécisme du solipsisme, faute et fêlure à l'intérieur d'un seul et même sujet : « Comment pourrais-je d'ailleurs livrer de moi ce visage que personne ne connaît ? [...] c'est ça, c'est bien ça que je veux : une partenaire à ma folie » (IT : 42). La faute ainsi reconnue à l'intérieur du sujet qui se pense comme un et indivisible permet à l'écrivain-personnage d'*Indian tango* de négocier son identité à l'intérieur des interstices de la division et de l'opposition.

Si dans d'autres romans Devi décrit la sororité des femmes qui souffrent et arrivent à transcender leur douleur à travers une aide mutuelle (notamment dans *Le Voile de Draupadi*, *L'Arbre fouet*, *Moi, l'interdite* et *Pagli*), le récit d'*Indian tango* s'arrime aussi et surtout au caractère sexuel de la rencontre. Cela devient un catalyseur de la négociation d'une nouvelle identité.

Comme dans *Pagli*, la relation sexuelle est transgressive, peut-être encore plus parce qu'elle se construit entre deux femmes et parce qu'elle se déclenche en une seule rencontre, au point où l'écrivain-personnage du roman suggère « peut-être que seules deux femmes pourraient parvenir à se décrypter » (P : 61). À cet instant, la femme s'érige en mystère que seule sa « communauté de femmes » pourrait comprendre. En réalité, cette rencontre sexuelle est lesbienne et permet au Moi schizoïde et subalterne de découper l'espace pour s'écrire, pour écrire sa propre souffrance de sorte que Subhadra puisse s'insérer dans la narration et la doubler. Dans *Indian tango*, Ananda Devi montre qu'il existe une mutuelle dépendance entre le subalterne et l'intellectuel, ce qui a fait dire à Spivak que « if in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in the shadow » (1988 : 288). Toutefois, en subvertissant la pensée spivakienne, Devi transforme la subalterne Subhadra en sauveur de son personnage :

> *Je ne reconnais rien en moi. Quand je me regarde, je ne sais pas du tout qui est cette personne. Il y a trop de 'moi' accumulés sous les sédiments de cette peau jaunâtre [...] J'ai été tant de personnages différents que je me perds de vue. Peut-être que Bimala me tirera-t-elle hors de cette foule qui veut m'ensevelir [...]* (IT : 142).

Cette folie créatrice ne tire toute sa force que de sa capacité à brouiller les frontières entre réalité et fiction, raison et déraison. C'est donc dans l'*entre-espace* que se déploie son identité hybride car « l'écriture tout ce temps n'était qu'un moyen de pallier la fadeur de ma vie » (IT : 165). Contrairement à Daya-Pagli, le personnage-auteur trouve sa libération dans cette dislocation psychologique que met en scène son écriture. C'est de cette scansion, espèce de page blanche, que jaillit ainsi un sujet dont l'identité se veut dynamique et innommable.

5 En guise d'épilogue : repenser l'identité

On le voit bien, en analysant les multiples dislocations du sujet dans l'œuvre d'Ananda Devi, on découvre qu'à la base de la quête des sujets, se trouve une transgression. Chez Aeena et Ajanli, il y a rejet de leur appartenance à une communauté religieuse qu'elles considèrent comme oppressive. De même Daya-Pagli, victime d'une déchéance mentale par une folie destructrice, s'engage résolument sur la voie de la célébration de son non-être à la fois physique et spirituel lui permettant non seulement de rejeter la société hindoue mais aussi d'en transgresser les règles fondamentales. Enfin, le personnage-auteur d'*Indian tango* transforme la folie en pouvoir de réécriture de soi lui permettant d'arriver à une expérience presque mystique de la multiplicité.

C'est que chez Devi, les re-négociations de l'identité montrent qu'elle est essentiellement problématique car elles tentent de dépasser ce qu'Amin Maalouf appelle « [sa] conception tribale » (1998 : 54). Pour lui, tout brassage, qu'il porte une histoire douloureuse ou non, impose une nouvelle approche de l'identité car on devrait arrêter de penser l'identité comme un choix entre « la négation de soi-même et la négation de l'autre » (49). Dans l'œuvre d'Ananda Devi, l'espace hybride est inscrit dans l'écriture pour représenter la *compartimentalisation* de la société mauricienne. En réalité, cette écriture traduit la complexité de la relation au langage dans cette société, souvent symbolisée par l'arc-en-ciel et la pluralité des couleurs qui le composent. Srilata Ravi (2007) consacre du reste à ce phénomène un titre évocateur : *Rainbow Colors*. Pour Issa Asgarally (2005), la société demeure un arc-en-ciel dans lequel les couleurs ne se mélangent jamais. De même pour Magdelaine-Andrianjafitrimo, « l'île Maurice, déchirée entre plusieurs langues comme autant de territoires de pouvoir de partage, ne parvient pas à concilier, dans sa littérature comme dans sa politique linguistique, les différentes parts qui la composent » (2004 : 142).

L'œuvre de Devi montre à quel point la langue est importante dans la fragmentation de la société mauricienne. Comme Anjali Prabhu le remarque, « cultural difference becomes an event that is actualized through language and in speech » (2007 : 52). En réalité, la problématique de l'hybridité est inscrite au cœur même du texte de Devi, comme si l'écriture s'épaississait du contexte pluriel mauricien. On voit bien que les dislocations des personnages relevées dans cette étude naissent d'abord d'un moment

qu'on pourrait appeler, avec Bakhtine, dialogique. Pour ce dernier, l'hybridité naît d'une « mixture of two social languages within the limits of a single utterance, an encounter, within the arena of a single utterance, between two different linguistic consciousnesses, separated by one another by an epoch, by social differentiation or by any other factor » (1981 : 270). De la sorte, le langage littéraire est toujours le lieu de représentation d'hétéroglossies en ce qu'il contient plusieurs niveaux de stratification de styles, de genres et de voix narratives.

Références bibliographiques

Textes primaires

Devi, Ananda (1993). *Le Voile de Draupadi*, Paris, L'Harmattan.

———— (1997). *L'Arbre fouet*, Paris, L'Harmattan.

———— (2001). *Pagli*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs ».

———— (2003). *La Vie de Joséphin le fou*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs ».

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

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

Lectures critiques et théoriques

Anzaldúa, Gloria (1987). *Borderlands / La Frontera : The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute.

Asgarally, Issa (2005). *L'Interculturel ou la guerre*, Port-Louis, MRC / TEC.

Bakhtin, Mikhail (1981). *The Dialogic Imagination*, trans. M Holquist & C. Emerson, Austin, University of Texas Press.

Barguet, Paul (1967). *Le Livre des Morts des Anciens Égyptiens*, Paris, Éditions du Cerf.

Bauman, Zygmunt (1996). « From Pilgrim to Tourist », *Questions of Cultural Identity*, London, SAGE, pp. 18-36.

Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*, London & New York, Routledge.

———— (1990). *Nation and Narration*, London, Routledge.

Bragard, Véronique (2000). « Cris de femmes maudites, brûlures du silence : la symbolique des éléments fondamentaux dans l'œuvre d'Ananda Devi », *Notre Librairie*, n° 142, pp. 66-73.

———— (2001). « Eaux obscures du souvenir : Femme et mémoire dans l'œuvre d'Ananda Devi », *Thamyris / Intersecting 8*, pp.187-199.

———— (2008). *Transoceanic Dialogues : Coolitude in Caribbean and Indian Ocean Literatures*, Brussels, Peter Lang.

Cingal, Guillaume (2002). « Note sur Pagli », consulté en mars 2007, www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php ?page=ancientxt&repert=cing&titre=devi&num=253

Corio, Alessandro (2005). « Entretien avec Ananda Devi », *Francofonia*, *48.25*, Bologna, Casa Editrice Leo S. Olschki, pp. 140-155.

De Toro, Alfonso (2006). « Globalization – New Hybridities – Transidentities – Transnations : Recognition – Difference », F. Heidemann& A. De Toro (Eds) *New Hybridities : Societies and Cultures in Transition*, Hildersheim, OLMS, pp. 19-38.

Delvecchio Good, Mary *et al.* (2008). *Postcolonial Disorders*, Berkeley & London, University of California Press.

Derrida, Jacques (1967). *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil.

Einsenlohr, Patrick (2007). *Little India : Diaspora, Time, and Ethnolinguistic Belonging in Hindu Mauritius*, Los Angeles, University of California Press.

Fanon, Frantz (1952). *Peau noire, masques blancs*, Paris, Le Seuil.

——————— (2002). *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte Poche.

Farr, Rev. W (1864). « On Hybridity », *Journal of the Anthropological Society of London, 2*, London, Routledge, pp. ccxxii-ccxxix.

Felman, Shoshana (1978). *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Le Seuil.

——————— (2003). *Writing and Madness : Literature, Philosophy, Psychoanalysis*, trans. Martha Noel Evans, California, Stanford UP.

Freud, Sigmund (1919). *The Uncanny*, Standard Edition (SE) of Complete Works Psychological Works of Sigmund Freud, 17, London, Hogart Press, 1953-1974, pp. 219-256.

——————— (1920). *Beyond the Pleasure Principle*, SE, 18, pp. 7-64.

——————— (1923). *The Ego and the Id*, SE, 19, pp. 3-66.

Galibert, Nivoelisoa (2008). « Quelques enjeux littéraires et stratégiques de la diaspora indianocéanique francophone : l'exemple d'Ananda Devi », *e-france*, 2, « 'L'ici et l'ailleurs' : Postcolonial Literatures of the Francophone Indian Ocean », pp. 75-99.

Githire, Njeri (2009). « The Semiotics of (Not)-Eating : Fasting, Anorexia and Hunger Strike in Ananda Devi's *Le Voile de Draupadi* », in *Nottingham French Studies*, 48.1, pp. 82-93.

Glissant, Édouard (1981). *Le Discours antillais*, Paris, Le Seuil.

——————— (1990). *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard.

——————— (1997). *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard.

Hawkins, Peter (2007). *The Other Hybrid Archipelago : Introduction to the Literatures and Cultures of the Francophone Indian Ocean*, Lanham, Lexington Books.

Issur, Kumari (2005). « Psychopathologies dans l'œuvre d'Ananda Devi », *Représentations de la déviance*, Paris, L'Harmattan, pp. 203-208.

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

Laing, Ronald D. (1985). *Wisdom, Madness and Folly : The Making of a Psychiatrist 1927-1957*, London, Macmillan.

Lestringant, Frank (2002). *Le Livre des Iles : Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Paris, Librairie Droz.

Lionnet, Françoise (1993). « Créolité in the Indian Ocean : Two Models of Cultural Diversity », *Yale French Studies*, *82.1*, pp. 101-112.

——————— (1994). « Les romancières contemporaines des Mascareignes : lyrisme, témoignage et subjectivité féminine », *Notre Librairie*, n° 118, pp. 86-88.

——————— (1995). *Postcolonial Representations : Women, Literature, Identity*, Ithaca : Cornell University Press.

Loomba, Ania (1998). *Colonialism / Postcolonialism*, London, Routlege.

Maalouf, Amin (1998). *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset.

Magdelaine-Adrianjafitrimo, Valérie (2004). « Une mise en scène de la diversité linguistique : comment la littérature francophone mauricienne se dissocie-t-elle des nouvelles normes antillaises ? », *Glottopol*, 3, pp. 142-165.

Prabhu, Anjali (2007). *Hybridity : Transformations, Limits, Prospects*, New York, SUNY Press.

Radhakrishnan, Rajagopalan (1993). « Postcoloniality and the Boundaries of Identity », *Calalloo*, *16.4*, Baltimore, John Hopkins University Press, pp. 750-771.

Ravi, Srilata (2007). *Rainbow Colors : Literary Ethnographies of Mauritius*, Lanham, Lexington Books.

Spivak, Gayatri C. (1988). « Can the Subaltern Speak ? », *Marxism and the interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, pp. 271-313.

Sultan, Patrick (2011). *La Scène littéraire postcoloniale*, Paris, Éditions Le Manuscrit.

Whitebrook, Maureen (2014). *Identity, Narrative and Politics*, New York, Routledge.

Young, Robert, J.C. (1995). *Colonial desire : Hybridity in Theory, Culture, and Race*, London, Routledge.