Écrire au-delà du modèle : Ananda Devi, ou l'insaisissable violence d'une œuvre [1]...

Emmanuel Bruno Jean-François
Pennsylvania State University

Résumé : Cet article étudie deux éléments incontournables de l'écriture devinienne qui apparaissent dès les premiers textes et qui se sont confirmés au fil des années : la violence et la représentation littéraire de celle-ci. Omniprésente dans l'œuvre de Devi, la violence s'épanouit sur les plans thématique, formel, générique, poétique, linguistique et symbolique. Elle donne ainsi lieu à des possibilités créatives caractéristiques de l'écriture d'Ananda Devi qui terrifie, mais séduit et fascine en même temps.

Mots-clés : violence, roman, Ananda Devi, société, île Maurice.

Ces chemins de soumission et de complaisance sont en vérité la plus grave des trahisons.

(Devi, 2003b : 34)

Ananda Devi, écrivaine mauricienne née en 1957 à Trois-Boutiques et installée depuis de nombreuses années en France, est sans doute l'une des figures littéraires contemporaines de langue française les plus remarquables et les plus remarquées, non seulement de l'Océan Indien mais aussi du champ littéraire francophone international, et ce plus particulièrement depuis qu'elle s'est vu décerné, en 2006, le Prix des Cinq Continents de la Francophonie, pour son roman *Ève de ses décombres* (Devi, 2006). Symbole de la réussite de la nouvelle génération d'écrivains postcoloniaux, c'est à l'âge de dix-neuf ans, après avoir remporté quelques concours littéraires, que la jeune Mauricienne – « l'adolescente prodige » (Prosper, 1978 : 294) – publie son premier recueil de nouvelles intitulé *Solstices* (Devi, 1997) [2]. Déjà, la force de son écriture est manifeste, ce qui fait dire à Jean-Georges Prosper en 1978 que

> *[d]ans toute la littérature mauricienne on n'a jamais vu jusqu'ici un auteur d'un si jeune âge posséder d'une part, des connaissances psycholo-*

1. Une version légèrement différente de ce texte a paru dans la Revue *Project-îles* n° 3, 2013, pp. 18-37.
2. Regent Press, 1976, pour la première édition.

> *giques aussi profondes de l'être humain conditionné par le milieu social, et d'autre part, une si forte maîtrise de la narration empreinte d'un style aussi personnel et aussi attachant* (Prosper, 1978 : 295).

Ces propos, émis à la fin de l'ouvrage de Prosper, *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*, sont d'autant plus significatifs qu'ils soulignent le caractère exceptionnel de l'écriture d'Ananda Devi dans une histoire littéraire vieille de plus de 200 ans. Commence alors pour la jeune Mauricienne une longue et véritable quête dans et à travers l'écriture, qui prendra la forme d'une œuvre riche et complexe, et qui donnera lieu à un nombre important de publications diverses : nouvelles, romans, poèmes et tout dernièrement un récit, paru aux Éditions Gallimard, *Les Hommes qui me parlent* (Devi, 2011a). Il est évident qu'Ananda Devi a su construire, au fil des années, une œuvre magistrale dont la lecture en dit long sur son parcours en tant qu'écrivaine d'abord, mais aussi en tant qu'auteure mauricienne, francophone, postcoloniale, féministe, monde : autant de qualificatifs et de perspectives qui ont cherché à la situer et à mettre en évidence les différents aspects de cette œuvre, tant sur le plan littéraire, qu'éditorial, ou encore sur le plan de l'écriture elle-même en tant qu'exercice de création poétique.

Pourtant, il est deux éléments incontournables de l'écriture devinienne qui apparaissent dès les premiers textes et qui se sont confirmés au fil des années : la violence et la représentation littéraire de celle-ci. La violence omniprésente dans l'œuvre de Devi envahit en effet les nombreuses dimensions de l'écriture et se manifeste non seulement sur le plan thématique, mais aussi sur les plans formel, générique, poétique, linguistique et symbolique. C'est d'ailleurs probablement pour cette même raison qu'Odile Cazenave parle d'une « écriture de la douleur » (Cazenave, 2003), qui donne lieu à des possibilités créatives surprenantes sur le plan textuel. C'est aussi cette force de l'écriture d'Ananda Devi qui séduit et fascine. D'ailleurs, si son œuvre est de plus en plus lue, les articles universitaires qui s'y intéressent se multiplient aussi ; les prix littéraires qui la récompensent se succèdent ; et certains colloques et publications lui sont presque entièrement consacrés. Pourtant, lorsque Devi commence à écrire cette même violence il y a de nombreuses années, tant dans ses recueils [3] de nouvelles que dans son premier roman, *Rue La Poudrière* (1988), la critique internationale ne la reconnaît pas tout de suite [4]. Seuls quelques rares universitaires parlent d'elle, dont Prosper, Jean-Louis Joubert (1993 : 44-55) [5], Gérard Fanchin (1993 : 44-55) et Françoise Lionnet (1995 : 48-68) qui s'intéressent particulièrement à la littérature mauricienne.

D'ailleurs, pour ce qui est de la marginale littérature insulaire, les discours universitaires de la francophonie littéraire internationale semblent alors beaucoup plus fasci-

3. Après *Solstices* (1976), il faut également compter *Le Poids des êtres* (1987) et *La Fin des pierres et des âges* (1993).

4. Nous remercions Kumari R. Issur pour les échanges que nous avons eus à ce propos et qui nous ont beaucoup inspiré pour certaines des pistes abordées dans cet article.

5. Voir aussi Joubert et Ramiandrasoa (1991 : 163), qui tiennent des propos similaires à ceux de Prosper mentionnés plus haut sur le talent incontestable de l'écrivaine mauricienne : « L'un des plus remarquables de ces lauréats est la jeune Ananda Devi Nirsimloo, couronnée pour la première fois alors qu'elle n'avait que quinze ans. Son talent s'est affirmé, et elle a publié depuis un recueil de nouvelles, *Le Poids des êtres* (aux Éditions de l'Océan Indien, 1987) et un roman, *Rue de la Poudrière* [*sic*] (aux Nouvelles Éditions Africaines, 1989). Elle s'y révèle analyste des profondeurs de l'âme, en quête de la vérité des personnalités douloureusement renfermées. »

nés, tout au moins dans les années 90, par le phénomène et mouvement de la créolité qui se développe dans la Caraïbe, et qui est largement encouragée par les éditions parisiennes. La littérature de l'Océan Indien fait moins parler d'elle parce qu'elle ne manifeste pas les mêmes dispositions pour les concepts théoriques à la mode : créolisation, oraliture, réalisme merveilleux, etc., malgré quelques tentatives d'imitation du modèle caribéen de créolisation linguistique que l'on retrouve chez Carl de Souza ou Monique Agénor, et qui ne dureront pas longtemps. Comment alors être remarqué quand tout ce que la critique de l'époque veut voir et reconnaître, c'est l'effusion créatrice de la créolité ? Du coup, la vision du monde proposée par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Rapahël Confiant, auteurs du fameux *Éloge de la créolité* (1989) – cette vision qui se veut différente et qui s'inscrira plus tard dans la perspective de la Relation (Glissant, 1990) – se voit imposée par l'édition et la critique francophones comme le nouveau modèle d'écriture insulaire à suivre. L'œuvre d'Ananda Devi, ne s'inspirant pas de ce modèle, et n'ayant pas accédé encore aux maisons d'édition de l'Hexagone, restera encore un moment dans l'ombre. L'on en vient alors à s'interroger sur les mécanismes de la légitimation décrits par Pascale Casanova dans sa *République mondiale des lettres* (Casanova, 1999), c'est-à-dire que la reconnaissance d'un écrivain – sa construction en tant que figure, voire en tant que symbole de réussite – est en permanence soumise aux caprices des instances légitimantes de l'industrie littéraire qui, elles aussi, dans la logique de la consommation, font et défont les auteurs en modelant les attentes, en orientant les lectures et en proposant aux lecteurs une vision toute faite de ce qui fait la grande littérature… Le parcours éditorial de Devi en est d'ailleurs le premier témoin, puisqu'il raconte la lente et difficile expérience de son ascension vers la glorieuse reconnaissance internationale. De son premier recueil de nouvelles, publié au Regent Press (Maurice) à compte d'auteur, à sa publication chez Gallimard, en passant par les Nouvelles Éditions Africaines, les Éditions du Grand Océan, L'Harmattan et Dapper, Ananda Devi a patiemment su gravir les marches la conduisant à la consécration. Et même lorsqu'elle est enfin publiée chez Gallimard, c'est d'abord à la collection « Continents Noirs » qu'elle a accès (comme Nathacha Appanah et Amal Sewtohul) avant de pouvoir envisager être publiée dans la prestigieuse collection Blanche (Waters, 2008 : 55-74). Pourtant, aujourd'hui, avec la notoriété qu'elle a acquise, à l'instar d'Édouard Maunick ou de Jean-Marie Le Clézio, c'est probablement moins la maison d'édition qui lui garantira un certain prestige que l'inverse : c'est-à-dire que ce n'est plus tant la collection Blanche qui dira la valeur de ses textes, mais bel et bien son nom à elle, et la reconnaissance dont il fait l'objet. Sa récente publication de *Quand la nuit consent à me parler* (2011b) chez Bruno Doucey, ou encore ses contributions régulières de textes inédits dans des revues ou collectifs, par exemple, le disent bien.

Or, si ce n'est qu'au bout de longues années, et dans le respect et la continuité de cette œuvre commencée à l'adolescence qu'Ananda Devi est finalement reconnue comme une figure incontournable de la littérature francophone de notre génération, c'est donc aussi parce que la critique francophone, saturée par le discours de la créolité, s'intéressera, dans les années 2000, aux représentations plus violentes et subversives des espaces insulaires, influencée par le féminisme, les théories postcoloniales et subalternes, ou encore les problématiques transculturelles. La littérature insulaire de

l'Océan Indien devient alors un « nouvel » espace de création à exploiter et à interpréter. Mais ces nouvelles avenues contribueront aussi à faire de la littérature de violence le dernier modèle et phénomène littéraires à la mode. Si le propos de cet article cherche à présenter l'œuvre d'Ananda Devi, c'est donc autant avec l'intention d'en décrire l'évolution que d'évoquer les nombreuses tentatives de l'édition et de la critique d'en faire un nouveau modèle d'écriture qu'il s'agit de s'approprier. Mais l'œuvre d'Ananda Devi ne se laisse pas aussi facilement apprivoiser, et elle dépasse largement les binarités qui font souvent l'objet d'interprétations simplistes et caricaturales lorsqu'il est question de littératures de violence. Au contraire, elle amène, selon Eileen Lohka, à « repenser les catégorisations de l'écriture » (Lohka, 2011 : 19-32) et à renverser les modèles fixes et/ou totalitaires, les discours savants qui cherchent à baliser la production littéraire. Le génie de l'auteure réside ainsi dans le caractère insaisissable de son parcours d'écriture qui, au fil des publications, n'arrête pas de surprendre la critique et va jusqu'à entrer en dialogue avec elle, mettant au défi les tentatives d'apprivoisement de la création artistique. Ainsi, pour reprendre cette distinction établie par Françoise Lionnet, nous dirons que l'œuvre d'Ananda Devi ne permet pas simplement une réflexion sur le modèle du texte de violence, mais aussi sur la violence de ce modèle (Lionnet, 2013 : 119-138). Pour débattre de cette question, notre propos s'articulera autour de trois des aspects les plus commentés de l'œuvre de Devi – l'insularité, la condition féminine et la représentation spectaculaire de la violence – en démontrant comment l'écrivaine, bien que fidèle à ces préoccupations, finit toujours par amener l'écriture là où ne l'attend pas, déconstruisant ainsi les définitions et interprétations manichéennes qui leur sont souvent associées (l'enfermement insulaire et l'ailleurs-monde ; la femme et l'homme, le bourreau et la victime, etc.) au profit d'une poétique de la fluidité. Ainsi, nous aborderons la manière dont précisément l'écrivaine dépasse et interroge – tantôt de manière subtile, tantôt de manière ironique – le modèle d'écriture attendu, en amenant le lecteur, voire la critique, à se repositionner par rapport à son œuvre, notamment depuis la parution d'*Indian tango* (Devi, 2007) et avec les ouvrages qui vont suivre.

1 De la situation insulaire à la poétique transculturelle

> *Mes deux pôles, c'est cela : l'exiguïté du lieu immédiat (un four à chaux, une cage, un hameau minuscule, un trou), et l'amplitude de la vision recherchée. Je pars de l'étroit pour atteindre le large. Le large océanique qui est le rêve de tout insulaire, et le large de l'immortalité qui surplombe notre dérisoire temps d'existence.*
>
> (Devi, 2003b : 124-125)

Si l'île en tant que sujet de l'imaginaire a toujours été un élément incontournable de la littérature mauricienne, Ananda Devi fait partie de ces quelques écrivains contemporains, avec Carl de Souza, Shenaz Patel et Nathacha Appanah, dont l'œuvre permet de repenser la question de la représentation de la société et de l'expérience insulaires. Ces mêmes auteurs nous brossent en effet un tableau sombre et inquiétant de l'espace local en problématisant des questions particulièrement délicates liées, entre autres, à l'identité, à l'enfermement et à l'impossibilité d'un ancrage. Ainsi, l'île Maurice tropicale, pluri-ethnique et multiculturelle, longtemps célébrée pour son caractère paradisiaque, se transforme, dans les textes, en une société urbaine en pleine crise économique, un espace tentaculaire, gangrené entre autres par la pauvreté, la délinquance,

la prostitution, les conflits intercommunautaires, et autres débordements de violence (Jean-François et Kee Mew, 2010 : 59-77). L'on assiste alors à un dérèglement des nombreuses instances du dispositif et du système social. Ce que l'on retrouve dans l'œuvre d'Ananda Devi précisément, et ce, dès le départ, c'est la représentation d'une société mauricienne défigurée par des fléaux qui rendent la vie de l'intérieur tout à fait insupportable. Dans *Rue La Poudrière*, l'auteure met en scène l'enfer de la prostitution à travers le personnage de Paule ; dans *Moi, l'interdite* (Devi, 2000), *Le Voile de Draupadi* (Devi, 1993) et *L'Arbre fouet* (Devi, 1997), c'est au conservatisme, à la fermeture, et aux violences de la société indo-mauricienne qu'elle s'intéresse ; c'est le cas aussi dans *Pagli* (Devi, 2001a), où elle rappelle par ailleurs l'impossibilité de la rencontre entre les communautés ethniques à Maurice, à travers la relation taboue et adultère entre Daya et Zil, une Indo-mauricienne et un pêcheur créole ; dans *Ève de ses décombres*, elle met en scène de jeunes personnages, en proie à l'errance et à la délinquance, dans un quartier défavorisé en marge de Port-Louis, Troumaron. Dans *Soupir*, même si l'action ne se situe pas à Maurice, c'est quand même à une autre île qu'elle s'intéresse : Rodrigues. Là encore, ce qu'elle raconte, c'est la montée, vers les hauteurs de l'île, d'une petite communauté de personnages errants, en quête de leur mémoire, et qui transportent avec eux les douleurs atroces de leur existence : « Nous étions une race sans mémoire [...] nous étions des gens du présent, puisque nous ne savions rien du passé et que nous n'avions pas de futur » (Devi, 2002 : 19). Le roman, bouleversant et traumatisant tant il s'adonne au spectacle de la violence, s'achève presque sur une scène terrible où Noëlla, une des jeunes filles, sans jambe, sera violée par quatre hommes, parmi lesquels son propre père, avant de rendre son dernier soupir. Il nous semble intéressant de rappeler qu'Édouard Maunick avait réagi négativement à la sortie de ce roman en s'indignant de cette terrible représentation qu'Ananda Devi donnait d'une île aussi belle que Rodrigues. À cela, l'écrivaine avait répondu en rappelant dans le texte lui-même que « Rodrigues n'existe pas. Elle est une faille dans l'imagination, une erreur de la création » (Devi, 2002 : 114-115).

En réalité, si l'œuvre d'Ananda Devi présente ou représente bien l'île comme un espace glauque, exigu (Paré, 2001), qui laisse finalement peu de place au beau, et où les tensions sociales omniprésentes entraînent les personnages dans une véritable descente aux enfers, la critique a voulu effectivement faire d'elle cette écrivaine qui parle d'une île Maurice violente et tourmentée qui ne serait en fait que la face cachée du décor, « l'envers de la carte postale ». Pourtant la lecture attentive des textes de Devi nous amène à comprendre que ce n'est pas tant l'espace lui-même qui génère la violence, mais l'expérience de cet espace telle que vécue par les communautés et les individus qui l'occupent. C'est d'ailleurs cette nouvelle définition du lieu, comme espace de rencontre avec l'altérité, qui constitue la rupture importante dans la représentation insulaire proposée par Devi, une rupture que Lionnet met en relation avec la nécessité d'une nouvelle définition auto-ethnographique. En s'engageant sur ce terrain de la violence, l'œuvre devinienne fait plus que simplement mettre en scène une thématique à la mode ou un exotisme noir à être consommé par un lectorat parisien ; elle s'interroge sur les fondements mêmes des espaces où les identifications multiples sont confrontées et les conflits face à l'altérité concentrés.

Pourtant, c'est sans doute l'identification absolue entre l'œuvre de Devi et la thématique insulaire *stricto sensu* – cette fermeture géopoétique qui tend à verrouiller l'espace textuel – qui lui aura valu une réception beaucoup plus partagée – tout au moins pendant un temps – de son roman *Indian tango*, en particulier après le succès d'*Ève de ses décombres* ; comme s'il n'était pas envisageable que les récits de la Mauricienne puissent s'affranchir du décor insulaire local. En effet, rompant avec le modèle attendu de l'enfermement dans l'île qui, dans différents textes, se double d'une autre séquestration spatiale (le four à chaux, la *kazot pul*, la grotte de Joséphin, les hauteurs de Soupir, etc.), *Indian tango* transporte cette fois le lecteur en Inde, le confrontant à un autre espace, inattendu et déstabilisant (par rapport aux repères construits dans les textes précédents), mais du coup porteur de nombreuses possibilités créatives. Ananda Devi expose alors sa démarche poétique, en mettant à mal la logique des identifications géopoétiques et culturelles binaires, uniques, pour proposer une expérience du lieu dans l'imaginaire, qui se construit différemment du réel et qui donne lieu à la rencontre entre l'ici et d'ailleurs, entre Subhadra (Bimala) et le personnage de l'écrivaine :

> *Il y a autre chose que je dois faire, que je dois parfaire, que je dois prendre en moi, t'absorber, voler un peu de ta substance afin que tu sois parfaitement mienne, Bimala, ce rituel est nécessaire, je dois connaître ce liquide qui nous a rendues semblables, qui est notre larme souterraine et notre soupir désemparé, ce suintement laiteux qui se transforme en onction sur le front des pénitents et en cascade sur la bouche des braves, ce souffle lucide, fait de silence et de témérité, qui voile de soie nos enflures et pare d'argent nos blessures, cette première et dernière entrée du monde, son origine et sa fin, je dois la connaître, il n'est plus temps pour l'attente, c'est pour cela que nous sommes ici, toute cette histoire n'a tendu que vers ce seul but* (Devi, 2007 : 162-163).

La relation entre les deux personnages féminins est donc symbolique du déplacement de l'écriture de Devi, de son œuvre même, vers un espace hybride et insaisissable. Bien évidemment, l'on retrouve plus tôt, dans son parcours, de nombreux exemples symboliques de cette dissolution des frontières dans des espaces tels que la folie (*Pagli*, *La Vie de Joséphin le fou*) ou les relations taboues (Mouna et le chien, Daya et Zil, Ève et Savita), mais avec *Indian tango*, seul ouvrage de Devi au titre anglais, l'auteure franchit la ligne de manière assumée et visible : « En fin de compte, j'ai eu envie, pour une fois, de franchir la barrière » (Devi, 2007 : 119). Se dessinent alors, dans cette tentative de « repenser les catégorisations » – en repensant l'altérité, mais aussi soi-même – les contours d'une poétique du transculturel. Le personnage-écrivain d'*Indian tango* le dira d'ailleurs elle-même : « Je ne savais pas, en venant ici, que je perdrais le sens des mots » (Devi, 2007 : 19). En opposant ainsi la réalité insulaire à sa reterritorialisation dans l'imaginaire, Ananda Devi renverse les limites d'une réalité binaire et dresse des passerelles entre l'île et l'Inde, entre l'ici et l'ailleurs, entre soi et Autre, établissant ainsi le lien transculturel. L'espace de l'imaginaire, ce nouveau territoire du texte, celui de la Relation, n'amène toutefois pas à un universalisme désincarné, mais bien plutôt à une rencontre des identités et des cultures, souvent

représentée comme impossible dans l'unique espace insulaire mauricien, comme le montrent de nombreux textes précédents.

Cette démarche poétique se manifestera encore de manière différente dans *Les Hommes qui me parlent*, puisque c'est bien à travers les consciences diverses, la mémoire, les fantasmes mais aussi les angoisses de la narratrice que le lecteur est appelé à décoder le texte. L'acte d'écriture devient alors thérapeutique et insaisissable en soi, puisque plurielle, éclatée, multiple et variable ; et Ananda Devi rappelle ainsi que le territoire transculturel par excellence, celui qui donne accès à tous les espaces, n'est pas en fait celui de l'île réelle (dans laquelle on a cherché à l'enfermer, comme ses personnages), mais celui de l'île fantasmée et ouverte sur le monde. Celle-ci prendra d'ailleurs, au fil des textes, les contours fluides de sa propre poétique transculturelle. C'est d'ailleurs aussi ce qu'elle livre lors d'un entretien à Patrick Sultan, à propos de son identité d'écrivaine mauricienne, donc ni tout à fait indienne, ni tout à fait créole, mais quelque part dans l'entre-deux, précisément dans un espace hors du modèle, qui relèverait du nomadique et de l'insaisissable : « 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. » (Lohka, 2011 : 30)

2 Du subalterne féminin au renversement des rapports binaires

> *Ils ont tout essayé : m'enfermer, me museler, me noyer dans leur salive amère et empoisonnée. Je crois me souvenir de coups de griffes, de crocs et de morsures. Mais j'ai rué et j'ai ragé et j'ai rongé les liens invisibles qui m'attachaient. Je me suis échappée, encore et encore [. . .].*
>
> (Devi, 2001a : 111)

L'autre dimension de l'œuvre de Devi que la critique aura aussi régulièrement commentée et mise en avant, est la place qu'elle accorde à la femme, et à sa quête pour la liberté, face à l'oppression et à la domination patriarcales. En effet, de « Cité Atlee » aux *Hommes qui me parlent*, l'ensemble de ses textes met non seulement en scène des personnages féminins, mais leur prête voix aussi, d'une manière ou d'une autre, afin de mieux exprimer l'aliénation dont elles sont victimes, ce qui nous laisse à penser qu'elles poursuivent toutes, au final, et bien que dans des situations diverses, la même et douloureuse quête de l'affranchissement. Certes, à travers son œuvre, le personnage féminin a des visages multiples, pluriels – celui de l'adolescente, de la mère, de la fille, de l'épouse ; celui de la prostituée, de l'handicapée, de la femme-chien, de la femme-lionne, de la folle, du fantôme ; celui de la femme bafouée, défigurée, humiliée, violée, emprisonnée ; mais aussi de la femme prédatrice, vengeresse et dangereuse, sensuelle et redoutable. Elles sont nombreuses pourtant à avoir en commun une existence vécue à l'ombre des hommes et à chercher une issue à leur souffrance silencieuse : elles sont les subalternes dont parle Gayatri Spivak (1999 : 165-229) et qui ne peuvent pas s'exprimer parce qu'elles ne sont pas entendues. Or, si les semences de cette libération sont déjà présentes dans les premiers textes (on le voit bien, par exemple, dans la nouvelle « Vasanti » ou *Le Voile de Draupadi*), d'un ouvrage à un autre, les person-

nages féminins poursuivent cette même lutte, certaines remportant des batailles dont les autres n'ont pu se sortir, faisant ainsi progresser l'œuvre vers la représentation d'une femme elle aussi insaisissable. Ainsi, même si Paule, dans *Rue La Poudrière* finit par se laisser broyer par l'univers de la prostitution et l'espace carcéral de Port-Louis (Ramharai, 2001 : 376-377) ; même si Daya, malgré sa foi dans l'amour de Zil, meurt finalement noyée dans la boue épaisse de Terre Rouge ; même si, dans *Soupir*, Corinne, déçue par la trahison de Louis, se lance à son tour dans le commerce sexuel des jeunes filles rodriguaises ; dans *Ève de ses décombres*, la mort de Savita finit tout de même par amener la révolte d'Ève, cette 'petite sœur' de Paule, et l'adolescente devient alors cette femme-lionne qui émerge de ses décombres pour prendre son destin en main.

On comprend ainsi que dans cette quête d'affranchissement, *Ève de ses décombres* représente aussi une importante étape dans l'œuvre de Devi puisque le principal personnage féminin a ici un choix que d'autres n'ont pas toujours eu ; et, d'une certaine manière, elle s'en sert aussi, non seulement pour venger Savita, mais toutes ces autres femmes écrasées sous le poids de la domination patriarcale. En effet si, au début du roman, nous sommes confrontés à une Ève qui n'est pas pleinement consciente de la portée de ses actes, il n'empêche qu'elle voit clair dans les possibilités d'utilisation de son corps comme monnaie d'échange d'abord pour « [u]n crayon. Une gomme. Une règle. Du papier » (Devi, 2006 : 18) et ensuite pour les leçons particulières de son enseignant. Face à cette violente expérience des hommes qu'elle s'impose à elle-même, la relation d'Ève avec Savita constitue une forme d'échappatoire qu'elle se doit à elle-même et qui ne peut être vécue qu'avec une autre femme (et non avec Sad), parce que c'est dans cette relation exclusivement féminine qu'elle trouvera l'authenticité à opposer au mensonge de ses rapports avec les hommes. C'est pour cette même raison que le meurtre de Savita entraîne aussi la mort symbolique d'Ève : le parallèle, dans le roman, entre la table de biologie sur laquelle elle est allongée, et la table d'autopsie sur laquelle se trouve la dépouille de Savita, le montre bien. Le seul moyen pour la jeune fille de reprendre ses droits sur la vie est de venger la mort de son amie, son double. En assumant son acte à la fin du texte, Ève ouvre la voie de la liberté aux prochains personnages d'Ananda Devi.

On ne s'étonnera pas alors qu'après *Ève de ses décombres*, l'écrivaine explore la complexité du désir et du corps féminins à travers le récit de la rencontre entre la femme indienne et la femme européenne. La relation adultère, transculturelle et transgressive entre les deux personnages, qui s'oppose fortement au conservatisme de Mataji (comme à celui des *mofines*, ces gardiennes de la tradition, dans *Pagli*), leur permet en effet de mieux se connaître elles-mêmes en tant que femmes. L'exclusion de l'homme, comme le souligne le personnage-écrivain du texte, apparaît alors comme une condition essentielle à cette compréhension, mais aussi à la continuité de ce parcours du personnage féminin dans l'ensemble de l'œuvre de Devi :

> *Quant à toi, lecteur masculin, tu ne sais rien du tout. Oublie tes illusions. Jamais tu ne la sauras. Toute ta vie, tu auras vécu à côté d'une étrangère, espèce exogène, à peine touchée lorsque tu t'accouples, toute tentative de mainmise vite esquivée. Oui, même les plus soumises, même les plus pliées*

> *à tes envies et à tes exigences, esquissent intérieurement une autre danse, plus indécente et plus désespérée. Chaque fois que tu vois sur son visage l'effrayante éclosion du plaisir, c'est d'une autre qu'il s'agit* (Devi, 2007 : 60).

Pourtant, la nature homosexuelle de la relation n'est pas livrée au début du texte, mais beaucoup plus tard. En effet, par un intéressant subterfuge de changements de « personne », dans ce tango sensuel qui met face à face le « elle » et le « je », Ananda Devi construit graduellement la transgression de ces deux personnages qui s'aperçoivent, se croisent, se mesurent, et échangent, avant de s'unir. Ainsi, le texte déconstruit de manière encore plus efficace les catégories binaires qui sont parfois si chères aux revendications féministes, et explore la question du *gender*, des genres, toujours dans cette poétique de la fluidité et de la dissolution des frontières. C'est peut-être d'ailleurs parce qu'il ne met pas face à face l'homme et la femme, et qu'il ne reprend pas la dualité classique des rapports de domination, que *Indian tango* n'a pas autant attiré l'attention au moment de sa publication. Pourtant, la relation que le texte explore et les formes subtiles de violences qu'il met en scène sont d'une complexité rare qui renverse les catégories binaires du féminin et du masculin.

Si les références à cette homosexualité, voire à cette trans-sexualité, étaient présentes déjà dans *Pagli* (Daya et Mitsy) mais aussi dans *Ève de ses décombres*, l'on a le sentiment, avec *Indian tango* que le personnage féminin, dans l'œuvre d'Ananda Devi, arrive au bout de quelque chose et qu'elle se réalise enfin. Pourtant, elle reprendra l'idée de cette homosexualité féminine, de nouveau en contexte mauricien, en l'opposant cette fois à un patriarcat mourant dans *Le Sari vert* (Devi, 2009). La subversion ne peut être que plus totale dans un contexte mauricien qui cultive ouvertement ses préjugés. Si, comme nous l'avons dit, l'auteure nous en avait donné un avant-goût à travers la relation Ève-Savita, ici, le lesbianisme interethnique de Malika et de Marie-Rose est complètement revendiqué : il est, pour reprendre cette terminologie de Danielle Tranquille, à la fois déviance et défiance (Tranquille, 2005 : 199-218). Ainsi, les deux femmes seront renvoyées de leur emploi lorsque leur relation est découverte ; mais Malika ne fait pas moins part à son aïeul de la plénitude et de la jouissance sexuelle que lui apporte cette relation taboue lors de ces fameuses « nuits Marie-Rose » :

> *Pas n'importe quelle femme, tu vois, une bien noire, ma Marie-Rose, de ceux que tu méprises si fort, une magnifique Noire, une vaste rose de chair qui donne le vertige, ma Marie-Rose, et je n'ai plus qu'une envie, c'est de parfaire son plaisir dans l'élasticité de cette caverne florale, c'est d'en explorer tous les recoins cachés qui se raidissent et me retiennent, et c'est là que je sens les remous venant loin, tu vois, de très loin à l'intérieur de son ventre, et les ondes s'évasent, s'étalent, dévastent, les ondes explosent dans le balancement d'océan de ce corps noir qui ondule sur le lit, moi dessus, moi avec, oh bon Dieu grand-père, tu n'as jamais reçu ce don-là, je le sais, de Marie-Rose liquéfiée, émulsifiée, lave carbonisante rayonnante dans ma chair, alléluia, comme tu dis, grand-père, al-lé-lu-ia !* (Devi, 2009 : 47).

Cette description visiblement dérange et déstabilise le vieillard, mais la mort imminente de ce dernier, malgré les mots abjects qu'il prononce, annonce la fin du conservatisme et de l'ordre symbolique ethnique mais aussi patriarcal. Ainsi, tandis qu'Ananda Devi rappelle d'autres formes d'inégalités à côté des inégalités ethniques, la rencontre des deux femmes a lieu non pas dans l'espace de l'interculturel, mais dans celui de leur trans-sexualité.

Pour finir sur cette idée, nous dirons qu'en effet l'œuvre d'Ananda Devi se présente, dans son ensemble, comme le récit du parcours de la femme qu'elle avouera être dans son récit autobiographique. C'est probablement aussi pour cela que très peu de ses textes au final adoptent une voix narrative masculine. Il y a bien sûr Joséphin (*La Vie de Joséphin le fou*), Patrice L'Éclairé (*Soupir*) et le dokter-Dieu (*Le Sari vert*) ; mais l'on constatera que ces personnages masculins sont moins complexes, tandis que les personnages féminins sont engagés dans une véritable quête de leur identité, et ce bien que sujettes, jusque dans *Les Hommes qui me parlent*, à la parole des hommes : « Je suis offerte à la parole des hommes. Parce que je suis femme » (Devi, 2011a : 11).

3 Du spectacle de la violence à la « confession » autobiographique

> *Celui que je perçois comme une doublure angélique ou démoniaque, c'est selon, à ma peau : mon ange noir, la démence immanente qui me guette et qui devine ce que cache ce jeu de déguisement. Cette envie de dire les choses sans les dire, de prendre à contre-pied le pacte du mensonge pour mieux révéler l'envers de ma peau. En devinant qui je suis, il m'accule à la vérité. Pour une fois, me mettre en scène, devenir le sujet de mon histoire : cette tentation m'était jusqu'alors inconnue.*
>
> (Devi, 2007 : 23)

Le troisième aspect de l'écriture d'Ananda Devi qui aura sans doute été le plus souligné aussi bien par la critique et les chercheurs que par les journalistes littéraires, n'est autre que la représentation de la violence, à la fois poétique et extrême, souvent spectaculaire même, qui envahit et sature son œuvre. Dans un article où il met en relation cette caractéristique de l'écriture devinienne, avec celle de Jean-Luc Raharimanana – écrivain malgache – et Abdourahman Waberi – auteur djiboutien –, Jean-Christophe Delmeule évoque d'ailleurs l'idée de cette violence qui participe directement à la création littéraire et à la mise en forme du texte, hors de l'espace réel, en parlant d'une « violence poétique » qui se veut à la fois « passionnelle et véhémente » (Delmeule, 2002 : 272). Il dit ainsi de la violence chez Ananda Devi qu'elle

> *est née de l'expérience littéraire, quand la littérature est une réalité de plus et qu'elle s'évade de l'interprétation, du présupposé d'appartenance à un lieu ou à un pays. Car au cœur de ces œuvres s'immisce la force du poème et se décline le chant mystérieux de la littérature qui ne peut sans doute exister qu'en perdant ses repères et en effaçant les frontières. La lecture est celle du trouble qu'il ne convient pas de lever et qui ouvre à la pensée tous les plaisirs de l'affolement et de l'incertitude.*

De la même manière, Delphine Chaume évoque, en commentant l'écriture de Devi, dans un article du *Magazine littéraire* intitulé « Au bord de l'abîme », sa « verve poétique et incantatoire [qui] parviennent à sublimer la réalité sordide » (Chaume, 2006 : 60). Pour en revenir à ce que nous avons dit au début de notre propos, la violence dans l'œuvre de Devi est sans doute son trait le plus distinctif, de sorte que d'un texte à l'autre, elle représente une préoccupation majeure – non seulement thématique, mais aussi et surtout esthétique – en évolution permanente. En effet, dans son traitement et sa mise en scène de la violence, Ananda Devi a toujours su aller plus loin – une quête esthétique et littéraire qui participe directement à l'évolution et à la liberté de son œuvre et ce même lorsque la critique, notamment avec le couronnement d'*Ève de ses décombres* pensait avoir cerné les principaux ingrédients du modèle textuel devinien : l'île Maurice pluri-ethnique et conflictuelle, la condition subalterne (de la femme, mais aussi des pauvres et des exclus de la société), les violences sociales et économiques, toutes exprimées dans une langue des plus poétiques, à la fois métaphorique et déconstruite de l'intérieur – autant d'éléments qui nourrissent des récits 'cathartiques' et provoquent l'indignation, l'horreur, la tourmente, mais aussi la fascination, l'hypnose, parfois même la compassion du lecteur…

Mais face à la reconnaissance de cette violence qui aura propulsé l'écrivaine mauricienne au sommet, et qui, à de nombreux niveaux, aura directement participé à l'originalité même de son œuvre, l'on ne peut, à partir d'un certain moment, que s'interroger sur la justification de cette violence dans l'écriture : s'agit-il là d'une préoccupation propre à l'écrivaine ou alors d'un modèle qui aura tant fait son succès qu'Ananda Devi n'est plus capable de s'en défaire et d'écrire autrement, au risque tout au moins de décevoir les attentes de son lectorat, cultivées à la fois par les collections littéraires, les circuits éditoriaux et certains critiques de la littérature postcoloniale ? Si nous avons évoqué plus tôt l'écriture violente d'Ananda Devi déjà jeune, alors qu'elle était une parfaite inconnue, c'est précisément pour rappeler que la violence dont elle parle était bien sa préoccupation avant même de représenter une composante tant 'prisée' de son écriture. Pourtant, lorsque l'on constate que les deux autres motifs de son œuvre les plus mis en avant, jusqu'à *Ève de ses décombres*, ne sont autres que la violence insulaire et la domination de la femme-subalterne évoquées plus tôt, la question que l'on se pose est la suivante : Ananda Devi arrivera-t-elle à écrire autre chose que la violence mauricienne et la violence contre les femmes et les exclus ? ou ces deux aspects de son écriture ne seraient-ils pas devenus les arguments de diffusion de sa littérature à tel point que si elle s'en passait, elle finirait par prendre le risque de déplaire aux instances qui précisément ont contribué à sa reconnaissance et à son acclamation ? Il nous semble que c'est là toute la gageure dans laquelle elle se lance, envers et contre tout, en écrivant *Indian tango*. Le personnage de l'écrivain dans *Indian tango*, ce porte-parole de Devi, le dit d'ailleurs très clairement en évoquant le « besoin de transfert », ainsi que sa propre renaissance, comme une forme d'affranchissement de l'œuvre elle-même : « En arrivant ici, je me retournerais comme un gant. Faire peau neuve, c'est le cas de le dire. Mue magnifique du serpent qui se déleste de sa vieille peau devenue transparente et grisâtre pour renaître avec de nouvelles couleurs, même si elles ne sont visibles qu'à lui seul » (Devi, 2007 : 26). *Indian tango* marque donc bien, moins une rupture d'avec les textes précédents, qu'un passage –

comme nous l'avons vu – vers autre chose. La violence que l'on y trouve n'est pas aussi spectaculaire que celle de *Soupir*, et de cette terrible scène de viol évoquée plus tôt ; les femmes n'y sont pas défigurées, séquestrées, vendues, brûlées ou violées. Mais la quête pour la liberté se réalise de manière beaucoup plus discrète et intense, ce qui confronte les deux personnages à elles-mêmes.

Ceux qui ont compris que l'histoire de Subhadra et de l'écrivaine européenne permet à l'œuvre de Devi d'évoluer vers une sorte de plénitude et de réalisation de l'écriture – en dépassant le modèle de violence pour lequel elle est connue, ainsi que les binarités associées à la question de la violence elle-même et de sa représentation dans la littérature – s'interrogeront tout de même sur ce qui semble, à première vue, être une régression dans son parcours au moment où paraît *Le Sari vert*. En effet le roman ne fait pas que ramener de nouveau l'œuvre d'Ananda Devi vers l'île Maurice, mais il réhabilite, en plus, le personnage principal masculin, qui est le symbole même de la plus terrible violence, pour en faire l'être sans doute le plus imposant de toute son œuvre. Bien sûr, le roman innove puisqu'il se présente probablement, à notre avis, comme l'ouvrage le plus abject de la littérature mauricienne, mais il se construit une fois encore sur le mode spectaculaire des textes d'avant *Indian tango*, à ceci près que la violence y est encore plus insoutenable. Le personnage du vieillard, méprisant et sadique, est en effet un être qui jouit de la violence qu'il peut infliger à son entourage et qu'il assume parfaitement : « Je dois avouer qu'à ce tout premier acte que je dois par honnêteté qualifier de violent il y a eu en moi comme une éruption d'un bonheur triomphal, si riche et si chaud que cela m'est tout de suite monté à la tête » (Devi, 2009 : 28). Il dira encore :

> *Parce que les gifles partaient trop vite ? Elles étaient rapides mais non vicieuses. Il m'est arrivé de la faire tomber, mais c'était parce qu'elle était trop faible pour avoir un centre de gravité. De plus, une fois à terre, elle refusait de se relever tout de suite et cela ne faisait qu'augmenter ma fureur. Je lui donnais alors quelques coups de pied, pour la forme. C'était terrible pour moi que de donner des coups dans ce corps inerte, cette poupée de chiffon enveloppée de son sari incolore, longue natte défaite étalée à terre. Elle faisait semblant d'être totalement anéantie par mes coups mais je savais qu'au fond elle aurait pu résister : elle aurait pu le prendre autrement, elle aurait pu faire quelque chose pour sa victoire à elle et c'était la faiblesse qu'elle révélait en moi* (Devi, 2009 : 123-124).

Comment alors interpréter l'intention littéraire qui se cache derrière *Le Sari vert* ? Certains diront probablement que c'est une Ananda Devi bien consciente des attentes de la critique et du risque qu'elle a pris avec *Indian tango* qui a préféré revenir au modèle précédent. Il nous semble pourtant que si, au fil des années, l'écrivaine a su saisir les propos de la critique à son égard, cette conscience-là lui aura précisément permis, au contraire, d'élever son œuvre à une dimension justement insaisissable parce qu'elle se donne les moyens d'anticiper les attentes de son lectorat et de la critique, et surtout de les surprendre tous deux. D'où l'épigraphe à notre propos, tiré du *Long désir* : « Ces chemins de soumission et de complaisance sont en vérité la plus grave des trahisons » (Devi, 2003b : 34). En effet, Ananda Devi refuse de se soumettre aux

attentes réductrices qui empêchent l'œuvre d'évoluer ; et si l'écrivaine donne bien, à première vue, l'impression, avec *Le Sari vert*, de revenir vers un modèle spectaculaire de la violence, Françoise Lionnet explique dans un de ses articles comment le texte cache un deuxième degré de lecture, ironique cette fois, qu'il s'agit aussi pour le lecteur de décoder. Lionnet explique ainsi que,

> *[l]ivre de l'extrême cruauté paternelle,* Le Sari vert *marque un tournant important dans l'œuvre de Devi et sert à faire dire autre chose qu'elle ne peut pas ou ne veut pas formuler explicitement, d'où son recours à cette mise en abyme astucieuse. Passé le choc d'une première lecture, le roman se révèle être un récit à double voix/e qui n'a de sens que dans la mesure où on en comprend l'articulation voulue, et réussie, entre la violence ouvertement représentée et les formes d'ironie qui sous-tendent le projet esthétique de l'auteur, ou encore entre contenu manifeste et contenu latent du récit. Devi met en œuvre des tactiques de déplacement et de condensation qui refoulent, derrière le scénario agressif mais banal des tensions « familiales », une puissante condamnation des hiérarchies qui structurent le champ littéraire lui-même* (Lionnet, 2013) [6].

En effet, les textes de Devi ne se donnent pas à lire aussi facilement, mais ils maintiennent l'ambiguïté, le doute, le contraste, en superposant des niveaux de lecture qu'il s'agit aussi de pouvoir interpréter dans la compréhension plus large de son œuvre. S'il est bien question de violence spectaculaire et de rapports de force patriarcaux dans *Le Sari vert*, la mort imminente du vieillard, sa lente mais certaine perte de forces, et le lesbianisme interculturel et revendicateur de sa petite-fille annoncent non seulement la mort du patriarcat et le triomphe de cette poétique de la fluidité évoquée plus tôt, mais aussi le désir de l'écrivaine de s'élever contre les violences symboliques qui cherchent à limiter la création littéraire. S'il affirme au départ sa toute-puissance, le dokter-Dieu finira tout de même, par se rendre compte, à la fin du texte qu'« [il] doi[t] se taire » et que « l'homme est en voie de décomposition » (Devi, 2009 : 212). Et le roman de s'achever sur la phrase suivante de Kitty : « Il n'y a qu'un nom pour la violence, Père [...]. C'est la violence » (Devi, 2009 : 215).

Or, si le lecteur est malgré tout tenté de se poser la question des limites de la représentation de cette violence (puisque dans tous les cas, avec ce texte, Ananda Devi fait entrer en littérature mauricienne cette catégorie de l'abject et de la violence absolument gratuite) ; s'il s'interroge sur la portée morale d'une telle surenchère de la représentation entre la question de l'éthique et de l'esthétique ; là encore, il nous semble que la démarche de la mise en abyme entreprise par l'écrivaine avec *Les Hommes qui me parlent*, récit hautement autobiographique, permet de surprendre les attentes du lecteur et de mettre à mal le discours moralisateur de la critique-censure à propos de la littérature de violence. Avec *Les Hommes qui me parlent*, Devi donne en effet une nouvelle dimension à son écriture, annoncée déjà dans *Le Long désir*, mais aussi dans *Indian tango*, en ayant recours à la stratégie de la mise en abyme de l'écrivain et de

6. Nous remercions Françoise Lionnet d'avoir mis à notre disposition les épreuves de cet article avant sa parution.

l'écriture, en brouillant ainsi les repères binaires qui opposent la fiction à la réalité et en devenant son propre personnage :

> *Moi qui tiens si bien en laisse ma propre folie, j'aimerais un jour pouvoir tout abandonner, y compris la part lucide et rationnelle de moi, et boire le sang des innombrables victimes de mon imagination, me vautrer avec elles dans la même fange, quitte à mourir, quitte à plonger pour de bon, me laisser aimer et dévorer par les guenons, les chiennes, les enfants trouvés dans les poubelles, les femmes enfermées dans des poulaillers, les petites filles vêtues de rouge livrées aux jeux pervers des hommes, leurs rendre ce que je leur ai pris, être leur nourriture alors que tout le temps je me nourris d'eux, les laisser se servir de moi comme d'un gigantesque morceau de viande offert en pâture à leur faim et à leur envie* (Devi, 2007 : 80-81).

Ces propos nous rappellent bien évidemment ceux des *Hommes qui me parlent* où Devi nous dit aussi, cette fois, avec sa voix à elle : « Toutes les femmes de mes livres me l'ont dit : affranchis-toi. C'était le message que je m'adressais ».

Avec cette œuvre autobiographique, l'écrivaine mauricienne redéfinit ainsi le rôle de la littérature, en avouant son besoin inconditionnel d'expériences vécues dans l'espace de l'écriture et en interrogeant cette fois le rôle et la quête du lecteur. En effet, si face à cette surenchère de la violence dans l'œuvre de Devi, ce dernier avait fini – sans doute légitimement – par s'interroger sur la manière dont les textes le rendaient voyeur de cette violence au même titre que l'auteure elle-même, l'œuvre d'Ananda Devi est aussi exceptionnelle parce qu'elle permet au bout du compte cette interrogation du lecteur sur lui-même. Si elle ne le permettait pas, elle serait effectivement une œuvre malsaine. Et c'est ce qu'il aurait pu croire aussi, puisque pendant de nombreuses années une chose importante lui a échappé : la différence entre l'œuvre et la personne. C'est probablement ce qui lui permet, pour se disculper lui-même, de dire que la perversité à laquelle il est confronté n'est pas la sienne, ni même celle de l'écriture, mais de l'écrivaine. Pourtant avec *Les Hommes qui me parlent*, Ananda Devi renverse cette interprétation simpliste, en osant prendre sa propre voix, et en livrant ses angoisses et ses fantasmes. Bien sûr, elle avoue dans le texte, comme Baudelaire dans « Au lecteur », son attrait pour le malheur et son obscurité propre, mais toujours dans une tentative de compréhension de soi. Cette entreprise de la « confession » dans *Les Hommes qui me parlent* avait d'ailleurs déjà été annoncée dans *Indian tango* :

> *Est-ce cela, la source de mon inspiration ? Ma propre attirance envers (ce qui me vient est un cliché de la culture de notre époque) le côté obscur ? Ce serait là une chose assez drôle. Peut-être n'est-ce pas tout à fait vrai. Car si cela l'était, nos petites dames anglaises inventant les pires crimes seraient bonnes pour l'échafaud. Mais l'équivoque demeure : sommes-nous ce que nos livres disent de nous ou ce que nous disons de nos livres ? Notre exégèse est-elle strictement sincère ?* (Devi, 2007 : 118-119).

Ananda Devi revient ainsi sur le parcours de son écriture qu'elle dit être « [s]on plus bel amant » (Devi, 2011a : 23). Elle raconte sa rencontre avec Lina, ce personnage

de « La cathédrale », cette « fille libre [qui] allait ce jour-là pieds nus. Depuis, [s]es personnages féminins courent, marchent, claudiquent, s'envolent » (Devi, 2011a : 35). Elle évoque des pages de *Rue La Poudrière*, parle de Paule, de Pagli, d'Anjali, et explique des passages d'*Indian tango*. En le faisant, elle s'adresse aussi pourtant à son Autre, son lecteur, de sorte que ce dernier, qui avait encore le luxe de l'accuser, elle, est lui aussi obligé de se regarder dans le miroir, puisque c'est lui, cette fois, et non plus l'auteur, qui occupe incontestablement la place du voyeur. *Les Hommes qui me parlent* lui rappelle ainsi, comme Baudelaire, qu'il n'est qu'un hypocrite lecteur qui se cache et se ment à lui-même. Il nous semble d'ailleurs que c'est probablement là un des éléments qui constituent la marque même des grands écrivains : cette capacité à convoquer le lecteur dans un imaginaire (puisque c'est bien ce dont il s'agit) qui au final le renvoie à sa propre condition. Un ami lecteur d'Ananda Devi le lui avait dit déjà :

> *quand un écrivain accepte d'être sincère, il atteint forcément à l'universel, il peut, juste en descendant en soi, descendre en l'homme tout court [...] c'est donc en ce moment, où il accepte de se déshabiller à ses propres yeux, d'avoir un regard qui dissèque sa beauté pour aller jusque dans la merde de son ventre, qu'il parle encore mieux et assez profondément des autres. je ne sais pas si tu pourras aller jusqu'au bout, mais tu es en train d'accoucher de toi-même en sœur de l'humaine condition* (Devi, 2011a : 61).

Avec *Les Hommes qui me parlent*, Ananda Devi non seulement se lance dans l'autobiographie assumée et amène la littérature mauricienne dans une dimension où celle-ci n'est probablement jamais allée, mais elle remet en question les modèles d'écriture qui menaçaient au final de fixer son œuvre et de l'enfermer.

En guise de conclusion

Une revanche silencieuse sur nous-mêmes.
C'est ce que je prends ici.
(Devi, 2011a : 63)

Si nous sommes revenu, dans notre propos, sur les différentes étapes de ce parcours d'Ananda Devi dans l'écriture, c'était pour souligner l'extraordinaire cheminement d'une œuvre – des premières nouvelles aux *Hommes qui me parlent* – qui a toujours su évoluer pour échapper aux catégorisations absolues et réductrices qui guettent en permanence la littérature, en particulier dans une république mondiale des lettres où nombre d'écrivains sont appelés, d'une manière ou d'une autre, à se positionner pour exister. Au fil des années, l'écriture d'Ananda Devi, engagée depuis le départ même dans une quête pour la liberté, a certes beaucoup progressé dans cette conscience aussi de ce qui est attendu d'elle en tant qu'écrivaine mauricienne, en tant que femme, en tant que celle qui dénonce les violences d'une société contemporaine en pleine crise. Ses quelques interviews, son propos très juste sur l'ensemble de son œuvre, montrent d'ailleurs bien qu'en évoluant, Devi n'est pas dupe du discours de la critique ou du lectorat à l'égard de ses textes. Pourtant, cette évolution ne s'est pas faite au

prix de l'authenticité et de l'intégrité de l'œuvre, et ce même lorsque certains choix d'écriture n'ont pas été immédiatement compris ou reconnus par la critique. Ce qui est certain toutefois, c'est que l'œuvre d'Ananda Devi est engagée dans une quête de l'insaisissable : elle avance et elle progresse ; elle cherche et évolue, elle chuchote parfois, mais hurle aussi ; elle aboie et roucoule ; elle déconstruit pour mieux reconstruire ; elle enferme et malmène ses personnages pour mieux les libérer ; elle raconte l'île pour mieux dire le monde, la rencontre, l'altérité ; elle permet sa propre mise en scène, pour mieux aller vers l'Autre... C'est une œuvre qui EST. Et parce qu'une littérature de l'« être », une littérature vivante, ne se laisse pas facilement apprivoiser, l'œuvre d'Ananda Devi a toujours su se chercher et s'écrire au-delà du modèle, sans doute de manière beaucoup plus consciente d'ailleurs à partir d'*Indian tango*, où la mise en abyme de l'écrivaine en quête d'affranchissement, face aux nombreuses formes de violences qui l'accablent, amène l'œuvre dans une nouvelle dimension.

L'insaisissable renvoie précisément à une exploration permanente, une quête de l'infini, qui repousse continuellement les limites de l'écriture et expérimente à la fois avec les mots et avec le monde. L'œuvre d'Ananda Devi est riche de toutes ces explorations, et si elle continue à évoluer, c'est parce que l'écriture est plus forte encore que le modèle. Devi livrera d'ailleurs dans un entretien accordé au *Monde*, suite à la parution du *Sari vert*, ce qui l'a amenée à prendre la voix abjecte du vieillard, alors qu'elle a toujours été du côté des victimes : « En tant que femme, c'est presque une trahison, mais en tant qu'écrivain c'est naturel de vouloir changer de camp. D'autant plus que lorsque j'écris, je ne suis pas une femme, je suis un être asexué. Un être hanté depuis l'enfance par l'‘ange noir de l'écriture' » (Rousseau, 2009 : 12). Cet « ange noir de l'écriture », dont elle parle déjà dans *Indian tango* représente alors une tentative de compréhension de ce qui pousse à l'écriture. Dans *Les Hommes qui me parlent*, Devi évoque sa quête de liberté à travers l'écriture, elle parle d'elle comme de son plus bel amant ; elle évoque l'écriture comme une bulle d'illusion ou encore comme une chose inscrite dans son A.D.N. (les initiales de son nom de jeune fille) ; elle convoque également les écrivains qui l'ont marquée et les personnages qu'elle a elle-même créés : autant de manières de saisir ce qui pousse un auteur à écrire, de façon inconditionnelle et vitale. Et alors qu'elle prend le risque ultime, avec ce récit autobiographique, de s'écrire elle-même, Ananda Devi nous invite à cette « intime conviction de l'écriture » (Tchak, 2009 : 45-51) qui ne transige pas sur le fait que la littérature est une action, dirigée vers les autres certes, mais d'abord vers soi-même. En effet, si dans ses textes l'auteure nous dit la violence de la condition humaine, elle ne nous en offre pas le spectacle comme une fin en soi, mais comme une voix/e nous ramenant à l'essentiel de l'humain et nous convoquant à l'intimité de l'être. Dans *Les Hommes qui me parlent*, un ami lui rappelle d'ailleurs ceci : « rien ne devra justifier que tu t'arrêtes en si beau et si noble chemin. tu chemines avec toi-même avec une profondeur excitante et angoissante. tel est le rôle de la littérature, elle n'est pas là pour panser nos plaies, mais pour nous rappeler nos intimes échecs, nos fragilités, nos hontes... qui nous portent à vouloir devenir autre comme une revanche silencieuse sur nous-même. » (Devi, 2011a : 62-63) L'œuvre d'Ananda Devi, qui est donc celle de cette douloureuse quête de la connaissance de soi et de la liberté – une liberté acquise au prix fort –

nous rappelle en effet que tant que la littérature s'écrira réellement, c'est à la critique de la suivre, pas à pas, et non l'inverse...

Références bibliographiques

Baudelaire, Charles (2006). *Les Fleurs du mal*, Paris, Éditions Anne Carrière et Flammarion / J'ai lu.

Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1993). *Éloge de la créolité* [1989 et 1990], Paris et Baltimore, Éditions Gallimard et Johns Hopkins University Press.

Bragard, Véronique et Srilata Ravi (dir.) (2011). *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Paris, Éditions L'Harmattan.

Casanova, Pascale (1999). *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil.

Cazenave, Odile (2003). « Par-delà une écriture de la douleur et de la violence », *Interculturel francophonies*, n° 4, pp. 51-62.

Chaume, Delphine (2006). « Au bord de l'abîme », *Le Magazine Littéraire*, n° 451, p. 60.

Delmeule, Jean-Christophe, « Trois littératures de l'Océan Indien. Les violences poétiques d'Ananda Devi, d'Abdourahman Waberi et de Jean-Luc Raharimanana », Lieven D'Hulst et Jean-Marc Moura (dir.) (2002). *Les Études littéraires francophones : état des lieux*, Lille, Presses universitaires de Lille III, pp. 261-272.

Devi, Ananda (2011a). *Les Hommes qui me parlent*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Blanche ».

———— (2011b). *Quand la nuit consent à me parler*, Paris, Éditions Bruno Doucey.

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

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

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

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

———— (2003b). *Le Long désir*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Continents Noirs ».

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

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

———— (2001b). *Les Chemins du long désir*, Saint-Denis, Éditions du Grand Océan, coll. « La Roche qui pleure ».

———— (2000). *Moi, l'interdite*, Paris, Éditions Dapper.

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

———— (1993). *Le Voile de Draupadi*, Paris, Éditions L'Harmattan.

———— (1997). *Rue La Poudrière* [1988], Vacoas (île Maurice), Éditions Le Printemps.

———— (1997), *Solstices* [1976], Vacoas (Maurice), Éditions Le Printemps.

———— (1993). *La Fin des pierres et des âges*, Rose-Hill (Maurice), Éditions de l'Océan Indien.

———— (1987). *Le Poids des êtres*, Rose-Hill (Maurice), Éditions de l'Océan Indien.

Fanchin, Gérard (1993). « La littérature francophone de 1945 à nos jours », *Notre Librairie*, n° 114, (juillet-septembre), pp. 44-55.

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

Jean-François, Emmanuel Bruno (2011). « L'expérience de la violence dans le roman mauricien francophone de la nouvelle génération », *International Journal of Francophone Studies*, Vol. 13, n° 3 & 4 (février), pp. 513-530.

Jean-François, Emmanuel Bruno et Evelyn Kee Mew (2010). « La littérature mauricienne contemporaine : pour une nouvelle poétique de l'insularité », *Palabres*, Vol. XI, n° 2, pp. 59-77.

Joubert, Jean-Louis (1993). *Littératures francophones de l'Océan Indien. Anthologie*, Paris, EOI / ACCT / Groupe de la Cité international Création-Diffusion.

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

Lionnet, Françoise (2013). « Littérature-monde, francophonie et ironie : modèles de violence et violence des modèles », Lise Gauvin (dir.), *Parodies, pastiches, réécritures : la question des modèles dans les littératures francophones*, Lyon, Presses de l'ENS, pp. 119-138.

——— (1995). « Evading the subject : Narration and the city in Ananda Devi's *Rue La Poudrière* », *Postcolonial representations*, Ithaca, Cornell University Press, pp. 48-68.

Lohka, Eileen (2011). « Repenser les catégorisations de l'écriture : le cas d'Ananda Devi », Véronique Bragard et Srilata Ravi (dir.), *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Paris, Éditions L'Harmattan, pp. 19-32.

Paré, François (2001). *Les Littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Éditions Le Nordir.

Prosper, Jean-Georges (1978). *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*, Rose Hill (Maurice), Éditions de l'Océan Indien.

Ramharai, Vicram (2001). « La ville de Port-Louis dans *Rue La Poudrière* d'Ananda Devi », Kumari R. Issur et Vinesh Y. Hookoomsing (dir.), *L'Océan Indien dans les littératures francophones*, Paris / Réduit, Éditions Karthala / Presses de l'Université de Maurice, pp. 376-377.

Rousseau, Christine (2009). « Ananda Devi. Écrire avec cette voix m'a effrayée », *Le Monde*, (13 novembre), p. 12.

Spivak, Gayatri Chakrovorty (1999). « Les subalternes peuvent-ils s'exprimer ? », Mamadou Diouf (dir.), *L'Historiographie indienne en débat. Colonialisme, nationalisme et sociétés postcoloniales*, Paris, Éditions Karthala, 1999, pp. 165-229.

Tchak, Sami (2009). « Ananda Devi ou l'intime conviction de l'écriture. Entretien », *Cultures Sud*, n° 172, (janvier-mars), pp. 45-51.

Tranquille, Danielle (2005). « Inscriptions of dev/defiance : métissage in Mauritian literature », *International Journal of Francophone Studies*, Vol. 8, n° 2, pp. 199-218.

Waters, Julia (2008). « From Continents Noirs to Collection Blanche : From other to same ? The case of Ananda Devi », *e-france : an online journal of French studies*, n° 2, pp. 55-74.