Ananda Devi et T. S. Eliot, cet homme qui lui parle

Cécile Vallée
Université de Cergy-Pontoise

Résumé : Ananda Devi évoque fréquemment ses nourritures livresques pour souligner son hybridité culturelle formée à partir du *Ramayana* et du *Mahabharata*, des littératures anglaise et française. À ce socle fondateur, s'ajoutent les lectures de la maturité qu'elle présente dans *Les Hommes qui me parlent*. Une de ces voix semble toutefois se démarquer des autres par sa présence explicite dans l'œuvre et par sa récurrence : celle de Thomas Stearns Eliot, que la romancière fait entendre dans trois romans, *L'Arbre fouet*, *Indian tango* et *Les Jours Vivants* sous la forme d'épigraphes et d'allusions. La relation entre l'intertexte et le roman offre plusieurs niveaux de lecture : elle a une fonction narrative et permet en cela de travailler plus en profondeur l'interprétation du roman. Elle a également une fonction poétique qui pose les jalons de la construction du roman. Enfin, ce rapport particulier de la romancière avec l'œuvre du poète, qui s'inscrit sur une longue période, met en perspective les fondements de sa poétique. En s'inscrivant dans le discours littéraire, le roman tente de dépasser la réalité pour accéder aux rêves hauts décrits par le poète par le recours au concept du temps cyclique et par l'exploration intertextuelle.

Mots-clés : Ananda Devi, T. S. Eliot, intertextualité, hybridité, poétique.

Ananda Devi ne refuse jamais d'aborder la question de ses nourritures livresques : « Quand on écrit un livre, on se situe toujours de manière plus ou moins consciente dans le domaine de l'intertextualité. Il y a évidemment des auteurs que j'admire et dont j'ai intégré l'influence d'une manière ou d'une autre dans mes fictions », déclare-t-elle (Garcia, 2007). Elle s'inscrit ainsi, avec justesse, dans un rapport intertextuel, une relation horizontale, par « transformation » ou « relation » (Samoyault, 2001 : 111), qui permet de « faire circuler les effets de sens » (Samoyault, 2001 : 112), et non dans une relation verticale de simple hommage. Elle livre même les traces plus ou moins marquées qu'elle a repérées dans ses premiers romans :

> *Par exemple, lorsque j'écrivais* Le voile de Draupadi*, je lisais plusieurs romans de Le Clézio et j'ai l'impression que cela se sent dans ce roman. J'aime beaucoup* La nuit sacrée *ou* L'enfant de sable *de Ben Jelloun et je pense qu'on y retrouve des parallélismes avec* Moi, l'interdite. *Mais la plupart du temps, ce n'est pas une démarche consciente, comme pour*

> *tout écrivain. Dans certains cas, je détecte un rapport avec un autre texte longtemps après avoir écrit un roman. Cela m'est arrivé avec un conte de fées de Grimm que j'avais lu dans mon enfance très angoissant, dont le titre anglais est « What came of picking Jessamine ». J'ai aussi rêvé à plusieurs reprises que j'étais au bord de l'eau (je rêve souvent de la mer) et que quelqu'un me tirait sous l'eau par la cheville. Ce n'est que récemment et tout à fait par hasard que j'ai relu ce conte et que j'ai reconnu sa présence dans* Joséphin le fou (Garcia, 2007).

Grande lectrice, elle évoque souvent les écrivains qu'elle apprécie et a même consacré un texte autobiographique à ces voix littéraires qui l'habitent, *Les Hommes qui me parlent*. Elle revendique « un parcours très personnel, entrepris dès l'enfance [1] », à travers les histoires tirées du *Ramayana* et du *Mahabharata* que lui racontait sa mère [2], les livres que rapportait son père de Port-Louis [3] et les textes classiques anglais et français qu'elle a étudiés à l'école. À cette base fondatrice, s'ajoutent les lectures de la maturité : son panthéon féminin – Virginia Woolf, Toni Morrison –, elle cite souvent Salman Rushdie et les auteurs indiens [4], mais aussi les écrivains africains qu'elle découvre dans les années 1960 [5].

De cette riche bibliothèque, se démarque toutefois une voix, par sa présence explicite dans l'œuvre et par sa récurrence : celle du poète américano-anglais Thomas Stearns Eliot. D'après l'historien indo-mauricien Kissoonsingh Hazareesingh, c'est Seewoosagur Ramgoolam qui aurait participé à la diffusion des poèmes de T. S. Eliot à Maurice :

> *À son retour à Maurice, ses études professionnelles achevées, Ramgoolam a beaucoup aidé à mieux faire connaître Eliot et à élargir son auditoire mauricien, notamment parmi les intellectuels indiens. Sa belle bibliothèque [...] contient presque tous les livres de cet écrivain transcendant, qui a laissé son empreinte sur toute la littérature anglaise de son temps* (Hazareesingh, 1976 : 196).

1. Entretien non publié du 23.03.2015.

2. « Elle ne se contentait pas d'une narration pure et simple, mais y apposait un commentaire intellectuel : dans le *Mahabharata*, elle mettait l'accent sur l'enjeu politique qui guidait les choix, les stratégies de la guerre, la lutte des pouvoirs. Elle ne nous parlait pas de Krishna comme d'une incarnation de Dieu, mais comme d'un fin stratège. Quant au *Ramayana*, elle en faisait une lecture féministe, parlant de la « révolte » de Sita, à la fin d'une des versions du mythe, comme d'une preuve que c'était Sita le personnage central, alors que Rama, à la fin, révélait sa nature d'homme plutôt que divine » (Sultan, 2001).

3. « À chaque fois que mon père se rendait à Port-Louis, il allait à la librairie Corner House ou Nalanda, et en ramenait des livres. C'étaient les couvertures vertes des polars de Penguin ou celles, jaunes, de la collection du Masque. C'étaient les romans de cape et d'épée d'Alexandre Dumas et de Michel Zévaco – ce dernier m'ayant sans doute rendu les personnages de l'histoire de France beaucoup plus familiers que les leçons d'histoire à l'école. Agatha Christie, Conan Doyle, Dumas, Zévaco, Jules Verne, Paul Féval, tant de lectures qui passionnaient mes parents au point où ils parlaient de ces personnages comme de gens qu'ils côtoyaient quotidiennement » (Devi, 2008).

4. « En grandissant, j'ai lu Rabindranath Tagore et d'autres auteurs indiens traduits en même temps que les classiques français et anglais » (Sultan, 2001).

5. « C'est quand j'ai découvert les livres des écrivains africains des indépendances que la littérature s'est, d'un seul coup, habillée d'une étourdissante proximité. [...] les livres de Tchikaya U' Tamsi, de Wole Soyinka, d'André Brink, de Sony Labou Tansi, de Kourouma et de bien d'autres étaient des navires qui m'ont fait découvrir la chair du continent. Ce n'était pas un voyage dans les ténèbres mais dans une sorte de lumière rageuse qui interrogeait le monde sans relâche » (Ranaivoson, 2012 : 14).

Il semblerait que Kissoonsingh Hazareesingh ait quelque peu exagéré l'influence de Ramgoolam. Ananda Devi explique que si le premier Premier ministre de Maurice était effectivement un grand admirateur du poète qu'il a rencontré, l'œuvre de T. S. Eliot n'a de place dans l'île qu'à l'école [6]. C'est ainsi qu'elle a elle-même découvert ses poèmes :

> *Je l'ai découvert en classe de seconde (Forme V, comme on le dit à Maurice), parce que nous étudiions une anthologie de poètes anglais. Ses poèmes sur Londres m'ont fascinée, et à partir de là j'ai lu toutes ses œuvres. J'avais l'habitude d'illustrer mes livres de poésie par des dessins au crayon, et William Blake et T. S. Eliot sont ceux qui m'ont le plus inspirée, à la fois sur le plan poétique et sur le plan graphique. Je les ai aimés pour l'intensité de chaque poème, chacun ouvrant une brèche dans l'esprit et le cœur humain, une remise en question qui va au plus profond de soi, et qui, pour l'adolescente que j'étais, correspondait à une sorte d'angoisse existentielle et mystique qui s'exprimait avec des mots profondément charnels. Par ailleurs, Eliot avait, parallèlement au côté mystique et philosophique, un aspect facétieux qui s'est transmis dans la série de poèmes sur les chats (qui a été à l'origine de la comédie musicale « Cats »), et cela aussi m'a séduite* [7].

L'œuvre poétique d'Eliot l'accompagne toujours comme en témoignent les épigraphes et les allusions dans certains de ses romans. Il s'agira de montrer dans quelle mesure cette fréquentation régulière permet de mettre en perspective la façon dont Ananda Devi conçoit la littérature. Après avoir analysé les modalités de cette intertextualité dans trois romans – *L'Arbre fouet*, *Indian tango* et *Les Jours vivants* –, nous verrons en quoi elle révèle les fondements de la poétique de notre auteure.

1 De l'épigraphe et de l'allusion

L'intertexte elotien se manifeste dans les trois romans d'Ananda Devi sous les formes de l'épigraphe et de l'allusion. Antoine Compagnon a bien montré que le fait de citer quelques mots ou quelques vers d'un autre texte entraîne un travail herméneutique complexe. Si l'on peut se référer au sens de la citation dans son texte d'origine, il a toutefois moins d'importance que l'intention qu'a l'auteur en extrayant ce passage et le sens qu'elle prend par rapport au texte dans lequel elle est introduite : « La citation n'a pas de sens en soi, parce qu'elle n'est que dans un travail, qui la déplace et qui la fait jouer. La notion essentielle est celle de son travail, de son working, le phénomène. [...] Elle n'a pas de sens hors de la force qui l'agit, qui la saisit, l'exploite et l'incorpore », (Compagnon, 1979 : 38). Placée au seuil du roman ou des chapitres, la citation qui devient alors épigraphe, se charge de fonctions supplémentaires.

6. « À ma connaissance, Ramgoolam n'a pas été à l'origine de la diffusion de T. S. Eliot, mais il a effectivement rencontré Eliot et a tous ses livres dédicacés chez lui. À l'époque, l'œuvre poétique d'un Anglais n'était pas forcément largement diffusée à Maurice, sauf en cours de littérature. On étudiait à la fois la littérature anglaise et française. Je ne pense donc pas qu'Eliot soit connu des Mauriciens grâce à Ramgoolam, mais plutôt par le biais de l'enseignement littéraire », Entretien non publié du 23. 03. 2015.

7. Entretien non publié du 23.03.2015.

Placée en exergue, sur une page blanche, l'épigraphe est « un *bord* d'œuvre, généralement au plus près du texte » (Genette, 1987 : 147), « un cri, un premier mot, un raclement de gorge avant de commencer vraiment » (Compagnon, 1979 : 337). Elle a une fonction de commentaire, Gérard Genette distingue celui du titre et celui du texte dans son ensemble et ajoute que son interprétation peut rester « énigmatique » (Genette, 1987 : 160). Les deux critiques insistent surtout sur la fonction de caution, de vitrine. Antoine Compagnon y voit « une image, un insigne ou une décoration ostentatoire sur la poitrine de l'auteur » (Compagnon, 1979 : 337). Pour Gérard Genette, « elle est un peu, déjà, le sacre de l'écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au Panthéon » (Genette, 1987 : 163). En revanche par l'allusion, cette mise en relation du texte et de l'intertexte se fait de manière implicite.

2 Les épigraphes de *L'Arbre fouet*

Le lien intertextuel qu'Ananda Devi établit avec l'œuvre de T. S. Eliot, dans *L'Arbre fouet*, est conséquent puisqu'il repose sur les quatorze épigraphes qui précèdent chacun des chapitres du roman. Elles se composent de la citation en anglais de quelques vers de T. S. Eliot suivie d'une traduction faite par l'auteure elle-même. L'éditeur mentionne, dans la quatrième de couverture, le patronage prestigieux de ce maître de la modernité occidentale, Prix Nobel de littérature. Est ainsi activée la fonction mise en relief par les critiques. Toutefois une seule épigraphe aurait suffi pour rendre efficace cette caution. Ananda Devi a expliqué comment l'idée lui était venue : « Au moment où j'écrivais ce roman, je lisais les poèmes de T. S. Eliot, que je relis souvent, et il y avait, pour moi, des correspondances troublantes » (Sultan, 2001). Elle les livre donc à son lecteur par l'intermédiaire des épigraphes. Il se crée ainsi un véritable réseau entre les deux œuvres, invitant à passer d'un texte à l'autre, à lire Eliot à travers *L'Arbre fouet* et *L'Arbre fouet* à travers Eliot selon des axes narratif et poétique.

La première fonction de ces épigraphes est bien de souligner la correspondance entre un élément narratif du chapitre et les vers du poète. Deux épigraphes concernent également l'ensemble du récit. Celle du chapitre XI fait référence au titre. C'est une citation d'un des premiers poèmes d'Eliot, « Gerontion ». Les deux vers sont assez énigmatiques : « Les vertus nous sont imposées par nos crimes insolents, / et ces larmes sont tombées de l'arbre-colère » (Devi, 1997 : 119). Dans cette traduction d'Ananda Devi, la conjonction de coordination entre les deux vers a été ajoutée. Elle permet de souligner leur relation. Si l'on respecte l'univers elotien, ces vers peuvent renvoyer au concept chrétien de rédemption du pécheur et aux larmes de pardon de la victime. L'arbre-colère renvoie alors à l'arbre-fouet de l'esclavage et ces vers symbolisent le travail de mémoire qui doit s'accomplir. Toutefois, la fin du chapitre offre une deuxième lecture en rapport avec le milieu indo-mauricien des personnages : « L'arbre-fouet n'a pas voulu ces sévices. Il voulait me réconforter. Je l'entoure de mes bras, je le serre en croyant pleurer, pleurer, mais mes yeux sont secs, et il coule de moi les larmes invisibles de la colère » (Devi, 1997 : 135). Le travail de rédemption ne se fait pas par le criminel, la société patriarcale, mais par celles qui en subissent les crimes et dont les larmes restent celles de la colère. La première strophe de la première épigraphe, quant à elle, constitue un parfait résumé du roman, certes énigmatique au départ, mais lumineux pour le lecteur qui y revient à la fin de sa lecture : « Il n'y aura

pas de fin à nos explorations. Ce n'est qu'une fois revenus à notre point de départ que, reconnaissant ce lieu pour la première fois, nous saurons enfin que nous sommes parvenus au but » (Devi, 1997 : 5). Est ainsi définie la quête de la narratrice qui, après avoir découvert sa vie antérieure, peut enfin vivre pleinement.

Les citations qui font écho aux éléments narratifs des chapitres sont principalement extraites de la dernière section des *Four Quartets*, « Little Gidding », qui domine ainsi le corpus d'épigraphes avec ses six récurrences. En effet, la scène sur laquelle est composée ce poème – la fameuse rencontre du poète avec le fantôme, son double – correspond à celle de la narratrice avec la femme qu'elle a été dans sa vie antérieure. On retrouve cette expérience « para-naturelle » [8], comme la nomme Ananda Devi, dans les épigraphes des chapitres 5 et 7. Les vers elotiens peuvent également renvoyer à un élément descriptif. Ainsi la deuxième strophe de la première épigraphe annonce le cadre spatial du roman, décrit dans le premier chapitre. On y retrouve le jardin, les arbres fruitiers, associés aux enfants, et la mer. Enfin, Ananda Devi joue, par de petits aménagements dans la traduction, à faire correspondre davantage le texte cité et son roman, tout en conservant la version originale en anglais. C'est au lecteur qui comprend l'anglais, de repérer ces petits signes. Dans le chapitre 3, elle ajoute le pronom personnel de la première personne, ce qui donne l'impression que les mots sont de la narratrice : « l'Amour est le Nom étrange de celui qui a tissé pour moi cet intolérable habit de feu / que nulle puissance humaine ne pourra m'enlever » (Devi, 1997 : 21). La reprise de cette image du feu à la fin du chapitre – « Ce n'est qu'après que j'ai compris sa brûlure » (Devi, 1997 : 30) – souligne davantage l'intertextualité. Dans le chapitre 7, c'est par un changement de genre – l'absence de marqueur en anglais lui permettant de faire du locuteur une femme alors que la traduction de Pierre Leyris utilise le masculin [9] – que s'opère ce jeu de rapprochement avec l'intertexte et le roman.

Les épigraphes ont également une fonction poétique. D'une part, elles posent le récit sous l'autorité du langage poétique auquel Ananda Devi attribue de qualités essentielles [10]. Elle souligne ainsi le réseau d'images qui se crée entre les poèmes et le roman, comme la chemise de feu par exemple. D'autre part, elles inscrivent au cœur du roman la conception cyclique du temps qu'Ananda Devi partage avec le poète et qu'elle fait lire dans la construction du récit. Cette construction non-linéaire est symbolisée par l'écho entre la première et la dernière épigraphe. Le début du roman correspond ainsi à sa fin. Ce mouvement cyclique se joue également dans l'intertexte puisque les citations appartiennent toutes les deux aux *Four Quartets*, la première étant tirée de la dernière section et la dernière de la première. Il n'y a donc plus ni début ni fin, ce

8. Ananda Devi définit le para-naturel comme « une situation et des personnages « réels », mais la ligne de démarcation avec une autre dimension de pensée et de conscience est très mince, de sorte que s'imbriquent souvent des situations réelles et « sur-réelles » [...] La frontière entre ces deux mondes devient de plus en plus floue » (Sultan, 2001).

9. « I was still the same, / Knowing myself yet being some other », « J'étais toujours la même, me connaissant tout en étant une autre » (Devi, 1997 : 63).

10. « La poésie seule pénètre aussi fluidement dans le cerveau humain et touche de ses doigts feutrés, si feutrés, un minuscule espace de démesure. Peu importe combien de temps passe, leurs mots à eux ne finissent jamais de dire, ne se vident jamais de leur contenu, ne se transforment pas en une coque vide assaillie de moisissures » (Devi, 2011 : 154).

qui reprend l'idée d'Eliot que « la poésie, avant tout, est une relecture qui n'a pas de fin » (Rosaye, 2000 : 360).

3 Seuils et allusions dans *Indian tango* et *Les Jours vivants*

Dans *Indian tango*, l'intertextualité se fait par allusion. La narratrice mentionne le nom du poète pour faire référence à cette conception cyclique du temps, sans citer avec précision le texte : « Si le but n'est pas d'aller plus loin dans l'exploration de l'interdit, dans la découverte du secret humain, dans la mise en mots de l'indicible – quitte à se retrouver, comme dirait Eliot, au point même d'où nous sommes partis –, cela ne vaut même pas la peine de commencer » (Devi, 2007 : 52). Il est cependant facile de retrouver le passage qui se trouve dans « Little Gidding » : « Ce que nous nommons le commencement est souvent la fin / Faire une fin c'est commencer. / La fin est là d'où nous partons. Chaque proposition / Et chaque phrase juste [...] / Chaque phrase ou proposition, donc, est fin et commencement, / Chaque poème est une épitaphe »[11]. Cette allusion, dans un roman dont l'un des thèmes principaux est la création littéraire, est révélatrice de l'influence importante qu'exerce la poésie d'Eliot sur Ananda Devi, ce que confirme le jeu intertextuel plus complexe qu'elle élabore dans *Les Jours vivants*.

Londres occupe une position centrale dans ce roman, or Ananda Devi affirme que « tout roman sur Londres se devait de se référer dès le départ à Eliot », cette ville étant au cœur de l'univers du poète. L'intertexte ne s'arrête plus au seuil, ne figure pas dans une seule allusion, il nourrit l'ensemble du roman.

Sur les six chapitres qui composent ce roman, quatre sont précédés d'une épigraphe du poète. Concernant des sections plus longues que les chapitres de *L'Arbre fouet*, les épigraphes reprennent plutôt les thèmes principaux du roman. La première insiste ainsi sur la place centrale de Londres, personnage à part entière, et le para-naturel : « Cité fantôme / Sous le fauve brouillard d'une aurore hivernale : / La foule s'écoulait sur le Pont de Londres : tant de gens ? / [...] "Ce cadavre que tu plantas l'année dernière dans ton jardin, A-t-il levé ? Va-t-il pas fleurir cette année ?" » (Devi, 2013 : 9). Le cadavre qui pousse dans le jardin elotien fleurit dans le grenier de Mary. Il renvoie également à celui de Cub, bastonné à mort devant sa porte, à celui du Parsi sur les tours du silence à Bombay, et même au corps de Mary en décrépitude. Ananda Devi offre ainsi une piste pour comprendre que les personnages pourraient tous être des cadavres : « À la fin, on doit comprendre que quand Mary rencontre Cub, il est peut-être déjà mort. C'est le roman le plus mystérieux que j'aie écrit, parce que quand je suis parvenue à la fin, j'ai compris que mes personnages étaient peut-être tous morts »[12]. La deuxième épigraphe[13] poursuit la réflexion sur le thème de la mort.

11. « What we call the beginning is often the end / And to make an end is to make a beginning. / The end is where we start from. And every phrase / And sentence that is right [...] / Every phrase and every sentence is an end and a beginning, / Every poem an epitaph » (Eliot, 1976 : 224- 225).

12. Entretien non publié du 23. 03. 2015.

13. « There is no end of it, the voiceless wailing, / No end to the withering of withered flowers, / To the movement of pain that is painless and motionless, / To the drift of the sea and the drifting wreckage, / The bone's prayer to Death its God » / « Il n'y a point de cesse à la plainte muette, / Point de cesse à la fanaison des fleurs fanées, / Au sursaut de douleur indolore, immobile, / À la mer dérivante, à l'épave en dérive, / À l'os qui prie la Mort, son Dieu » (Devi, 2013 : 71).

En faisant écho à la dernière phrase du chapitre – « À la fin, tout ce qui compte, c'est la façon de mourir » (Devi, 2013 : 88) –, elle s'inscrit également dans la construction cyclique du roman tout comme les deux dernières épigraphes qui soulignent que la connexion des temps se fait par la littérature puisque « le genre humain / Ne peut pas supporter trop de réalité. / Le temps passé, le temps futur, / Ce qui aurait pu être et ce qui a été / Tendent vers une seule fin, qui est toujours présente » (Devi, 2013 : 135) et que « sur un mètre nouveau les vers anciens. Rachète / Le temps. Rachète / La vision indéchiffrée du plus haut rêve » (Devi, 2013 : 99).

L'intertextualité avec l'œuvre du poète ne s'arrête pas à ces épigraphes. Elle s'immisce dans chaque partie du roman. Le titre lui-même est une référence à l'œuvre du poète comme l'explique Ananda Devi :

> *Je me suis tellement imprégnée des* Four Quartets *et de* The Waste Land *en écrivant ce livre sur Londres [...] que j'ai cherché un titre « élotien » au livre. À l'origine, il s'appelait « Portobello Road ». Mais nombre d'ouvrages avaient ce titre, et il me semblait trop concret pour un livre à moitié situé dans l'irréel et dans une sorte de « sur-réalité ». J'ai pensé alors à la traduction française de « The Waste land », et de fil en aiguille, entre les lieux morts et vivants, j'en suis arrivée aux « jours vivants ». Cela semble un peu paradoxal, puisque le roman parle de mort, mais ces morts sont finalement plus vivants dans leur ampleur et dans leur intensité d'être – Howard, Cub, Mary – que les demi-vivants qui passent de jour en jour sans vivre... La construction du roman, de même, reprend cette idée du passé et du futur étant éternellement présents*[14].

Ananda Devi a également nourri le récit de références à l'univers elotien que ce soit par des allusions à des thèmes, des scènes ou des images. La représentation de Londres, notamment à travers les spéculations des promoteurs immobiliers sur la maison de Mary, à Portobello Road, est à rapprocher de celle d'Eliot au début de « East coker » : « Successivement / Les maisons s'élèvent et croulent, sont agrandies, / Déplacées, détruites, restaurées, ou bien à leur place / S'étend un champ ou une usine ou une auto-route. La vieille pierre se mue en bâtiments neufs [...] Les maisons vivent et meurent [...] » (Eliot, 1976 : 174-175). L'atmosphère morbide liée à la décrépitude des corps et la sexualité que l'on peut lire à travers la description du corps de Mary et la scène d'amour avec Cub est l'un des thèmes de *The Waste Land* comme l'explique John Xiros Cooper : « Death and sex are the twin poles around which the diverse materials of *The Waste Land* are patterned [...] *The Waste Land* defines the terrain of the abject, by its constant reminders of the corruptibility of the flesh and images of death, corpses, bodily fluids, waste, and rubbish » (Cooper, 2006 : 84).

Certaines scènes semblent également naître des poèmes. L'errance de Mary en chaussons dans les rues de Londres, rappelle facilement à un lecteur d'Eliot les vers suivants de *The Waste Land*, « Je vais courir dehors, comme je suis, dans la rue / Les cheveux tout défaits » (Eliot, 1976 : 68-69). De même la danse de Mary et de Cub renvoie à celle décrite dans « East coker » : « Battant le rythme dans leur danse / Ainsi que

14. Entretien non publié du 23.03.2015.

dans leur vie dans les saisons vivantes [...] / Le temps de l'accouplement de l'homme et de la femme / et de celui des bêtes. Pieds qui se lèvent, pieds qui retombent, / manger et boire, Fiente et mort » (Eliot, 1976 : 176-177).

Ananda Devi fait également référence au réseau d'images élotien. Le violet, couleur souvent utilisée par le poète [15], est ainsi reprise par la romancière : « sa tête était emplie d'un vertige violet et son corps d'une valse lente » (Devi, 2013 : 115). Elle fait également allusion à la terre gaste pour qualifier Mary : « il ne resterait d'elle que cette herbe rase et piétinée qu'elle avait toujours été », (Devi, 2013 : 121). Enfin les références au temps cyclique sont également nombreuses dans le roman : « L'épingle de ce regard ponctionnait la membrane élastique étirée entre son passé et son avenir – ou ce qu'il en demeurait », (Devi, 2103 : 97). La construction même du récit fait écho à ce retour au commencement puisque la vision fantastique d'un froid polaire qui s'abat sur Londres dans les dernières phrases renvoie à la première épigraphe, « a winter dawn », la fin du roman rejoignant son commencement.

Ananda Devi instaure donc un véritable dialogue avec T. S. Eliot, qui n'est pas seulement ornemental : il appelle le lecteur à réfléchir lui-aussi sur sa poétique du roman.

4 Relais de poétiques

En 2001, Ananda Devi déclarait à propos des épigraphes elotiennes de *L'Arbre fouet* : « Le mysticisme d'Eliot m'attire énormément. C'est pour cela que j'ai choisi ses vers » (Sultan, 2001), restreignant ainsi, comme Kisoonsingh Hazareesingh, l'œuvre du poète à « l'enrichissante influence des livres sacrés de la Grande Péninsule » qui « contribua, dans une large mesure, à la révélation de la culture indienne à l'Occident » (Hazareesingh, 1976 : 197). Or, Ananda Devi ne cite finalement aucun des passages qui font référence à l'hindouisme. Elle nous a expliqué avec plus de précision ce qui la rattache à la poétique de T. S. Eliot :

> *Les poèmes ou les vers qui me touchent le plus ne sont pas forcément ceux qui se réfèrent directement à l'hindouisme. Cela dit, les thèmes du temps éternellement présent (time past and time present are both perhaps contained in time future, and time future contained in time past), et du lieu où l'on « revient » pour la première fois, du cycle de l'histoire, tout cela est forcément très influencé par l'hindouisme, comme je le suis aussi. Je ne me suis rendu compte qu'après plusieurs livres que je ne raconte pas une histoire de manière linéaire mais cyclique. Et chaque événement du passé a une répercussion dans le futur et vice versa. C'est là une particularité de la manière de raconter des grands textes hindous. [...] chaque action a sa conséquence, même après des siècles. C'est une technique fictionnelle qui fonctionne remarquablement bien. Je ne crois pas qu'il y ait une seule histoire qui me fasse frissonner autant que celle d'Œdipe : on a beau connaître la fin, ce parcours d'aveugle avant l'heure qui va vers*

15. On la retrouve dans *The Waste Land*, « À l'heure violette, à l'heure tardive qui s'efforce » et « Quelle est cette cité par delà les montagnes / Qui se démembre et se reforme et s'effiloche dans l'air violet » Eliot, 1976 : 76), « Qui marchait entre le violet et le violet / Qui marchait entre / Les rangs variés de verts divers » (Eliot, 1976 : 130).

> *sa déchéance est d'autant plus terrible qu'on en connaît l'aboutissement, et d'autant plus excitant sur le plan fictionnel qu'il fonctionne infailliblement*[16] *!*

Cette conception cyclique du temps a ainsi un rôle essentiel dans sa poétique du roman ; elle influence la construction du récit qui n'est jamais linéaire. Les conséquences des actes du passé font réapparaître ces épisodes anciens, les événements du passé annoncent ceux du futur. Dans *Les Hommes qui me parlent*, autofiction qui évoque notamment tous les écrivains qui l'ont marquée, Ananda Devi consacre un chapitre à ce poète qui lui a tant parlé. Elle y reprend ces vers qu'elle rapproche de l'idée de nostalgie : « La nostalgie est ce jardin de roses dans lequel voyagent les mots d'Eliot » (Devi, 2011 : 153), car la réalité n'est ni accessible ni suffisante pour le verbe poétique :

> *La réalité est cette chose unidimensionnelle qui nous emprisonne dans la routine et l'ennui. La nostalgie habille d'or le présent du passé et de brume le présent du futur : les deux visions sont partiellement mensongères. Le présent, c'est cet instant dans lequel on nage à contre-courant, sans bouger. Seules les vagues bougent autour de soi : le paysage reste le même* (Devi, 2011 : 153-154).

La littérature doit donc atteindre « the unread vision in the higher dream » : « Ne te laisse pas envahir par la petitesse du présent. Dans cet autre lieu qu'est l'écriture, tu vis dans plusieurs dimensions à la fois. Pourquoi alors accorder tant d'importance à la réalité ? » (Devi, 2011 : 154).

Quelle est donc la place de l'intertextualité dans cette poétique ? La théorie de la tradition d'Eliot, certes un peu trop limitée, fermée dans la mesure où il défend une tradition occidentale pour les Occidentaux – permet, en revanche, d'inscrire l'œuvre littéraire dans un réseau littéraire qui l'enrichit :

> *Le sens historique oblige un homme à écrire non pas simplement avec sa propre génération dans les fibres de son être, mais avec le sentiment que toute la littérature européenne depuis Homère et, englobée en elle, toute la littérature de son pays coexistent en une durée unique et composent un ordre unique. Ce sens historique, qui perçoit aussi bien ce qui échappe au temps que ce qui lui appartient, et perçoit les deux choses à la fois, c'est ce qui rend un écrivain traditionnel. Et c'est en ce même temps ce qui donne à un écrivain la conscience la plus aiguë de sa place dans le temps, de sa propre contemporanéité. Aucun poète, aucun artiste, dans quelque art que ce soit, n'a son sens complet par lui-même* (Eliot, 1999 : 28-29).

T. S. Eliot pratique lui-même beaucoup l'intertextualité, il insère parfois dans ses poèmes des citations dans les langues originales. Ananda Devi met en abyme cette intertextualité en citant des vers elotiens empreints d'autres textes. Le « unreal city » renvoie, par exemple, à la « Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / Où le spectre

16. Entretien non publié du 23.03.2015.

en plein jour raccroche le passant », des « sept vieillards » de Charles Baudelaire mais aussi à *Inferno* de Dante, comme il l'indique lui-même. On pourrait également évoquer l'intertextualité interne à une œuvre, qui est également liée à ce concept cyclique. James Olney rapporte que T. S. Eliot choisit l'automne pour la scène du fantôme dans « Little Gidding » pour renvoyer à « La Figlia che Piange », l'un de ses premiers poèmes :

> *This puts something of a burden on the reader's memory to recall the phrase « autumn weather » from a poem of some thirty years earlier, but Eliot's remark is clear indication that he wished all his poems to be seen as interlocked emotional moments in a consciousness that changed and developed but that was also continuous from beginning to end* (Olney, 1994 : 10).

Ananda Devi utilise le même procédé dans *Indian tango* :

> *C'est ainsi que j'aurais passé tant de temps à décrire des amours dénaturées, à oser toute sorte de transgressions, à regarder des filles de quinze ans avec les yeux troubles d'un adulte à l'innocence peut-être mensongère, à faire naître des enfants dans des poubelles et à faire mourir des adolescentes dans des poubelles, à me mettre dans la peau d'une prostituée avide des expériences de la chair, à vouloir à tout prix tenter – c'est le cas de le dire – le diable ?* (Devi, 2007 : 153).

Ces histoires et ces personnages qu'évoque la narratrice-écrivaine sont facilement identifiables pour un lecteur assidu de l'auteure. Il reconnaît ainsi *La Vie de Joséphin le fou*, *Soupir*, *Ève de ses décombres* et *Rue La Poudrière*. L'intertextualité fait partie du processus cyclique du temps qui permet donc de passer du local, de l'expérience personnelle à l'universalité du récit. Elle relie des univers culturels éloignés dans le temps ou l'espace par cette connexion poétique. C'est ainsi que le jardin américain de T. S. Eliot peut faire écho au verger mauricien de *L'Arbre fouet*.

Si l'intertexte elotien est une caution pour Ananda Devi, le sens de cette caution littéraire est particulièrement travaillé et approfondi et révèle bien plus qu'une relation verticale de déférence. C'est une véritable relation horizontale, herméneutique et créatrice, qu'elle instaure avec cet auteur qu'elle lit depuis l'adolescence. La romancière se livre ainsi en tant que lectrice, en offrant les correspondances qu'elle a senties entre l'œuvre du poète et ses romans, et en tant qu'écrivaine à la recherche d'une poétique. Elle permet également au lecteur d'approfondir lui-même sa réflexion sur ses romans, son écriture et sur les connexions vertigineuses qui s'établissent dans la grande bibliothèque universelle.

Références bibliographiques

Compagnon, Antoine (1979). *La Seconde main : ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil.

Cooper, John Xiros, (2006). *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot*, Cambridge, Cambridge University Press.

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

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

———— (2008). « Schéhérazade à Trois-Boutiques », *L'Express*, édition spéciale, « Maurice : 40 ans d'indépendance », pp. 123-125.

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

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

Eliot, T. S. (1976). *La Terre vaine et autres poèmes*, Paris, Le Seuil, coll. « Points ».

———— (1999). *Essais choisis*, Paris, Le Seuil, coll. « Le Don des langues ».

Garcia, Mar (2007). « Entretien avec Ananda Devi », *La Tortue verte*, *Revue en ligne des littératures francophones*, Lille 3 : http ://ebookbrowse.com/entretien-avec-ananda-devi-pdf-d46852030, consulté le 22.03.2011.

Genette, Gérard (1987). *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Points, Essais ».

Hazareesingh, Kissoonsingh (1976). *Histoire des Indiens à l'île Maurice*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient.

Ranaivoson, Dominique (2012). « Entretien avec Ananda Devi, la romancière mauricienne, première lauréate du prix Mokanda », *La Revue Littéraire du Monde Noir*.

Rosaye, Jean-Paul (2000). *T. S. Eliot, poète-philosophe : essai de typologie génétique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

Olney, James (1994). « Where is the Real T. S. Eliot or, The Life of the Poet », *The Cambridge companion to T. S. Eliot*, A. David Moody (dir), Cambridge, Cambridge University Press.

Samoyault, Tiphaine (2001). *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 ».

Sultan, Patrick(2001). « Ruptures et héritages, entretien avec Ananda Devi », http ://orees.concordia.ca/numero2/essai/Entretien7decembre.html, consulté le 30.05.2010.