La poétique de l'errance et l'identité-relation dans les œuvres d'Ananda Devi

Ritu Tyagi
Université de Pondichéry

Résumé : Dans un espace multilingue, multiracial et multiethnique comme l'île Maurice, pourrait-on parler d'une identité fixe, ancrée dans un territoire ou un passé commun ? Comment cette population diasporique se réconcilie-t-elle avec l'altérité intégrante dans le tissu social de cette nation ? Comment le cas du peuple mauricien refaçonne notre compréhension du concept d'identité ? Afin de répondre à ces questions, autrement dit, tenter d'articuler le sentiment d'appartenance et d'identité de la population diasporique de l'île Maurice, je vise à examiner les œuvres d'Ananda Devi en m'appuyant sur la notion d'identité rhizome et la pensée de l'errance d'Édouard Glissant.

Mots-clés : Ananda Devi, île Maurice, errance, identité-rhizome, relation.

> *On ne pouvait ni me définir en tant qu'écrivain indien, ni en tant qu'écrivain créole. Cela m'a posé des difficultés de définition personnelle jusqu'à ce que je me rende compte qu'être mauricien, c'est précisément cela : faire partie de tous ces mondes, et, à travers un processus de synthèse et de syncrétisme, en extraire quelque chose de neuf et d'authentique* (Sultan, 2001).

Ces mots d'Ananda Devi, une écrivaine phare de la littérature mauricienne d'expression française, dévoilent justement la complexité d'être Mauricien lorsqu'il s'agit d'articuler l'identité ou, plus précisément, la « mauricianité ». L'île Maurice avec son histoire conflictuelle marquée par l'esclavage, l'engagisme, la colonisation et une indépendance toute récente gagnée en 1968 est connue aujourd'hui pour sa diversité culturelle. Sa population est, à l'origine, exogène, issue de bassins culturels, linguistiques, et de continents hétérogènes, à savoir : l'Europe, l'Afrique, l'Inde, la Chine et, en dehors de ceux-là, quelques autres minorités. De ce fait, la composition démographique de cette île aujourd'hui comprend des gens d'origine indienne, africaine, chinoise et européenne. Un bon nombre d'autres critères tels que la caste et la classe

continuent à diviser la population en sous-groupes et tous ces différents types d'identités jouent un rôle significatif en déterminant la façon dont les Mauriciens négocient leurs vies sociale, culturelle et politique.

Puisque cette île n'avait pas de population indigène, aucun groupe ethnique ne pouvait prétendre être autochtone. Ils restaient tous plus ou moins enracinés « ailleurs », dans un pays lointain ou un passé lointain, ce qui façonne la politique identitaire de l'île aujourd'hui. Dans un tel espace multilingue, multiracial et multiethnique, pourrait-on parler d'une identité fixe, ancrée dans un territoire ou un passé commun ? Comment cette population diasporique se réconcilie-t-elle avec l'altérité intégrante dans le tissu social de cette nation ? Comment le cas du peuple mauricien refaçonne notre compréhension du concept d'identité ?

Afin de trouver des réponses à ces questions, autrement dit, tenter d'articuler le sentiment d'appartenance et d'identité de la population diasporique de l'île Maurice, on s'appuie sur les notions d'identité rhizome, la pensée de l'errance et la poétique de la relation conçues par un autre insulaire, Édouard Glissant (1990) de la Martinique. Véronique Bragard a déjà décelé une résonance entre ces deux grands écrivains qui célèbrent la diversité et la convergence des cultures qui marquent leurs îles : « L'écriture d'Ananda Devi est empreinte de nombreux apports multiculturels illustrant la grande diversité et la rencontre des cultures dans ce qu'Édouard Glissant appelle le chaos-monde » (Bragard, 2001 : 188).

De la pensée de Deleuze et Guattari (1980 : 13), Édouard Glissant a conçu une philosophie de la Relation et une réflexion sur le « devenir-monde » contemporain. Le rhizome décrit par Deleuze et Guattari s'oppose à la racine, mais n'exclut pas nécessairement tout enracinement ou toute territorialisation. Le rhizome est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, et cette figure devient chez Glissant le point de départ d'une réflexion autour de l'identité, ou mieux de la multiplicité des formes d'appartenance et d'identité possibles : « La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre » (Glissant, 1990 : 23). Par opposition au modèle des cultures ataviques, la figure du rhizome place l'identité en capacité d'élaboration des cultures composites, par la mise en réseau des apports extérieurs, là où la racine unique annihile. L'esprit du rhizome se fonde donc sur la démultiplication et récuse l'unicité de la racine. Le rhizome serait une sorte de tentative de constituer une identité ouverte, non déterminée par les schèmes réducteurs d'une racine unique.

Il existe donc pour Glissant deux variantes d'une pensée de l'identité : l'identité-racine (qui a des racines mythiques et qui est fondée sur l'idée d'une filiation légitime, qui assure la possession d'une terre, qui devient par là un territoire national), et une identité-relation, qui naît des contacts aux résultats imprévisibles entre les cultures, qui circule dans une étendue et qui n'est pas enracinée dans un territoire unique. La difficulté logique de concevoir jusqu'au bout l'idée de Relation consiste dans sa nature intransitive : il ne s'agit pas de penser une relation entre deux ou plusieurs termes déjà définis ou institués, il n'y a pas d'élément primaire ou originaire qui entre dans la Relation (Glissant, 1990 : 183).

Cette idéologie de la Relation conduit à une poétique de l'errance qui s'opère contre toute idée d'enracinement dans un lieu unique. Elle exige mobilité et extension par rapport à un centre exclusif. Si le rhizome maintient ouvert le rapport à l'Autre, l'errance est l'une des modalités de cette ouverture qui prône le décentrement de l'être et son ouverture à la multiplicité. Il ne s'agit pas forcément d'un refus de la racine-lieu-origine mais une opposition à l'exclusivité de la racine. Contre le dogme du territoire, l'errance maintient une ouverture du lieu sur d'autres lieux possibles. Elle mobilise un décentrement du corps et de l'esprit pour l'ouverture vers un ailleurs qui reste toujours possible et jamais connu d'avance. Glissant l'explique ainsi :

> *La pensée de l'errance n'est pas l'éperdue pensée de la dispersion mais celle de nos ralliements non prétendus d'avance, par quoi nous migrons des absolus de l'Etre aux variations de la Relation, où se révèle l'être-comme-étant, l'indistinction de l'essence et de la substance, de la démesure et du mouvement. L'errance n'est pas l'exploration, coloniale ou non, ni l'abandon à des errements. Elle sait être immobile, et emporter. [. . .]. Par la pensée de l'errance nous refusons les racines uniques et qui tuent autour d'elles : la pensée de l'errance est celle des enracinements solidaires et des racines en rhizome. Contre les maladies de l'identité racine unique, elle est et reste le conducteur infini de l'identité en relation* (Glissant, 1990 : 175).

Les personnages marginalisés de Devi, vivant dans une extrême pauvreté et un désespoir absolu, loin d'être stables ou enracinés dans leur territoire, cherchent constamment à fuir leur réalité. Devi démontre leur lutte comme ils tentent de s'échapper de la torpeur et de la prison que l'insularité mauricienne leur impose. Devi les saisit dans un état de « devenir », « étant » qui déstabilise les notions d'identité unitaire, enracinée.

1 L'errance et le désir de fuir chez les personnages de Devi

Les romans de Devi racontent les histoires de jeunes Mauriciens qui appartiennent aux couches marginalisées de la société et vivent leur vie dans une diversité culturelle inhérente de l'île. Ces personnages et leur lutte continuelle avec la complexité identitaire permettent à Devi de présenter une image plus « réaliste » de l'île Maurice contemporaine qui est en opposition à celle proposée par certains de ses prédécesseurs. Plusieurs écrivains, notamment Robert-Edward Hart et Malcolm de Chazal, étaient extrêmement patriotiques et comprenaient « la mauricianité » comme une identité découlant d'un sentiment d'appartenance à un territoire unifié. [1]

Devi présente la réalité sombre de l'île post-coloniale dont l'infrastructure est sur le point de s'effondrer et dont les habitants s'efforcent de se réconcilier avec leur pauvreté et leur misère. Elle révèle l'insularité et la claustrophobie qui marquent non seulement la ville de Port-Louis mais toute l'île. Elle présente un espace inhumain limité non

1. Voir mon article « Rethinking Identity and Belonging : Mauritianness in Ananda Devi's Works », Maeve McCusker et Anthony Soares (dir.), *Islanded Identities : Constructions of Postcolonial Cultural Insularity,* Amsterdam, New York, Rodopi, 2011, pp. 91-108.

seulement par sa géographie, mais aussi par la pauvreté, la souffrance et la misère qui paralysent les personnages dans une impasse. Dans les œuvres de Devi, cette île perd son aura romantique accordée par ses prédécesseurs comme Robert-Edward Hart et Malcolm de Chazal et devient un site troublant et engageant. Paule, la protagoniste de *Rue La Poudrière*, se sent piégée dans la ville de Port-Louis : « Je suis une prisonnière éternelle » (Devi, 1989 : 84). Selon elle, la ville est parfois un volcan agité plein de lave et parfois un grand cercueil.

Ce paysage urbain et son aspect infernal resurgissent dans le roman *Ève de ses décombres* avec l'espace clos de Troumaron. Le nom de la banlieue « Troumaron » est significatif comme le trou connote un espace démuni jonché de débris et le marron fait référence aux esclaves fugitifs, soulignant ainsi le thème de la fuite qui domine cette œuvre. Sad voit Troumaron comme un entonnoir qui reçoit des eaux sales du pays, un foyer pour toutes les personnes déplacées par les cyclones. Bien qu'il y habite depuis sa naissance, il n'est pas à l'aise dans cet espace. Il exprime son mécontentement ainsi : « Moi, j'y vis depuis toujours. Je suis un réfugié de naissance » (Devi, 2006 : 13). Pour *Ève*, aussi, Troumaron est un marécage où ne poussent que des cadavres. Comme Sad, elle aussi est née à Troumaron mais ne ressent aucun sentiment d'attachement à cet espace monstrueux lorsqu'elle affirme : « Je n'appartiens pas à Troumaron. Le quartier ne m'a pas volé l'âme comme aux autres robots qui habitent ici » (Devi, 2006 : 21). Pour Clélio également, Troumaron est tellement bondé qu'il est impossible d'y survivre. La seule manière possible d'exister est de le quitter : « Ils m'entraînent vers la cité, vers notre prison. [...]. Port-Louis vole quelque chose en moi. [...]. Je ne sais pas où aller. Je poursuis ma course circulaire » (Devi, 2006 : 39).

Clélio décrit ainsi un sentiment d'étrangeté pour la ville qu'il fréquente et l'accuse d'avoir volé quelque chose en lui. Pour les personnages de Devi – Paule (*Rue La Poudrière*), Ève, Sad et Clélio (*Ève de ses décombres*) – l'île Maurice n'est pas le paradis artificiel de Hart et Chazal, mais une île de la souffrance. On pourrait expliquer leur sentiment de malaise à travers la notion freudienne de « *unheimlich* ». *Unheimlich* vient de *Heim* et signifie « le foyer » ou la maison. Ce terme ainsi introduit une notion de familiarité, mais il est aussi employé comme racine du mot *Geheimnis*, qu'on peut traduire comme « secret », dans le sens de « ce qui est familier » ou « ce qui doit rester caché ». Les anglophones le traduisent par « *the uncanny* », désignant ce qui n'est pas connu ou ce qui est étrange. L'« inquiétante étrangeté » est la traduction donnée, faute d'équivalent en français, de l'allemand *unheimlich*. *Heimlich* a plusieurs significations. C'est d'abord ce qui fait partie de la maison (*häuslich*), de la famille. Cela concerne l'intimité, une situation tranquille et satisfaisante. *Heimlich* est aussi synonyme de dissimulation, de secret, ou même de sacré. *Un-* est un préfixe antonymique, *Unheimlich* est le contraire de *heimlich*, au sens premier comme au sens second. En effet, il peut correspondre à une situation mettant mal à l'aise, qui suscite une angoisse, voire de l'épouvante ; et à un secret divulgué, qui est sorti de l'ombre alors qu'il devait rester confidentiel. Cette expression donne l'idée de quelque chose d'intérieur, appartenant au sujet, et en même temps non pas reconnu en tant que tel – rendant le sujet mal à l'aise et appréhensif.

Dans son essai « The Uncanny », Freud démontre comment le langage courant a poussé la signification de *das heimliche* dans son contraire *das unheimliche*, comme cette inquiétante étrangeté est en réalité rien de nouveau ou étrange, mais quelque chose de vieux et familier qui a été réprimée dans le subconscient. Le sentiment d'*unheimlich*, alors, est marquée à la fois par l'étrangeté et la familiarité vers un objet ou un lieu comme dans le cas des personnages de Devi. Ils sont piégés dans une contradiction inéluctable, car leur maison – l'île – se transforme en un espace insulaire aliénant, et devient totalement inconnue. Ceci est clairement le cas dans la description suivante de la relation de Paule avec Port-Louis :

> *Je cours ; très vite, le monde déferle à mes côtés, gris, informe. [. . .] des images de Port-Louis, détachées et disparates, m'en a donné le vertige. J'ai vu un charretier musclé poussant sa charrette. Des rigoles de sueur coulaient sur son dos, que j'ai envie de lécher, assoiffée. J'ai vu une femme assise dans une encoignure, le sari déchiré, la jambe nue, et qui protégeait de sa main immobile la tête d'un petit enfant endormi [. . . .]. Port-Louis est comme une épine plantée dans ma chair. J'y ai vécu ma vie d'enfant, ma vie de fille, ma vie de femme. [. . .] une course ; et ainsi ma vie, fuite, fuite, peur sur peur dans le dédale des ombres* (Devi, 1989 : 10).

Loin des montagnes sculptées et sereines de Hart, éclairées par un soleil radieux et lumineux, Port-Louis de Devi est un monde sombre et hostile. La déclaration de Paule : « J'y ai vécu ma vie d'enfant, ma vie de fille, ma vie de femme » (*ibid.*) évoque une certaine familiarité. Cependant, le sentiment profond de l'étrangeté avec l'espace où elle a toujours habité encourage la protagoniste à fuir, à chercher une sortie.

Piégés dans l'espace clos et insulaire de l'île et presque abandonnés par leurs parents comme Paule, les personnages d'*Ève de ses décombres* aussi ont une relation compliquée avec leur « chez soi » et sont ainsi marqués par un fort désir de fuir. Ève et Savita veulent quitter Troumaron pour vivre ailleurs. Savita exprime son intention de s'évader ainsi : « Je devais partir, ce jour-là. Je devais prendre un petit sac et partir tout droit, marcher sans regarder en arrière. [. . .] Nous étions à Troumaron comme des égarés, des réfugiés parmi les réfugiés. Vivre là en prétendant être ailleurs » (Devi, 2006 : 63). Sad et Savita, les deux, se considèrent comme des réfugiés dans le lieu où ils sont nés. En insistant sur le sentiment de malaise qui envahit Savita, Sad, Clélio et Ève, Devi met en évidence le conflit inhérent entre l'appartenance et la « non-appartenance » qui marquent ses personnages, car l'île natale se transforme en espace sinistre à cause de l'urbanisation anarchique. Le sentiment d'être et de ne pas être chez soi en même temps est évoqué ainsi par Sad : « Ici on construit une identité par défaut : celle des non-appartenants » (Devi, 2006 : 17).

Dans les œuvres de Devi, donc, il y a un sentiment perceptible et persistant de malaise qui déstabilise les identités holistiques et met en exergue le caractère nomade de l'identité chez ses personnages qui n'appartiennent pas à un seul espace mais sont en mouvement constant. Françoise Lionnet, elle aussi, voit l'errance de Paule comme une évasion de l'espace fixe et de l'identité figée. Elle explique : « La double fuite de la signification et de la réalité, de l'endroit fixe et l'identité stable entreprise par le

narrateur et le récit est soulignée et thématisée dans sa mobilité [de Paule], son désir de s'échapper d'une existence circonscrite » (Lionnet, 1995 : 52). La relation ambiguë que les personnages ont avec l'espace et le malaise persistant leur inculquent une envie de l'errance, une ouverture vers l'océan, vers maintes possibilités. Ils sont marqués par une fluidité (voir Mbassi Atéba, 2008) qui leur permet la liberté de chercher leurs propres « relations » et de construire de nouvelles identités, qui sont moins limitées par rapport à l'identité historique. Leur mobilité leur permet de transcender plusieurs obstacles afin de développer une identité des relations.

2 L'errance textuelle

À l'errance géographique correspond une errance énonciative qui se manifeste à travers un récit fragmentaire, un langage éclaté, un cadre spatio-temporel déconstruit et un sujet disloqué. L'itinéraire de l'errant devient, de ce fait, ce parcours même qui permet la réalisation textuelle. Au-delà d'un trajet à connotation spatiale, l'errance s'exprime, chez Devi, à travers des modalités énonciatives et des stratégies discursives. L'errance renverrait à l'acte d'écriture comme espace qui rend possible la reconquête symbolique ou identitaire.

Ananda Devi reconnaît elle-même son *goût* pour une structure narrative bouclée au détriment d'une progression linéaire du récit. Elle nous explique que c'est l'influence des épopées indiennes et les contes populaires racontés par sa mère qui marque non seulement le choix des thèmes mais aussi la structure narrative de ses œuvres :

> *Au-delà de cette anecdote, je me suis rendu compte bien plus tard à quel point j'ai été influencée par ces textes. Je me suis longtemps demandée [sic] pourquoi mes romans n'avaient jamais une structure linéaire et chronologique, et que le temps était traité comme une boucle plutôt que comme une ligne. Ce n'est que récemment que j'ai compris que j'ai été inconsciemment influencée par la structure maillée, en réseau, du Mahabharata, où chaque récit débouche sur d'autres récits* (Devi, 2003).

Devi joue avec le temps d'une manière qui déstabilise la chronologie des événements, créant ainsi un espace pour plusieurs voix à émerger. Dans *L'Arbre fouet*, la thématique de la « réincarnation » lui permet d'établir un cadre temporel extraordinaire qui introduit plusieurs époques dans le roman simultanément, ce qui permet aux personnages des périodes différentes de se réunir. La protagoniste, Aeena, découvre qu'elle était Devika dans sa vie précédente et avait tué son père, un acte qu'elle répète dans la vie présente. Les deux histoires, celles d'Aeena et de Devika, se concentrent sur un arbre, « l'arbre fouet » du titre, et s'entremêlent d'une façon que la vie d'Aeena s'ouvre à celle de Devika et rend possible un dialogue entre elles. La structure narrative de ce roman met en relation non seulement le personnage d'Aeena avec celui de son ancêtre Devika mais rassemble également de nombreux autres personnages tels que Dominique dans une solidarité sans égale.

Outre les concepts du karma et de la réincarnation qui font allusion à l'intemporalité mystique dans son texte, Devi utilise aussi des éléments supplémentaires tels que les poèmes tirés de « Four Quartets » de T. S. Eliot. Au lieu d'un titre, Devi choisit les

poèmes d'Eliot comme des épigraphes pour introduire les chapitres dans son roman. Chaque épigraphe est liée au chapitre qu'elle introduit, ce qui démontre qu'il y a un échange continuel entre Devi et Eliot. En introduisant les chapitres ainsi, elle rend possible un dialogue avec un écrivain phare du monde anglo-saxon du vingtième siècle et crée un espace qui permet au lecteur non seulement de comprendre son travail, mais aussi de voir la continuité de la voix d'Eliot dans ses œuvres à elle, comme si elle était une version réincarnée d'Eliot. De cette façon, elle entre en contact non seulement avec ses lecteurs non-occidentaux, qui pourraient peut-être comprendre les notions de « karma » et de « réincarnation », mais aussi les lecteurs occidentaux qui pourraient s'identifier à Eliot.

Dans le roman *Soupir*, Devi utilise la stratégie de la « métalepse narrative » [2] pour déstabiliser la linéarité du récit et la notion d'autorité singulière du narrateur ainsi que pour repenser la relation narrateur-personnage. Il lui permet également d'introduire plusieurs voix dans ses romans et la multi-subjectivité. Le narrateur principal donne son autorité narrative aux autres personnages qui commencent à raconter leurs propres récits lorsqu'ils entrent en contact avec les autres personnages, facilitant ainsi un dialogue entre eux. Ce roman nous fournit un autre exemple de la structure fragmentaire qui induit un espace interstitiel où les personnages se rencontrent et s'ouvrent ainsi à l'Autre.

Si *Soupir* met en question l'autorité singulière du narrateur, *Ève de ses décombres* joue encore plus radicalement avec la voix narrative. Dès le début, le lecteur se retrouve face à de nombreuses voix qui partagent la responsabilité de raconter, créant ainsi de multiples univers temporels. Au lieu des chapitres, Devi divise le roman en sections qui sont racontées par quatre narrateurs adolescents : la protagoniste éponyme Ève, son amie Savita, son amant Sad, et Clélio, un adolescent de la bande locale qui est accusé d'avoir assassiné Savita. Comme quatre narrateurs partagent l'autorité narrative, le lecteur saute d'un monde temporel à un autre. Par conséquent, la linéarité de la narration traditionnelle est perturbée, la chronologie est absente, et la narration semble fragmentée.

En outre, il y a une voix anonyme, marquée par des passages en italiques. On ne sait pas qui est le narrateur de ces passages. Ceux-ci sont précédés des sections racontées par Ève. Expliquant la présence de cette voix lors d'une conférence en Belgique, Ananda Devi affirme qu'elle la considère comme la voix intérieure d'Ève qui tente de répondre aux questions qu'Ève pose dans les passages qu'elle raconte elle-même, faire des commentaires sur la narration d'Ève ou présenter une contre-vue. Par la voix anonyme, Devi évoque l'alter ego d'Ève et souligne le fait que le personnage d'Ève dans le roman est construit non seulement par sa narration ou celle de Sad mais par d'autres voix aussi, y compris celle de son amie Savita et les passages en italiques. En présentant plusieurs narrateurs qui racontent leurs histoires, Devi démontre que la narration est la seule possibilité qu'ils ont pour exprimer leurs préoccupations et pour

2. Tout récit est une narration d'événements et par conséquent il s'organise en deux niveaux clairement séparés : le niveau de la narration (l'acte de narration), la manière dont les événements sont racontés et celui des événements narrés (l'histoire), les événements eux-mêmes. C'est la contamination d'un niveau par l'autre que Gérard Genette désigne du terme de la « métalepse narrative » [*Narrative Discourse* : 234-37 ; *Figures III* : 244-46]. Lorsque le personnage qui fait partie d'un niveau s'approprie la parole et intervient dans l'acte de narration, on voit l'intrusion d'un niveau narratif dans un autre.

faire sentir leur présence dans un monde de désespoir absolu. Pour Devi, la narration est plutôt l'acte de saisir la voix narrative afin de communiquer avec les autres, surtout ceux qui sont prêts à écouter et partager leur douleur, créer des relations qui relient non seulement le narrateur avec le narrataire mais aussi avec les autres personnages pour rendre possible un dialogue permanent.

Indian tango ajoute une nouvelle dimension à cette relation. Le roman est structuré comme une série de fragments datés alternativement mars, avril et mai 2004 et ressemble à une collection d'entrées d'un journal intime qui racontent deux histoires différentes. Alors que les deux récits se développent indépendamment l'un de l'autre, leur contenu est révélateur. Il permet au lecteur de discerner un chevauchement entre ces récits, car il est presque impossible de comprendre une histoire sans l'autre. Le narrateur autodiégétique poursuit constamment une femme qu'elle appelle Bimala, d'après un personnage dans un film de Satyajit Ray.[3] Bimala est parfois décrite comme une personne réelle, et parfois comme un personnage imaginé par l'écrivain. Le lecteur découvre plus tard dans le roman que Bimala n'est nul autre que Subhadra, la protagoniste de la deuxième histoire, ce qui indique que le narrateur autodiégétique est en fait l'écrivain qui raconte le récit de Subhadra. L'existence du narrateur dépend tellement du personnage que, parfois, le narrateur croit qu'elle se transforme en Bimala, effaçant toutes les différences entre les deux :

> *Je te cherche, je te suis, je te guette, je te projette. Je suis l'ombre de ton identité. Pendant ce temps-là, je ne suis rien ; en sursis, en suspens. Je me désintègre pour me retrouver de l'autre côté de l'écran, dans le miroir basculé de la page. Je me transforme en cette présence vénéneuse qui va pousser Bimala dans ses retranchements, et, une fois là, l'en sortir, neuve, riche, vitale. [...] Peut-être suis-je aussi Bimala, enracinée dans sa torpeur et ses habitudes, suivant son chemin d'un côté de ses berges tandis que son double sautille de l'autre côté ? Peut-être ai-je envie, en la secouant de sa complaisance, de me sortir aussi du trou ?* (Devi, 2007 : 140)

Ce qui semble être une narration fragmentée avec deux histoires différentes s'avère être une histoire captivante et entrecroisée de deux femmes qui reconnaissent et redécouvrent elles-mêmes et leurs désirs à travers leur relation. L'errance textuelle dans ce roman comme dans les autres permet à Devi de créer une relation extraordinaire entre les narrateurs et leurs personnages, offrant maintes possibilités dans lesquelles les personnages sont capables de trouver une stabilité, un « chez soi » par le biais de leur relation avec les autres car leurs problèmes peuvent être mieux articulés collectivement, plutôt qu'individuellement. La section suivante examine ces relations pour comprendre comment une poétique et politique de la relation se développent et redéfinissent la notion de l'Autre.

3. Satyajit Ray (2 mai 1921 – 23 avril 1992) est un réalisateur, écrivain et compositeur indien bengali.

3 La poétique de la relation

Sad d'*Ève de ses décombres*, qui se veut un écrivain, cherche des relations à travers sa poésie et dépasse toutes les frontières pour établir une liaison intellectuelle avec Rimbaud. Il ressent une affiliation immédiate avec le poète lorsque son enseignante lit un poème de Rimbaud dans la classe la première fois :

> *J'ai entendu [. . .] la voix dure d'un gamin qui parlait de ses envies, de sa révolte, de ses blessures, de ses désirs, mais pas seulement, il parlait aussi du monde, du sien et du mien, et du coup, j'ai eu l'impression qu'il me parlait à moi seul. Oui, directement. Il me disait, je suis ton frère. Elle a lu un poème où il disait que les voyelles avaient des couleurs et cela m'a semblé d'une telle évidence que j'ai sursauté : pour moi aussi, les mots avaient des couleurs. [. . .]Lorsqu'elle a fini, elle a dit, ce poète s'appelle Rimbaud* (Devi, 2006 : 27).

Sad et Rimbaud se ressemblent non seulement dans leurs joies et peines de l'adolescence, mais aussi dans leur désir de se révolter et de transgresser les normes qui emprisonnent les êtres, créent des frontières absurdes et étouffent l'esprit humain. Ce sentiment de la fraternité avec un garçon qui appartient à un monde et une époque très différents n'est pas fondé sur un passé commun, un territoire partagé, mais sur le désir de la poésie.

Sad qui est aussi l'un des narrateurs du roman met en évidence les points de similitude entre son monde et celui de Rimbaud, un poète révolté, connu pour sa résistance contre tout ordre établi. Avec Rimbaud, Sad partage non seulement la langue française, mais aussi une poésie de la rage et de la résistance :

> *Ma voix n'est pas la mienne. Cette langue n'est pas la mienne. Je ne sais même pas à qui je m'adresse. Mais cette chambre finit par devenir quelque chose de vrai. Je relis ma folie sur les murs, en encre noire et blanche [. . .]. Je m'inscris, au lieu de m'effacer. Je me suis fabriqué un pont avec un gamin qui avait aussi sa rage au ventre, même s'il ne me saura jamais* (Devi, 2006 : 66-67).

Le petit garçon dans le passage ci-dessus est évidemment Rimbaud à qui s'identifie Sad. Même si Sad se trouve dans un chaos absolu de la crise identitaire, car ni sa langue ni l'espace ne lui appartiennent ; dénué de toute affiliation au passé oublié, il tente de créer des « relations » pour se connecter aux autres. Sad est alors construit comme un sujet rhizome, s'efforçant d'établir des affiliations qui dépassent toutes les barrières physiques, culturelles ou nationales.

Si la poésie de la révolte soude Sad et Rimbaud dans une fraternité sans égale, c'est la « poésie des femmes » qui réunit les personnages féminins, Ève et Savita, du même roman. Ève est d'origine africaine et Savita d'origine indienne. Selon la communauté indo-mauricienne, les Afro-Mauriciens occupent la couche la plus basse dans la société. Toute alliance entre les deux communautés comme le mariage est interdite. Bien que les familles de ces deux jeunes filles aient une grande aversion, les deux filles sont

très proches l'une de l'autre, presque comme des alter ego. L'une se sent à l'aise en compagnie de l'autre, comme constate Ève : « La poésie des femmes, c'est quand Savita et moi, on marche ensemble, en synchronisant nos pas. C'est quand on joue à être jumelles [...]. La poésie des femmes est le rire dans ce coin perdu qui ouvre un bout de paradis » (Devi, 2006 : 30). Elles s'identifient au malaise qui les envahit. C'est ce malaise et le désir de fuir Troumaron qui les réunissent et elles trouvent leur libération dans cette synergie. Leur amitié leur permet de surmonter le sentiment de mal-être qui hante leur vie à Troumaron et évoque une solidarité qui dépasse la barrière socioculturelle. Devi saisit donc ses personnages dans le processus de la transformation, un processus souple de « devenir », de chercher leurs propres relations qui ne sont pas basées sur la race, la classe ou la caste, mais sur une misère ou un malaise partagé.

« La poésie des femmes » dont jouissent Ève et Savita d'*Ève de ses décombres* est recréée dans le couple l'écrivaine-Subhadra du roman *Indian tango* d'Ananda Devi. Le désir fort de fuir chez les personnages d'*Ève de ses décombres* resurgit chez l'écrivaine d'*Indian tango* et aboutit à un vrai déplacement lorsque l'écrivaine d'origine mauricienne quitte son pays pour séjourner en Inde : « J'ai fui. J'ai disparu. J'ai mis en scène ma mort et tué en même temps ce qui m'empêchait de voler. [...]. En arrivant ici, je me retournerais comme un gant. Faire peau neuve, c'est le cas de le dire » (Devi, 2007 : 25-26). Ennuyée par sa vie et par l'écriture, le déplacement, en fait, redonne un souffle de vie à l'écrivaine. C'est en errant dans les rues chaotiques de Delhi qu'elle arrive à se redécouvrir. Mais comment y arrive-t-elle ? En fouillant un passé oublié et perdu dans le pays de ses origines pour comprendre qui elle est, quelle est son identité. Ou en se connectant avec les autres, créant les relations qui transgressent toute catégorie fixe. Bien que les autres comme Velluram, le vendeur de thé, essaie de l'empiéger dans une identité prédéterminée par un certain passé lointain, elle ne s'intéresse pas à s'identifier aux marqueurs d'identité atavique comme le territoire, le passé ou la généalogie : « Velluram [...] a décidé pourtant que je suis d'ici, un enfant prodigue, revenu après des siècles de *Mirich Desh.*[4] Il tente de décoder mon passé. Je le laisse faire. Qu'importe. Je ne suis plus là-bas. Je suis ici. Autre espace-temps » (Devi, 2007 : 44). Une visite du vieux Delhi la rend mal à l'aise. L'histoire, elle-même, devient incompréhensible comme les rues labyrinthiques de Delhi d'où l'on ne trouve aucune sortie. En conséquence, elle ne ressent aucune connexion évidente avec l'histoire ou avec le territoire qui définissent d'une certaine façon son passé diasporique. Sa seule réaction est de s'enfuir non seulement de cette partie de Delhi, mais aussi de l'histoire sanglante et « dangereuse » qu'elle évoque. Elle constate :

> *Toutes les ruelles se ressemblent. Toutes les façades sont pareillement vétustes. Entre les murs hauts, il n'y a rien qui aide à s'orienter. [...]. J'empruntais des enfilades de ruelles puantes, espérant que je finirais par me retrouver sur une grande artère ; mais, de manière tout à fait inexplicable, j'aboutissais chaque fois dans les maisons des gens. [...] Tout le danger de ce lieu, de son histoire, m'est apparue avec force [...] j'ai cru*

4. Ce que les Indiens appelaient l'île Maurice.

> *que j'étais la proie du vieux Delhi et que je n'en sortirais jamais* (Devi, 2007 : 100-101).

Cet éloignement du discours diasporique qui vise à chercher le passé perdu ne montre pas nécessairement un sentiment de déracinement, mais permet une réflexion sur une sorte d'identification qui n'est pas piégée dans une histoire et appartient autant « à l'avenir qu'au passé » (Hall, 1990 : 226). Une identification où la patrie ne signifie pas forcément un lieu de retour à la pureté ou l'authenticité, mais une source d'attachement ambivalent et changeant. Cette approche du positionnement diasporique s'oppose à la définition traditionnelle de la diaspora dans laquelle la construction de la souffrance collective et l'envie de revenir à la patrie restent centraux.

Alors que sa visite de la ville historique du vieux Delhi s'avère être une catastrophe, ses relations avec les personnes comme le vendeur de thé, la fille au cerceau et plus précisément avec Subhadra – qui semblent être très différentes d'elle et avec qui elle semble ne rien avoir en commun – finissent par l'aider à mettre sa vie en perspective. Elle médite, « Je vois alors une femme ordinaire, comme on en trouve partout dans les rues de Delhi. Quelqu'un qui n'entend rien au monde à l'entour, et qui ne sait rien de ma présence toute proche. Un refus absolu de faire partie [...]. (Mais n'était-ce pas mon propre reflet que je voyais ?) » (Devi, 2007 : 26).

Elle découvre finalement qu'elle ressemble à la fille au cerceau et à Subhadra dans leur banalité, leur vulnérabilité, et partage avec elles une certaine force féminine qui les caractérise, lui permettant de créer une solidarité féminine :

> *Au fil des jours, je ressens envers elle une tendresse comparable à celle que j'éprouve pour la petite fille au cerceau. Elles me semblent toutes les deux désemparées et démunies, mais à la fois habitées d'une force inconnue, cette force du ventre qui remplit les femmes jusqu'à se concentrer en ce noyau bouillonnant de promesses qui deviendra un enfant (le sperme n'a rien à y voir). [...] Bimala à l'horizon, la petite au cerceau, dans son bref tourbillon : ma pensée passe au travers et les habite, les anime, les absorbe. Elles sont moi* (Devi, 2007 : 48-49).

Subhadra est aussi étrangère dans sa famille que l'écrivaine dans la ville de Delhi. En habitant son « propre » pays, elle ressent un sentiment d'aliénation chez elle, avec les siens. Les deux dans leur solitude cherchent quelque chose qui pourrait les réunir. C'est ce sentiment d'aliénation, d'étrangeté partagée qui rapprochent les deux. La relation entre elles, finalement, leur donne un certain sentiment d'appartenance, comme explique l'écrivaine :

> *Notre solitude commune est un fil ténu, tendu de l'une à l'autre. Elle n'est pas consciente de moi. Saura-t-elle comprendre ce que je lui offre ? Que c'est autre chose, une autre manière d'être comprise, d'être ressentie, d'être vécue, d'être habitée ? Tout ce temps, tu auras vécu, ignorée et inconnue même des tiens, de ceux que tu appelles tiens, et qui ne le sont pourtant pas, qui ne l'ont jamais été. [...]. Ne comprends-tu pas qu'il*

> *est un lieu où tu peux être entièrement chez toi, en toute appartenance ?* (Devi, 2007 : 82).

À travers les personnages comme l'écrivaine qui quitte son pays natal et Subhadra qui n'est pas à l'aise chez elle, dans sa propre famille, Devi met en question les notions traditionnelles d'appartenance et d'identité qui nous limitent dans les définitions rigides de « nous » et de « l'Autre ». On ignore, par conséquent, les diverses connexions qui dépassent les frontières nationales et culturelles et ont du potentiel de nous accorder un sentiment d'appartenance. L'écrivaine d'*Indian tango*, par exemple, finit par créer des « relations » avec les gens de la rue, des réseaux d'affiliations polymorphes dénuées de toute pesanteur historique ou culturelle, et ainsi établit une identité des « non-appartenants » [5]. À travers cette identité, Devi essaie de redéfinir les notions d'étrangeté et d'appartenance. Elle met en exergue le fait que même le territoire où l'on habite, et qui a déterminé pendant longtemps nos conceptions d'identité atavique, n'est jamais figé dans un espace-temps, mais qu'il est en mouvement permanent, en train de devenir. Envahi par plusieurs empereurs et reconstruit à plusieurs reprises au fil du temps, Delhi est une ville qui n'appartient à personne. Le mouvement incessant a changé le tissu social de la ville à tel point qu'aujourd'hui personne ne pourrait prétendre être originaire de Delhi. Comme observe l'écrivaine, « il suffit d'être étranger, et l'on est déjà dit. D'ailleurs, à Delhi comme dans le monde clos d'un livre, tout le monde est étranger. Tous viennent d'ailleurs. [...] En fin de compte, ils ne sont jamais d'ici. Le mouvement incessant parle d'une population toujours en partance, jamais arrivée » (Devi, 2007 : 44).

Décrivant le monument historique de Delhi, Qutub Minar [6], une icône mondialement connue, Devi célèbre le mariage harmonieux entre l'architecture hindoue et musulmane, démontrant comment les deux anciennes civilisations sont intimement liées d'une manière qu'il est impossible de les séparer : « En ce lieu, architectures musulmanes et hindoues se rassemblent en un somptueux mariage de formes, de textures, de courbes [...]. La richesse sensuelle de l'imaginaire hindou alliée à la délicatesse épurée de l'inspiration musulmane. Elle imagine un autre pays [...] qui aura légué tant de chefs-d'œuvre aux humains » (Devi, 2007 : 169). Ces deux cultures, tout à fait opposées, s'enrichissent mutuellement et réciproquement de leurs différences. Perdu dans le labyrinthe de l'histoire, l'écrivaine découvre que l'hybridité est inhérente à toutes les cultures. L'histoire, elle-même, témoigne du fait que l'altérité contribue à notre richesse. C'est ainsi que Devi décrit une mosquée visitée par Subhadra :

> *Ici, il n'y a plus de temps, puisque tant de siècles s'y sont entremêlés qu'il est impossible de les départager. Couche après couche après couche de sédiments, les différences de styles et de croyances ont été estompées. [...]. Loin de se contredire, les cultes différents se renforcent et se densifient. [...] sans heurt, le regard franchit les civilisations. Les lignes de démar-*

5. Ce terme est employé par Sad dans *Ève de ses décombres*.

6. C'est le plus haut monument de l'Inde avec sa haute tour de 72 m de haut. Sa base fait 14 m de diamètre. C'est une véritable prouesse architecturale, de par les nombreuses sculptures cannelées en grès rouge mettant en scène des épisodes du Coran. Sa construction a démarré en 1193 pour célébrer la victoire des musulmans contre le roi hindou de Delhi.

> *cation sont invisibles. Le mariage est consommé depuis longtemps* (Devi, 2007 : 187).

On ne pourrait ni vivre ni se définir en isolation complète, parce que l'Autre fait partie intégrante de notre vie. Les œuvres de Devi abordent la diversité du monde où les différences ne s'opposent plus mais se « relatent », s'organisent dans un ensemble de correspondances. Mobiles et décentrés, ces écrits illustrent la manifestation d'identités et d'esthétiques mouvantes. Par des emprunts multiples, le déracinement d'un espace et les trajets diversifiés contribuent à la production d'une nouvelle identité, qui s'enracine à travers le monde.

Plutôt que de considérer l'identité comme une entité stable ou figée dans le temps et l'espace, cette contribution examine la notion d'identité chez les Mauriciens ainsi que les transitions identitaires que subit cette population au fil du temps. En dépassant les notions d'identités nationales et culturelles enracinées dans la nostalgie et le désir de la pureté ethnique, Devi met en exergue le caractère nomade de l'identité à travers ces personnages qui habitent des espaces transnationaux / transculturels. Avec leurs errances et leur désir de fuir, ils créent des relations multivariées qui dépassent les frontières culturelles et nationales, et nous permettent de comprendre la complexité d'être Mauricien.

Références bibliographiques

Bragard, Véronique (2001). « Eaux obscures du souvenir : femme et mémoire dans l'œuvre d'Ananda Devi », *Thamyris Intersecting,* n^0 8.1, pp. 187-199.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Édition de Minuit.

Devi, Ananda (1989). *Rue La Poudrière*, Abidjan, Nouvelles Éditions Africaines.

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

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

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

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

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

Freud, Sigmund (2003). « The Uncanny », trans. David McLintock, New York, Penguin Books.

Genette, Gérard *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique ».

———— (1980). *Narrative Discourse : An Essay in Method*, Ithaca, New York, Cornell University Press.

———— (1988). *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca, New York, Cornell University Press.

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

Hall, Stuart (1990). « Cultural Identity and Diaspora », Rutherford Jonathan (dir.), *Identity : Community, Culture, Difference*, London, Lawrence and Wishart.

Joubert, Jean-Louis (dir.) (1993). *Littératures francophones de l'Océan Indien : anthologie*, Paris, Groupe de la Cité International Création-Diffusion.

———— (dir.) (1992). *Littérature francophone : anthologie*, Paris, Nathan.

Joubert, Jean-Louis et Jean-Irénée Ramiandrasoa (dir.) (1991). *Littératures de l'Océan Indien : histoire littéraire de la francophonie*, Vanves, EDICEF.

Lionnet, Françoise (1995). « Evading the Subject : Narration and the City in Ananda Devi's *Rue La Poudrière* », *Postcolonial Representations*, Ithaca and London, Cornell University Press.

Ravi, Srilata (2007). *Rainbow Colours. Literary Ethnotopographies of Mauritius*, Lanham, Lexington Books.

———— (2013). *Rethinking Global Mauritius. Critical Essays on Mauritian Literature and Culture*, La Pelouse, Trou d'Eau Douce (île Maurice), L'Atelier de l'écriture.

Schnepel, Burkhard et Cornelia (2001). « From Slave to Tourist Entertainer », Maeve McCusker et Anthony Soares (dir.), *Islanded Identities : Constructions of Postcolonial Cultural Insularity,* Amsterdam, New York, Rodopi, pp. 109-126.

Sultan, Patrick (décembre 2001). « Ruptures et héritages : entretien avec Ananda Devi », http ://orees.concordia.ca/numero2/essai/Entretien7decembre.html.

Tyagi, Ritu (2011). « Rethinking Identity and Belonging : 'Mauritianness' in Ananda Devi's Works », Maeve McCusker et Anthony Soares (dir.), *Islanded Identities : Constructions of Postcolonial Cultural Insularity,* Amsterdam, New York, Rodopi, pp. 91-108.

———— (2013). *Feminism, Narration and Polyphony*, Amsterdam, New York, Rodopi.