Une situation narrative ambiguë : *Moi, l'interdite* d'Ananda Devi

Kavita Daby
Université de Maurice

Résumé : Quel est le véritable statut de la narratrice de *Moi, l'interdite* ? À qui s'adresse-t-elle ? Quel est le mode de communication choisi ? La confusion autour de la situation narrative de l'œuvre est engendrée par la coexistence d'indices divers qui nous lancent sur plusieurs voies : l'écriture autobiographique d'une auteure fictive, un récit instantané, un discours oral, un monologue intérieur. Des éléments ambivalents à l'intérieur de chacune de ces formes d'expression ou leur incompatibilité avec certaines composantes de l'œuvre renforcent la confusion. Ces incohérences, que nous faisons ressortir, épousent la structure mentale d'un être à la recherche d'une existence supportable.

Mots-clés : statut narratif, illusion autobiographique, récit instantané, discours oral, monologue intérieur.

Introduction

« J'ai choisi d'écrire ainsi parce que j'ai besoin de cette douleur-là pour m'exprimer », déclare Ananda Devi dans un entretien accordé aux *Indes Réunionnaise*s (2003). Cette douleur, c'est celle des personnages féminins brimés, exploités, tourmentés que l'auteure mauricienne choisit de mettre en scène dans la plupart de ses romans pour dénoncer le scandale de la condition féminine dans une société archaïque, patriarcale, fermée.

Moi, l'interdite (Devi : 2000) nous fait voir une telle souffrance, mais si le malheur d'être femme est soulevé dans le récit et contribue aux expériences accablantes de la protagoniste, la source primordiale de son infortune s'avère plus aliénante et témoigne autant, sinon plus, d'un réel dérèglement de la société. Née avec une difformité physique, un bec-de-lièvre dans un monde cruel qui n'accepte pas les différences, celle qu'on perçoit comme une guenon, un monstre, se voit d'emblée privée d'amour et exclue de l'humanité. La réitération de ses expériences négatives dans le monde des « normaux » révèle la dimension plus radicale de son exclusion : l'interdit, pour « l'interdite », c'est le droit à l'existence même. Contrainte d'explorer d'autres modes d'existence susceptibles de satisfaire son obstination à vivre et d'étancher sa soif

d'amour, le personnage s'accommode de certaines alternatives au monde réel qui sont à la mesure de son sort inhumain dans le monde des hommes.

La situation narrative ambiguë de l'œuvre est une conséquence directe de cette recherche. La confusion est surtout engendrée par des incohérences flagrantes aux niveaux du statut de la narratrice, de l'identité de ses destinataires et du mode de transmission du récit : les différentes pistes suggérées, tour à tour, sont toutes remises en question par leurs propres contradictions internes ou leur incompatibilité avec certaines données du texte. La véritable nature de la narration et sa finalité se dévoilent seulement lorsque les éléments parasitaires qui les masquent sont écartés.

C'est le cheminement du lecteur naïf d'une hypothèse à l'autre avec leurs éléments équivoques respectifs que nous nous proposons de suivre afin de faire ressortir, successivement, l'ambiguïté de l'instance d'énonciation, l'illusion d'une écriture autobiographique, le simulacre d'un récit instantané, l'artifice d'un discours oral et le caractère atypique d'un monologue intérieur.

1 Une instance d'énonciation incertaine

À première vue, le texte est solidement ancré dans la « situation de communication » avec une profusion d'indices d'énonciation s'organisant autour de la parole d'un « je » qui interpelle constamment son ou ses destinataires. Ainsi, puisque « le récit inséré dans le discours se transforme en élément du discours » (Genette, 1969 : 66), le « récit », signalé en sous-titre sur la page de couverture de *Moi, l'interdite*, s'annonce comme un élément constitutif du « discours » d'une narratrice autodiégétique qui, dans le chapitre liminaire, donne l'impression qu'elle se situe hors-diégèse, en soulignant, à plusieurs reprises, que l'histoire qu'elle s'engage à raconter est celle de sa vie passée. Elle semble également insinuer qu'il s'agit d'une communication écrite quand elle déclare qu'elle la « livre en son absence » (Devi, 2000 : 8).

Aussi, en abordant le texte, le lecteur peut-il légitimement avoir l'impression qu'il est ce « vous », dont l'attention est sollicitée avec tant d'insistance pour suivre l'histoire. En effet, comme le souligne Gérard Genette, « au niveau primaire, un narrateur extradiégétique s'adresse comme il se doit et sans aucune ambiguïté possible, à un narrataire également extradiégétique » (1983 : 58). Ce dernier, toujours selon Genette, « se confond absolument avec [l]e lecteur virtuel – relais, lui, avec le lecteur réel » (1983 : 91).

Or, si le début de l'histoire concerne effectivement un temps antérieur à l'acte narratif, les deux derniers paragraphes du premier chapitre numéroté – qui sont isolés par un blanc typographique pour marquer une transition – nous donnent des indications sur le lieu où se trouve la narratrice au moment de la narration et le deuxième chapitre embraye sur le récit des événements qui s'y déroulent. L'ensemble de l'œuvre sera caractérisé par un va-et-vient constant entre les événements du passé et ceux qui sont contemporains du temps de l'énonciation. La fin du texte sera entièrement consacrée à cet « ici-maintenant » où la fusion de la narratrice avec son « moi » de personnage est parfaite, dans la mesure où celle-là ne bénéficie pas du privilège cognitif dont elle jouit par rapport aux événements du passé.

Ainsi, il est certain que le récit au présent, qui est sans conséquence sur les conclusions auxquelles la narratrice est déjà arrivée à l'incipit lorsqu'elle déclare son intention de raconter son histoire, ne fait pas partie du projet annoncé au départ. Toutefois, l'élargissement du projet initial ne nuit pas à l'unité de l'œuvre. Au contraire, la continuité existentielle évidente entre le « je » du récit rétrospectif et le « je » présent établit avec certitude que les deux dynamiques temporelles inverses sont complémentaires et que c'est la protagoniste, toujours présente dans l'histoire en devenir, qui assume la narration dans les deux cas.

Aussi, contrairement au postulat de départ du lecteur, cette narratrice ne peut être perçue comme « extradiégétique », car l'acte narratif qui produit un récit ne peut se situer à l'intérieur de l'univers représenté dans ce même récit : la situation de la narratrice dans la diégèse au moment de la narration la définit comme intradiégétique au même titre que son « moi » de personnage et l'ensemble de l'univers représenté dans le récit instantané. Cette même narratrice est présente comme personnage, mais absente en tant que narratrice de l'univers de son récit rétrospectif, car les événements qui y sont rapportés sont ceux de la phase de son existence considérée comme close : la narratrice demeure au même niveau narratif tandis que son « moi » de personnage et l'univers posé sont décalés sur le niveau métadiégétique.

L'ambiguïté de la situation narrative est évidente si l'on convient, avec Gérard Genette, qu'« un narrateur ne peut être perçu comme intradiégétique que s'il est posé comme tel par un récit où il figure » (1983 : 59), alors que nous ne trouvons, à aucun moment dans le texte, une allusion, même imprécise, à l'enchâssement du récit de l'interdite dans un récit primaire, ni une note d'éditeur ou tout autre élément faisant état d'un document trouvé. Comment alors ce récit parvient-il au narrataire extradiégétique, puisque les lois de la vraisemblance exigent qu'un narrateur et son narrataire se situent à un même niveau narratif ? Y a-t-il eu ellipse du récit primaire ? Dans ce cas, celui qui sert d'intermédiaire entre la narratrice intradiégétique et son narrataire extradiégétique serait-il parmi ceux qui sont interpellés par celle-là ?

Cela semble peu certain, si l'on s'en tient à l'hypothèse d'un acte d'écriture, puisque l'auteure fictive de ce récit, comme tout auteur, réel ou fictif, destinerait son texte à son lecteur virtuel, absent *a priori* de l'ici-maintenant de celle-là. S'agirait-il alors d'une communication orale avec des auditeurs présents sur scène, auquel cas l'un deux assurerait le relais incognito ? Mais le contexte de la narration est-il vraiment favorable à une situation de communication *in praesentia* ?

Par ailleurs, si l'acte d'écriture et l'activité orale sont tous deux parfaitement envisageables pour la narration ultérieure, peut-on en dire autant pour la narration instantanée telle qu'elle se présente dans l'œuvre ? Doit-on penser que le texte traduit un courant de pensée en alternance avec un récit oral ou écrit ? À moins que, du fait d'un foyer narratif unique et de la rapidité avec laquelle la narratrice passe généralement d'un registre temporel à l'autre, l'ensemble du texte ne soit la représentation de cette vie psychique ? Mais les formes verbales de la narration et de la description privilégiées par la narratrice sont-elles compatibles avec la représentation de la vie intérieure ?

Ces considérations préliminaires sur le statut de la narratrice, l'identité de son ou ses narrataires et le mode de communication du récit semblent nous conduire à des impasses. Un examen plus approfondi des questions soulevées ici permettra de les résoudre.

2 L'illusion de l'écriture autobiographique

Dans la partie de son ouvrage consacrée à la parenté entre l'autobiographie et le roman, Georges May déclare fort pertinemment que « [...] théoriquement rien ne serait plus facile que de faire passer pour un roman une autobiographie oubliée d'un personnage fort obscur [...] La supercherie pourrait, du reste, fonctionner tout aussi bien en sens inverse » (1984 : 178). Certes, l'autobiographie, au sens strict, comme l'a définie Philippe Lejeune, est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (1975 : 14). Néanmoins, l'étymologie du terme est moins restrictive : « auto », « bios », et « graphein », signifient « soi-même », « vie » et « écrire », respectivement. Or, n'est-ce pas justement un tel projet que semble nous annoncer la narratrice de *Moi, l'interdite*, dont l'identité correspond à celle du personnage, mais pas à celle de l'auteure réelle ? La « simulation délibérée et artificielle » (Cohn, 2001 : 53) d'une entreprise autobiographique est d'autant plus manifeste, ici, que cette narratrice précise que « [s]on histoire commence [le jour de] [s]a naissance » (Devi, 2000 : 8).

En faisant ses premiers pas dans l'univers de ce récit, le lecteur pourrait avoir d'autres raisons de croire que la protagoniste est l'auteure fictive d'une autobiographie. Effectivement, cette illusion, déjà favorisée par ce que Lejeune appelle « l'ambigu sous-titre "récit" » (Lejeune, 1986 : 42) dans la mesure où celui-ci est « indéterminé, et compatible avec un pacte autobiographique » (Lejeune, 1975 : 27), est délibérément entretenue à l'ouverture du texte par le concours d'un détail matériel et de la fonction du chapitre liminaire qui renvoient aux canons du genre : ce chapitre n'est pas numéroté, contrairement aux autres chapitres et il sert de préambule au récit ; la narratrice en fait le lieu de sa déclaration d'intention, multipliant les adresses à ses destinataires pour instituer une relation privilégiée avec eux et établir une sorte de pacte, dont la démarche et certains principes correspondent à ceux du pacte autobiographique.

Toutefois, on se rend compte bien vite que ce préambule et ce « pacte » ne sont que des parodies des modèles établis. Dans la convention du genre, l'auteur-narrateur s'adressant à ses lecteurs dans le préambule (ou prologue) s'engage à relater des événements vécus dans l'univers réel et promet d'être sincère. Or, d'entrée de jeu, *Moi, l'interdite* pose le problème de la vérité du récit et de la sincérité de la narratrice ou, du moins, fait ressortir la subjectivité suspecte de celle-ci. En effet, dès la phrase d'ouverture de son préambule, la narratrice sème le doute à propos de l'authenticité de son récit avec une formule équivoque : « Cette histoire couleur d'eau croupie n'a peut-être aucune réalité » (Devi, 2000 : 7). Le modalisateur « peut-être » attire notre attention sur la double possibilité comprise dans cet énoncé : cette histoire est probablement irréelle, mais il est possible également qu'elle soit réelle.

La suite du préambule perpétue l'ambiguïté. Effectivement, après avoir souligné le caractère chimérique du récit à venir en insistant sur le champ lexical de l'imaginaire avec des termes comme « rêves », « songe » « illusion », « conte étrange » (Devi, 2000 : 7-8), la narratrice débouche sur l'affirmation de sa réalité en adoptant la démarche argumentative chère aux autobiographes : elle concède à ses destinataires leur incrédulité avant de les inviter à juger du bien-fondé de son récit en se référant à ce qui constitue, selon elle, une preuve irréfutable : « Vous ne croirez peut-être pas à ce conte étrange et angoissé. Regardez autour de vous » (Devi, 2000 : 8). C'est seulement après avoir pris la précaution d'établir le monde réel comme garant de la véracité de ses propos qu'elle peut, à la fin du préambule, justifier son projet, conformément à l'usage du genre : son récit sera un plaidoyer destiné à rectifier l'image erronée forgée par autrui. Du rôle de juges, ses destinataires sont invités à passer à celui de témoins : « Mais je ne suis pas une malédiction. Vous le verrez en suivant mon histoire. Je suis une mise en garde » (Devi, 2000 : 9).

Le préambule présente d'autres anomalies. L'un des enjeux de l'entreprise autobiographique est de faire échec à l'oubli. L'interdite, quant à elle, exhorte ses destinataires à « laisse[r] » son histoire « s'écouler à travers la bonde de l'oubli » [1], à ne pas « essaye[r] de la saisir » (Devi, 2000 : 7). Par ailleurs, si le récit du premier souvenir est un topos de l'écriture autobiographique, son insertion vers le milieu du chapitre consacré à l'établissement du contact avec les destinataires et à la définition du pacte ne correspond pas à la tradition du genre. De plus, ce souvenir qui concerne un fait étrange – le sein de la mère se rétrécit et son lait tarit à l'instant même où elle refuse d'allaiter son enfant – donne un avant-goût plus appuyé de la tonalité insolite du récit à venir.

L'ambiguïté entre réel et irréel est maintenue dans l'ensemble du récit avec le renforcement du champ lexical de l'imaginaire et la réitération des déclarations contradictoires de la narratrice qui, tantôt insiste sur la réalité des événements racontés (« Il vous est difficile de croire à tout cela. [...] Vous ne connaissez pas la malédiction des campagnes » [Devi, 2000 : 34]), tantôt remet en question la véracité du récit rétrospectif, notamment, lorsqu'elle insinue que seuls les sévices qu'elle subit à l'asile sont réels (« Elle corrige avec sa raison les choses que je lui révèle. Mais une chose au moins est vraie, et elle le sait : les mains vivantes de mes minuits » [Devi, 2000 : 121]). À d'autres moments, elle suggère la grande part de l'imaginaire dans son récit, notamment avec cette anticipation : « Plus tard quand je quitterais la race humaine pour faire partie d'autre chose, pour vivre dans un conte, qui n'était pas celui de la grand-mère grenier, mais le mien propre » (Devi, 2000 : 30). Le climat d'irréalité qui imprègne l'univers représenté est d'ailleurs renforcé par l'insertion intermittente du conte de la grand-mère dans le récit de l'interdite, quelquefois sans référence explicite à la prise de parole de l'aînée. Enfin, comme le font souvent les autobiographes, la narratrice évoque sa mémoire défaillante pour justifier les écarts éventuels de la réalité dans son récit, revendiquant ainsi son droit à l'inexactitude et suggérant, par là même, sa

1. Elle se contredit dans la suite du texte, notamment, lorsqu'elle demande à l'« homme de tous [s]es jours » de ne pas oublier son récit ou lorsqu'elle manifeste son désir de ne pas mourir d'oubli (Devi, 2000 : 23, 62).

sincérité[2] : « Parfois pourtant un doute me vient. A-t-il été ? Est-il vraiment venu ? [...] Ma mémoire est si fausse » (Devi, 2000 : 107).

L'illusion d'un texte autobiographique se dissipe pourtant au fur et à mesure que le récit progresse et que les phénomènes extraordinaires se succèdent dans l'univers diégétique à côté des événements plus vraisemblables. Outre l'infraction à cette règle fondamentale de l'autobiographie qui, rappelons-le, consiste à rapporter des faits véridiques ayant eu lieu dans l'univers réel, le traitement de certains éléments de la temporalité éloigne davantage le récit de la vie passée de l'interdite des modèles canoniques. L'autobiographie traditionnelle est fermement enracinée dans le temps historique au moyen de dates précises et le texte comporte généralement des indications bien définies sur la durée des épisodes divers. Puisque « supposer un passé en soi, c'est le couper du présent » (Lejeune, 1975 : 235), les temps verbaux privilégiés sont ceux du récit historique – soit le passé simple associé à l'imparfait, soit le présent de narration (ou présent historique) employé avec une valeur de passé simple – qui lui donnent un cachet d'authenticité et d'objectivité. L'interdite ne se constitue pas en « historienne » de sa propre vie : elle ne fait aucune référence explicite au temps du calendrier, ne précise pas la durée des événements et elle utilise surtout les temps subjectifs du discours qui établissent « un lien vivant » (Benveniste, 1966 : 244) entre son passé et son présent. Ou, comme l'écrit justement Sébastien Hubier, « le passé composé [...] suggère certes qu'une époque est révolue, mais il suscite également l'effet d'un présent accompli. [...] le passé composé permet au narrateur de dresser le bilan de sa vie et de souligner la continuité de celle-ci, par un effet saisissant de rémanence » (Hubier, 2003 : 22).

L'hypothèse d'une autobiographie fictive ne résiste pas à l'effet conjugué des éléments ambivalents du récit rétrospectif. En outre, hormis la formule équivoque du chapitre d'ouverture relative à l'« absence » de la narratrice au moment de la réception de son récit, rien ne permet véritablement d'affirmer que celui-ci se présente sous une forme écrite : l'histoire n'est pas explicitement destinée à un « lecteur », ni directement par la narratrice qui, à aucun moment, ne mentionne une quelconque activité scripturale de sa part, ni indirectement par un scripteur anonyme qui aurait accepté d'écrire sous la dictée de l'interdite. S'il s'avère qu'il n'y a pas d'écriture (ou de « graphie »), on pourrait difficilement parler d'autobiographie, même quand rien ne trahirait une supercherie.

D'autre part, la seule alternative logique à l'écriture, lorsque nous tenons compte de l'insistance de la narratrice sur la situation de communication, serait celle d'un exposé oral. Toutefois, il serait hasardeux d'affirmer cela sans avoir, au préalable, considéré les modalités de la narration instantanée. Celles-ci nous apporteront, sans doute, de nouveaux éléments qui permettront de mieux cerner le mode de communication adopté par la narratrice, puisqu'elle se trouve dans l'univers posé par ce récit.

2. L'éloignement de la vérité n'est pas forcément un mensonge.

3 Un récit instantané improbable

Le récit des événements qui se déroulent à l'asile ne fait aucune place au merveilleux. Les faits rapportés, en fonction des perceptions du personnage-narrateur, sont de trois ordres : ceux qui se produisent quand l'interdite est seule, quand elle est avec le violeur et quand elle est en compagnie de Lisa, une infirmière à l'asile. Ce récit, interrompu périodiquement par des passages de longueur variée au récit rétrospectif (d'un paragraphe à plusieurs chapitres), enchaîne les gestes, mouvements et prises de parole respectifs des trois personnages avec les sensations, sentiments, réactions et réflexions du personnage-narrateur dans l'ordre et au moment même où ils surviennent avec, cependant, l'écart temporel infinitésimal, à peine perceptible, qui sépare les phénomènes rapportés de leur formulation.

Le rythme de la narration épouse celui de l'histoire ou varie en fonction de l'importance que la narratrice choisit d'accorder à ce qui se produit en elle ou autour d'elle. La différence de tempo est marquée surtout par le degré d'intrusion de la narratrice dans son récit, mais, aussi, dans une certaine mesure, par les types de phrases que celui-ci comporte. La narration reflète une certaine urgence quand un événement représente une rupture avec un état précédent, quand les choses se précipitent ou quand l'interdite est particulièrement attentive aux faits. Dans ces moments-là, la narratrice, qui semble mener une course contre la montre pour pouvoir tout noter dans les menus détails, intervient rarement dans le récit et elle le fait uniquement pour inscrire, avec une touche rapide, ce qui survient sur un fond d'habitudes ou dans le champ de son savoir. Elle aligne surtout des phrases simples, constituées principalement de la structure sujet-verbe ou sujet-verbe-complément, et quand elle utilise des phrases complexes, celles-ci comprennent généralement des propositions indépendantes, rarement plus de deux ou trois, qui sont simplement juxtaposées ou reliées par la conjonction de coordination « et ». Seules, les perceptions et les impressions trop fugaces pour faire l'objet de phrases complètes sont rendues par l'utilisation des phrases nominales.

Le récit ralentit considérablement quand la protagoniste est seule, quand ce qui se passe fait partie de ses expériences habituelles ou quand elle s'éloigne momentanément de la réalité immédiate, soit pour tenter de l'oublier, soit pour anticiper une suite qu'elle connaît. Ses incursions dans son récit sont alors nettement plus fréquentes et font aussi l'objet de plus amples développements. Si les structures syntaxiques qui caractérisent les moments importants pour la narratrice ne sont pas tout à fait absentes du compte-rendu des moments moins intenses ou de ceux où elle cherche une échappatoire à son présent dysphorique, on y trouve aussi un nombre plus important de phrases complexes avec des propositions subordonnées.

Sur un plan strictement formel, la conduite de ce récit au présent est absolument compatible avec une communication à autrui et, avec la synchronie quasi parfaite qui existe entre le temps de l'histoire et le temps de la narration, elle est comparable à un reportage en direct. Or, si ce type de récit est tout à fait plausible avec un narrateur hétérodiégétique, témoin et commentateur des événements vécus par un tiers au fur et à mesure qu'ils se produisent, toute forme de transmission à autrui du récit instantané d'un narrateur autodiégétique qui agit devant nous est absolument

incompatible avec la *mimésis* : l'acte d'écriture exclut la possibilité d'actions concomitantes du personnage-scripteur alors que la communication orale simultanée par le personnage-narrateur de ses expériences physiques est peu probante [3] et celle de ses échanges verbaux avec d'autres personnages, difficilement imaginable.

Pourtant, à deux reprises, notamment pendant l'épisode du viol et lors de la première visite de Lisa, l'interdite semble destiner ses propos à des personnages qui ne participent pas à l'action. Certes, elle ne les invite pas à « suivre » le récit de son vécu présent, comme elle l'avait fait pour celui de ses expériences passées. Toutefois, ces adresses à des tiers suffisent pour semer la confusion. Le récit ferait-il l'objet d'une activité écrite ou orale malgré l'invraisemblance liée à l'une et l'autre ?

La possibilité d'une transcription graphique peut d'emblée être écartée pour les mêmes raisons évoquées par rapport au récit rétrospectif : on ne trouve, nulle part dans le texte, l'indication d'un acte d'écriture. En outre, le doute que la narratrice avait laissé planer à ce sujet, à l'incipit, ne pouvait logiquement concerner que l'histoire de sa vie passée, puisqu'elle est bien « présente » dans celle qu'elle raconte au temps verbal du présent. Quant à la probabilité d'une communication orale, elle repose sur des bases trop fragiles pour pouvoir s'imposer. Un regard attentif sur les interpellations de la narratrice, l'identité de ses destinataires et le contexte de l'énonciation s'avère nécessaire pour apporter un meilleur éclairage sur cette question dans l'ensemble de l'œuvre.

4 Un discours oral douteux

Le caractère oral du récit rétrospectif est suggéré par les verbes « dire » (Devi, 2000 : ex : 50, 64, 121) et « parler » (Devi, 2000 : ex : 76, 78), ainsi que par des éléments qui évoquent la présence physique des destinataires au moment de l'énonciation, notamment l'indication de leur rôle d'auditeurs lorsque la narratrice les exhorte à « écout[er] » (Devi, 2000 : ex : 23, 119) et, surtout, la référence explicite à leur faculté de la « voir » à la fin du chapitre liminaire : « Et maintenant il est temps de me voir. Je dois vous montrer mon visage » (Devi, 2000 : 8). Les réactions immédiates qui leur sont parfois attribuées (ex : « Il vous est difficile de croire à tout cela » (Devi, 2000 : 35), les questions directes qui leur sont adressées au fil du texte et qui semblent appeler des réponses immédiates (ex : « Que pouvais-je faire, selon vous ? » ; « l'appellerais-tu une tare, toi [...] » [Devi, 2000 : 118, 30]) vont dans le même sens.

Toutefois, cette situation de communication orale est suspecte à plusieurs égards. La plus grande confusion est créée par l'identité fluctuante de ceux qui sont interpellés par la narratrice au fil du texte : il s'agit tantôt d'un « vous » inconsistant et équivoque, tantôt du personnage surnommé « Prince Bahadour » dans le récit, mais désigné par la périphrase « homme de tous mes jours » (Devi, 2000 : 23) dans le discours et, enfin, de Lisa, seule allocutaire pourvue d'une identité précise. Il est vrai que la narratrice s'adresse également à l'enfant qu'elle a tué, mais il s'agit, ici, de toute évidence,

3. Sauf dans certains cas bien particuliers : on peut penser notamment à des jeux, pédagogiques ou autres, où des enfants apprennent à nommer leurs gestes et leurs actions, à toutes sortes de démonstrations – d'un art, d'un sport ou d'un appareil quelconque – ou encore à des romans d'espionnage dans lesquels des personnages, accomplissant des missions délicates, communiquent leurs moindres faits et gestes à leurs associés qui se trouvent à une certaine distance.

d'un procédé purement rhétorique. Le « vous » indéterminé, qui est le plus souvent interpellé dans le texte, est triple. Il correspond parfois à la société antagoniste ou à un de ses représentants (Devi, 2000 : ex : 97, 106). À d'autres moments, il renvoie à un individu ou une entité anonyme, complètement étranger à la vie de la protagoniste, mais qui semble lui inspirer confiance ou, du moins, prêter une oreille sympathique à son récit (Devi, 2000 : ex : 7-9, 33, 114, 117, 118). Enfin, ce « vous » ambigu témoigne de la tentative désespérée de l'interdite de partager le destin commun, dans la mesure où il désigne à la fois le ou les destinataires précédents et le « je » de la protagoniste et s'apparente ainsi à un « nous » (Devi, 2000 : ex : 17, 39, 96). Tous les auditeurs présumés semblent être présents en même temps car la narratrice passe quelquefois des uns aux autres très rapidement [4]. Pourtant, bien qu'ils soient souvent appelés à réagir, les différents « vous » ainsi que celui que l'interdite désigne comme l'« homme de tous [s]es jours » restent invisibles et silencieux dans le temps de la narration. Seule Lisa n'est pas une auditrice invisible, immobile, passive et muette, mais elle agit devant nous dans le temps de l'énonciation et s'engage dans des échanges verbaux avec la protagoniste.

Les adresses à des tiers sont aussi brèves et discrètes qu'elles sont rares quand l'interdite raconte ses expériences présentes. Lorsqu'elle commente sa fuite dans les souvenirs et les rêves pendant le viol, des allocutaires anonymes sont impliqués tacitement à travers un « nous » dans un énoncé qui a une valeur de vérité générale : « C'est ce que nous faisons tous. Sans cela, les murs capitonnés ne cesseraient pas de se refermer sur nous » (Devi, 2000 : 21). Au moment où elle se croit trahie par Lisa, c'est aussi d'une manière quelque peu détournée qu'elle apostrophe des destinataires invisibles, quoique ceux-ci soient plus facilement identifiables : ceux qu'elle accuse de l'avoir condamnée « à absorber le poison de vos haines » (Devi, 2000 : 65) sont ses anciens tortionnaires. À ces interpellations indirectes, qui ne garantissent en aucune manière la présence des destinataires visés, s'ajoutent des indications plus claires sur les circonstances d'énonciation qui désavouent complètement cette éventualité : l'interdite « n'[a] pas d'auditoire » ; « il n'y a personne pour [l']écouter » (Devi, 2000 : 22, 20). Cette situation, déplorée par la narratrice lors de l'épisode du viol, est aussi mise en évidence par Lisa, au début de sa visite, quand elle remarque que l'interdite est « si seule » et qu'elle a « besoin de quelqu'un qui l'écoute » (Devi, 2000 : 63).

L'absence de témoins n'est pas propre à ces circonstances particulières. Peu avant l'arrivée de Lisa, l'interdite avoue qu'elle a rarement de la compagnie : « [...] j'attends que quelqu'un vienne chercher l'assiette. C'est le seul moment que je partage avec quelqu'un d'autre que moi-même. » (Devi, 2000 : 61). Cette révélation s'avère contradictoire si l'on considère les nombreuses évocations d'une audience interactive

4. Le chapitre 12, par exemple, commence par une double apostrophe à Lisa (« Et puis Lisa [...]. Et puis Lisa [...] », suivie, peu après, d'une autre référence à cette même interlocutrice (« Je ne pourrais te décrire ma fureur » [Devi, 2000 : 113]). L'auditeur change brusquement, presque aussitôt, après un blanc typographique : les propos de la narratrice sont maintenant adressés à un « vous » complaisant (« Je ne vous raconterai pas ce surcroît de peine. Cela vous semblerait insupportable... » [Devi, 2000 : 114]). Toutefois, c'est Lisa qui réagit à ces propos (« Lisa me demande sans cesse pourquoi je l'ai tué » [Devi, 2000 : 114]). Or, le destinataire désigné un peu plus loin est, de nouveau, un « vous » (Oubliez vos idées préconçues [...] Vous pourriez voir [...] Vous le reconnaîtriez [...] [Devi, 2000 : 117]). Après une adresse directe à l'enfant qu'elle a tué (Devi, 2000 : 119), la narratrice mentionne explicitement la présence et le rôle d'auditrice de Lisa à la fin du chapitre (« En ce lieu, Lisa, où tu me rejoins et m'écoutes » [Devi, 2000 : 119]).

pour le récit rétrospectif, mais elle correspond plus sûrement à la véritable situation de la narratrice qui se trouve dans un « lieu fermé et inconnu de tous, le dernier retranchement des choses qui ont basculé de l'autre côté de l'oubli » (Devi, 2000 : 20) : les destinataires invisibles auxquels la narratrice s'adresse à maintes reprises n'ont aucune réalité ; la communication avec autrui dans le temps de la narration se limite aux échanges avec Lisa, et celle-ci n'est présente que pour une petite partie des confidences de l'interdite sur ce qu'elle a vécu avant d'arriver à l'asile et les violences qu'elle subit dans sa cellule. De sorte que la plus grande partie de l'énonciation de l'interdite ne constitue pas un « discours », au sens de Benveniste, puisque la locutrice n'a pas d'auditeur.

À la lumière de ces considérations, la seule conclusion qui s'impose est celle-ci : c'est à elle-même que l'interdite raconte l'histoire de sa vie passée ou celles de sa grand-mère grenier lorsque Lisa n'est pas avec elle ; c'est pour elle-même qu'elle commente son passé et se livre à des réflexions d'ordre gnomique. De fait, hormis ces moments où un employé de l'asile vient chercher son assiette, elle « habite le battement de [s]a tête » (Devi, 2000 : 61). Cette déclaration signifie sans ambiguïté que, malgré l'insistance sur le caractère oral de la communication, la plus grande partie du récit des expériences qui précèdent la claustration à l'asile est une entreprise silencieuse, faite dans l'intimité de la conscience. La forme discursive de l'énoncé est justifiée par le discours adressé à soi-même sous le masque d'autrui. En ce sens, on peut parler de « discours » puisque la narratrice et son *alter ego*, représenté par les destinataires virtuels, se situent au même niveau, c'est-à-dire dans le psychisme du personnage. La proportion de l'espace matériel du texte occupée par le récit rétrospectif (plus de la moitié) fonctionne comme une mesure de l'étendue de la solitude de la protagoniste – solitude morale plus que physique, car l'artifice du récit de vie est mis en place non seulement pour meubler les longues heures où elle est livrée à elle-même dans sa cellule, mais aussi pour faire abstraction de la réalité dysphorique, vécue sous sa forme la plus extrême lorsqu'elle est agressée par l'inconnu qui lui rend visite régulièrement. Ce qui revient à dire que, contrairement à ce qu'elle laisse entendre, la propension de l'interdite à se retrancher dans son univers psychique ne se limite pas aux moments où elle est seule à l'asile, mais cette tendance persiste même lorsqu'elle se trouve en compagnie d'autres personnages.

Cependant, le retrait de la réalité physique ne coïncide pas toujours avec la recherche d'une échappatoire dans l'ailleurs remémoré, imaginé ou rêvé. L'interdite choisit aussi de se désolidariser de son corps pour se « regarder de haut » (Devi, 2000 : 20) et se raconter son présent comme elle se raconte son passé. Si elle fait état de ce dédoublement pendant l'épisode du viol, où elle insiste sur son « silence » (Devi, 2000 : 19) alors même qu'elle continue à discourir, il est certain qu'elle ne quitte jamais le promontoire élevé de son univers intime, ni quand elle est seule, ni même quand elle est avec Lisa. En effet, si la représentation de l'ensemble de son vécu présent prend le caractère d'un « reportage en direct », c'est parce que son corps aliéné est devenu simple objet d'observation, au même titre que les autres objets du monde, pour servir une intention narrative. Autrement dit, l'interdite ne se contente jamais de vivre et d'enregistrer passivement ses sensations, actions et interactions avec les autres, mais elle les reprend volontairement à son propre compte et les transpose dans un récit,

où ils sont mêlés aux sentiments et réflexions respectifs qu'ils suscitent chez elle ou qui surgissent indépendamment de la réalité matérielle. Aussi, le glissement inattendu des temps du discours habituels, utilisés dans ce récit instantané, à un temps du récit dans un verbe présentatif (« affirma » [Devi, 2000 : 82]) qui accompagne les paroles prononcées par Lisa, n'est pas, comme on pourrait d'abord le croire, une inadvertance de la part de l'auteure : il souligne le dessein narratif poursuivi par l'interdite, même quand elle communique avec Lisa [5].

Ainsi, une même vie intérieure sous-tend l'ensemble de *Moi, l'interdite* et cela explique pourquoi l'origine du texte écrit reste obscure. Comme le dit en substance Doritt Cohn (1981 : 200-201), le monologue autonome, c'est-à-dire l'illusion du déroulement d'un courant de conscience du début jusqu'à la fin d'une œuvre, n'est possible qu'en l'absence de toute justification réaliste du texte parvenu au lecteur. Les deux grandes tranches temporelles qui scindent l'œuvre en deux parties distinctes correspondent chacune à une manifestation différente de ce monologue intérieur : la première, entièrement tournée vers l'intimité de la conscience puisqu'elle fait appel à la mémoire et à l'imaginaire, l'autre marquant également les sollicitations du monde extérieur.

Si l'identification de ce monologue autonome est compromise par les différents masques dont il est revêtu, c'est aussi parce qu'un discours adressé à autrui et une narration sont soumis à des impératifs qui n'ont généralement aucune raison d'être dans un discours adressé à soi-même. Les éléments discordants de ce monologue méritent notre attention.

5 Un monologue intérieur atypique

L'intériorité du discours n'est pas plus évidente dans le monologue au présent que dans celui qui concerne le passé vécu et inventé, parce qu'elle est dissimulée, le plus souvent, sous une forme d'expression qui se distingue de celle d'une vie purement psychique. Celle-ci, strictement personnelle, par définition, et fortement marquée par l'émotivité du monologueur, n'obéit pas – comme l'ont fait ressortir Gérard Genette (1971), Doritt Cohn (2001) et Sébastien Hubier (2003), notamment, à la suite d'Édouard Dujardin (1931) – aux mêmes exigences de grammaticalité et de cohérence que le discours destiné à être déchiffré par autrui, mais s'accommode généralement de l'essentiel tant sur le plan de la forme syntaxique qu'à celui des éléments évoqués, évite les phrases simplement constatives, fait l'économie d'énoncés explicatifs et repose beaucoup sur des sous-entendus : « l'abréviation syntaxique et l'opacité lexicale » associées à une « syntaxe expressive » (Cohn, 1981 : 260, 268) sont plus proches du langage destiné à soi-même, un langage qui, souvent, reste obscur pour un tiers, puisqu'il traduit les pensées fortuites, désordonnées, inachevées du monologueur ainsi que les sensations et les impressions à l'état brut, certaines étant même trop fugaces, quelquefois, pour revêtir une forme verbale quelconque.

À ces modalités plus proches d'une reproduction réaliste de la vie intérieure spontanée, l'interdite substitue un discours bien construit et parfaitement transparent. Ce phénomène est tout à fait plausible dans le monologue qui concerne le passé (« réel »

5. Le verbe présentatif, en lui-même, est révélateur de cette intention. Nous y reviendrons.

et inventé) grâce au simulacre d'un récit explicitement destiné à autrui, mais, privé de cet artifice, le monologue au présent semble accumuler tous les défauts qu'on attribue généralement aux monologues intérieurs les moins réussis dans les textes littéraires, sauf, dans une certaine mesure, dans la partie où l'interdite raconte ses mésaventures à Lisa.

L'utilisation abusive des phrases complètes est à l'origine de plusieurs de ces anomalies. Ainsi, la formulation précise et simultanée, par l'interdite, de ses gestes et mouvements dans des phrases complètes purement constatives, où le pronom « je » est suivi de verbes d'action au présent, paraît peu conforme à la réalité de la vie intérieure. D'ailleurs, toute autre forme d'expression explicite et synchronique de ses faits et gestes est contestable, si l'on s'en tient strictement au mode de fonctionnement habituel de la conscience, où nos actions ne bénéficient que d'une attention purement marginale lorsque nous les accomplissons tandis que c'est l'objectif à atteindre qui est au premier plan. Comme le souligne Doritt Cohn, l'expression de l'action qui relève le plus de la *mimésis* dans une situation de monologue intérieur est celle qui est antérieure ou postérieure à l'action elle-même et les formes syntaxiques les plus appropriées sont les phrases nominales, impératives et interrogatives. Or, les modes d'insertion les plus naturels et subtils des activités physiques du monologueur dans le texte littéraire, parmi lesquels figurent ceux qui suggèrent ou laissent deviner l'action – notamment par les réactions du personnage aux choses ou aux résultats des actions, les sensations qu'il éprouve –, ceux qui l'annoncent – par des indications d'intentions prenant la forme d'intimations, par exemple – et ceux qui la questionnent ou la commentent après coup, sont quasiment inexistants dans le monologue de l'interdite.

Si, pour Doritt Cohn, l'association du « je » avec des verbes d'action au présent de l'indicatif est la « forme syntaxique qui est responsable des effets les plus fâcheux dans des monologues intérieurs moins adroits » (1981 : 257), l'utilisation de ce même pronom (sujet ou complément) avec des verbes de perception et de pensée ou des verbes qui font état d'un savoir nous paraît aussi malhabile dans la représentation de la vie psychique. En effet, les formules telles que « je vois [+ l'objet perçu], « j'entends [+ l'objet perçu] », « je sens [+ l'objet perçu] », « cela me fait penser [+ l'objet de la pensée] », je sais que [+ l'objet du savoir] », employées par l'interdite (Devi, 2000 : ex : 20, 61, 65, 78, 61), semblent suggérer que sa conscience s'arrête d'abord au fait (à la conscience) même de percevoir, de penser ou de savoir. Or, percevoir, penser ou savoir, c'est toujours percevoir, penser ou savoir *quelque chose* : l'objet de chacun de ces actes – qui font directement appel à la conscience – se superpose à la conscience de l'acte elle-même, si bien que celle-ci semble s'effacer dans un arrière-plan, sans, pour autant, s'abolir. Ou, comme le dit, justement, Jean-Paul Sartre, « toute conscience positionnelle d'objet est en même temps conscience non positionnelle d'elle-même » (1943 : 19) – une assertion qu'il exprime plus simplement en citant (1943 : 27) la célèbre formule de Husserl : « Toute conscience est conscience *de* quelque chose » (2008 : 46). Aussi, s'il est vrai que, contrairement à l'action, la perception, la pensée et le savoir peuvent, en toute légitimité, être traduits simultanément dans le monologue intérieur, c'est uniquement dans la mesure où celui-ci révèle leurs objets respectifs.

De toute évidence, la phrase nominale, dont le mot-phrase constitue la version la plus abrégée, est la forme syntaxique la plus susceptible de traduire ces actes de la conscience à l'état brut. Certes, cette forme syntaxique n'est pas complètement absente du monologue de l'interdite, mais, employée parcimonieusement, elle ne parvient pas à imposer le rythme heurté qui convient à la représentation d'une vie intime, improvisée et spontanée, *a priori* : si elle brise la monotonie des phrases complètes, ce n'est que temporairement. En effet, quand la phrase nominale n'apparaît pas isolément dans un contexte de phrases complètes, elle n'est jamais suivie d'autres phrases nominales plus de deux ou trois fois. Il est vrai que l'impression d'une succession rapide de pensées, de perceptions ou d'attitudes diverses est quelquefois rendue, notamment, lorsqu'une même phrase comprend plusieurs propositions nominales [6] et même lorsque des phrases nominales et des phrases complètes peu élaborées apparaissent en alternance [7] ou lorsque de brèves propositions indépendantes sont juxtaposées ou coordonnées dans une phrase complexe [8].

Toutefois, ces phénomènes sont peu fréquents. D'une manière générale, les phrases complètes (simples et complexes) à tonalité déclarative, à peine perturbées par les phrases nominales, enchaînent sur le même rythme égal les expériences et les réflexions successives de l'interdite et constituent ainsi des séquences narratives plus ou moins longues et détaillées, ponctuées de commentaires. La seule véritable rupture dans la monotonie de ces longs développements est occasionnée par les discours prononcés par les personnages.

Les paroles émises appartiennent à la réalité extérieure – dans la mesure où elles sont prononcées – autant qu'à la conscience où elles naissent ou sur laquelle elles s'impriment. La reproduction des prises de parole de l'interdite et de ceux qu'elle côtoie à l'asile n'est donc pas contraire à la représentation de la vie intérieure. Ainsi, le passage au discours prononcé est signalé uniquement par des marques formelles (tirets, guillemets ou italiques) pour signifier la distance négligeable qui sépare celui-là du discours qui ne sort pas de la sphère purement psychique de la protagoniste [9]. Cette différence semble même inexistante, lorsqu'aucun élément typographique ou verbal ne marque la transition de l'un à l'autre (Devi, 2000 : ex : 78, 121). En revanche, les échanges verbaux accompagnés de verbes présentatifs [10] (qualifiés, à juste titre, de « maladroites formules d'introduction pseudo-narratives » par Doritt Cohn [2001 : 270]) ou de formules annonçant les prises de parole [11], de même que les discours qui sont condensés et se présentent sous la forme de « discours narrativisés » (ou ce que Cohn préfère appeler « psycho-récits » pour le monologue intérieur [2001 : 37-

6. Ex : « Rectangle de lumière jaune, ombre matelassée qui s'enfuit, porte fermée, le noir, de nouveau. Elle partie » (Devi, 2000 : 65).

7. Ex : « Je larmoie. Plus jamais croire en quoi que ce soit. C'est ma sœur qui est revenue. Non mes deux sœurs » (Devi, 2000 : 64-65).

8. Ex : « Je suis accrochée à elle, je bois ses mots, je tremble d'attente » (Devi, 2000 : 63).

9. Ex : « Une voix lointaine et méprisée tente de me rassurer – *soja rajkumari, soja* – dors, dors, dors ma princesse.
"Tu vas te taire ? Cette folle va réveiller tout le monde ! Silence !" » (Devi, 2000 : 19).

10. Ex : « dit-elle » ; « dis-je » ; « répond-elle » ; « ai-je répété » ; « affirma Lisa » (Devi, 2000 : 63, 76, 78, 63, 82).

11. Ex : « Finalement, je me décide à parler » (Devi, 2000 : 76).

74]) [12] paraissent absolument incongrus quand on ne connaît pas le projet narratif de l'interdite, puisqu'ils signalent justement un détour par le récit.

À la tendance résolument narrative du monologue s'ajoute une visée explicative bien marquée. Déjà, dans les phrases nominales, les éléments évoqués n'apparaissent pas sous la forme d'allusions arbitraires et imprécises, mais s'inscrivent généralement dans la continuité de ce qui précède [13] et font souvent l'objet, dans les phrases suivantes, d'élaboration [14], d'explication [15] ou de commentaire [16], destinés à faire la lumière, notamment, sur certains termes employés par le personnage, sur ses attitudes, ses actions ou ses perceptions. Ces mêmes tendances sont plus nettes avec les phrases complètes.

Outre l'insertion de formules explicatives à l'intérieur ou parmi des phrases constatives (par la mise en apposition [17], à l'intérieur des tirets ou des parenthèses [18]), la présence de nombreux connecteurs logiques marquant l'explication, la cause, la conséquence ou l'opposition ainsi que l'ordre temporel des événements atteste le souci constant de ne rien laisser dans l'ombre. L'utilisation du présent itératif, soulignée par des adverbes et des locutions indiquant la fréquence, s'insère dans cette même démarche. En effet, l'inscription du présent « actuel » dans la routine constitue une forme d'explication : ce présent vécu dans sa succession linéaire est aussi un présent repensé en fonction d'un lien logique. Les moments singuliers sont utilisés pour confirmer l'habitude qui, elle-même, sous-entend et souligne, par un effet de ricochet, que les moments vécus par l'interdite dans le présent « actuel » n'ont rien d'exceptionnel [19].

C'est surtout parce que tous ces éléments dissonants du monologue, qui se conjuguent pour produire un énoncé fluide et parfaitement intelligible, sont pratiqués à grande échelle que les propos de l'interdite semblent être destinés à autrui. Par ailleurs, même si l'emploi de nombreuses figures de style (métaphores, comparaisons, métonymies, périphrases, anaphores, procédés d'accumulation) fait ressortir la réalité pathétique de l'interdite, l'intensité affective du monologue est atténuée, dans les phrases nominales comme dans les phrases complètes, par l'économie de marques formelles – points d'exclamation, points d'interrogation, points de suspension – qui s'accordent généralement avec la « fonction expressive » (Jakobson, 1963 : 214) du langage dans un texte écrit pour ponctuer les réactions, sensations, sentiments et interrogations d'un individu. Ainsi, toutes les expériences de l'interdite, les moins pénibles comme

12. Ex : « Lisa me demande sans cesse pourquoi je l'ai tué. Je n'ai qu'une réponse : par amour » (Devi, 2000 : 114).

13. Ex : « Une forme, une image, un visage, une voix. Monde ébloui. Soleil éclaté très tôt dans ma nuit » (Devi, 2000 : 63).

14. Ex : « Oui, silence. En moi, en lui, dans les profondeurs du monde. Silence jusqu'au bout du silence [...] » (Devi, 2000 : 19).

15. Ex : « Gloire et saisissement. Lisa est revenue » (Devi, 2000 : 75).

16. Ex : « Miracle, elle a encore compris. Frémissement de pitié. Lisa est plus qu'humaine » (Devi, 2000 : 64).

17. Ex : « Je sens, habituée à l'obscurité et aux odeurs de l'espèce humaine, que ce n'est pas LA main, celle qui me dévore la nuit » (Devi, 2000 : 62).

18. Ex : « Dans le gris des jours sans fin, j'entends quelquefois le bruit que font les vrais aliénés (pas les égarés comme moi dans un univers qui n'est pas le leur, ici on prend pour de la folie tout ce qu'on ne comprend pas) » (Devi, 2000 : 61).

19. Ex : « Je sais qu'une masse de chair et de muscles l'accompagne et que je vais la rencontrer et la connaître, *comme chaque soir*, dans la plus secrète des souffrances » (Devi, 2000 : 20).

les plus traumatisantes, les évidences et les incertitudes sont mises sur le même plan, comme si, résolue à être une observatrice extérieure quelle que soit la circonstance, elle se limitait à faire un exposé systématique de la situation. Cette attitude de la conscience est possible parce que l'interdite ne se contente pas de se mettre à distance d'elle-même mais elle renie complètement son corps, lieu de toutes ses souffrances : elle « prétend que [s]on corps n'existe pas » (Devi, 2000 : 84). Celle qui rapporte les faits et celle qui les vit sont devenues deux entités parfaitement indépendantes et distinctes.

Conclusion

La dissimulation d'un monologue intérieur sous la forme d'un discours adressé à autrui n'est pas un phénomène nouveau en littérature. La situation d'une narratrice autodiégétique, coupée du monde, dans un récit instantané « libre de tout patronage narratif » (Genette, 1972 : 193), suffit pour éveiller nos soupçons. Cependant, au cours de cette étude, nous avons délibérément adopté la position du lecteur peu averti, placé devant une situation narrative confuse qui soulève de nombreuses questions, impose force détours et fourvoiements, exige de procéder par élimination, sélection, déduction, alors même que les circonstances de l'énonciation comportent tous les éléments de réponse. Cette attitude était nécessaire pour faire ressortir les différentes stratégies adoptées par un être profondément troublé qui cherche à survivre dans un monde hostile. Ou en dehors de ce monde. Les égarements et les paradoxes qui caractérisent son discours témoignent d'une désorientation absolue et reflètent ses tentatives désespérées de trouver une issue.

La « mise en scène » de la communication avec autrui, situation sociale par excellence, relève d'une gageure impossible à tenir par l'interdite dans la réalité : celle de s'intégrer dans le monde des hommes. L'illusion du récit autobiographique, de même que le récit instantané de son vécu, relève du même rêve ainsi que du désir de se réhabiliter à ses propres yeux : son existence, jugée insignifiante et superflue par la société des hommes, gagne en intérêt lorsqu'elle fait l'objet d'un récit. En effet, si l'on en croit Jean-Paul Sartre, « pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter » (Sartre, 1947 : 71).

Raconter correspond aussi à une forme de puissance : se constituer en conteur, c'est se poser en démiurge dans son récit. Tout conteur acquiert le privilège de laisser libre cours à son imagination pour transformer, à son gré, les réalités imparfaites. C'est, du moins, la leçon que la protagoniste a retenue des enseignements de sa grand-mère. Aussi, la mémoire, rappelée par la narratrice pour fuir une réalité déplaisante, cède bien vite la place à la création débridée. Les contes et les rêves de la grand-mère grenier tiennent une place importante dans les souvenirs de l'interdite. S'ils sont sciemment recherchés par celle-ci, c'est parce qu'ils ouvrent la voie à une dimension favorable à l'oubli de la réalité douloureuse et servent de tremplin à l'imagination créatrice par la même occasion. L'espoir de celle qui cherche « le don de l'impossible compassion » en constitue le ferment : elle « espère l'amour jusqu'à ce que cette espérance lui tienne lieu de nourriture et engraisse ses rêves » (Devi, 2000 : 118). Ainsi agrémentée, alimentée d'éléments inspirés de sources fictives diverses, l'existence réinventée gagne en

consistance, en vitalité, et, corollairement, la créatrice qui « poursui[t] » cette « autre vie » en lui prêtant « [s]es couleurs et [s]on rythme, [s]a voix et [s]es élans » (Devi, 2000 : 109), devient elle-même pleinement vivante : paradoxalement, c'est dans l'irréel, que l'interdite compte dépasser l'irréalité à laquelle l'ont reléguée les hommes, cette vie (ou non-vie), « ténèbres à perpétuité », qui « lui semble tellement factice » qu'elle en est « à peine consciente » (Devi, 2000 : 66). Cas classique de déni de la réalité, de clivage du moi et de narcissisme secondaire, diront sans doute les psychanalystes. La cruauté des hommes, dans l'œuvre d'Ananda Devi, conduit aussi à cela.

Références bibliographiques

Benveniste, Émile (1966). *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

Cohn, Doritt (1981). *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique » [titre original : *Transparent Minds*, Guilford, Surrey, Princeton University Press, 1978], (traduit de l'anglais par Alain Bony).

——————— (2001). *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique » [titre original : *The Distinction of Fiction*, Johns Hopkins University Press, 1999] (traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer).

Devi, Ananda (2000). *Moi, l'interdite*, Paris, Dapper.

Dujardin, Édouard (1931). *Le Monologue intérieur*, Paris, Messein.

Hubier, Sébastien (2003). *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin / VUEF.

Husserl, Edmund (2008). *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, Paris, Vrin [ouvrage réunissant les textes revus et développés de conférences sur l'« Introduction à la phénoménologie transcendantale », prononcées à la Sorbonne en février 1929] (traduits de l'allemand par G. Peiffer et E. Lévinas) [1re éd. Paris, Armand Colin, 1931].

Genette, Gérard (1969). *Figures II*, Paris, Le Seuil, coll. « Points ».

——————— (1971). *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique ».

——————— (1983). *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

Jakobson, Roman (1963). *Essais de linguistique générale I*, Paris, Minuit (traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet).

Lejeune, Philippe (1975). *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais ».

——————— (1986). *Moi aussi*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique ».

May, Georges (1984). *L'Autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France. [1ère éd. 1979].

Sartre, Jean-Paul (1943). *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

——————— (1947). *Situations I*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».

Webographie

Devi, Ananda (février 2003). « L'écriture est le monde, elle est le chemin et le but », entretien, *Les Indes Réunionnaises*. Consulté le 15 juillet 2015, [En ligne] URL : http ://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm.